



FACULTAD DE EDUCACIÓN
Departamento de Didácticas Específicas
(Área de Didáctica de la Expresión Corporal)

TESIS DOCTORAL

ANÁLISIS PRAXIOLÓGICO DEL BALLET

YANIRA TROYA MONTAÑEZ

DIRECTORES:

DRA. MARÍA JESÚS CUÉLLAR MORENO
DR. JOSÉ HERNÁNDEZ MORENO
DRA. CARMEN NIEVES HERNÁNDEZ FLORES

2016

**FACULTAD DE EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICAS ESPECÍFICAS**

**PROGRAMA INTERUNIVERSITARIO DE DOCTORADO:
“PRAXIOLOGÍA MOTRIZ, EDUCACIÓN FÍSICA
Y ENTRENAMIENTO DEPORTIVO”
BIENIO 2006-2008**

**TESIS DOCTORAL:
ANÁLISIS PRAXIOLÓGICO DEL BALLET**

YANIRA TROYA MONTAÑEZ

DIRECTORES DE LA TESIS:

DRA. MARÍA JESÚS CUÉLLAR MORENO
(Universidad de La Laguna)

DR. JOSÉ HERNÁNDEZ MORENO
(Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)

DRA. CARMEN NIEVES HERNÁNDEZ FLORES
(Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)

San Cristóbal de La Laguna, enero de 2016

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, Luis Troya Guerra y Loli Montañez Quevedo, por enraizarme fuertemente a la vida, por ser un ejemplo como maestros y buenas personas, por despertar en mí tanta curiosidad por el mundo y la sensibilidad por las pequeñas cosas. Por tantas tardes de juego, música y danza. Por su ilusión por todo lo que tiene que ver conmigo y por su Amor. Para mí... ¡los mejores padres del mundo!

A mis tíos, Miguel Montañez Quevedo y Wendy Artiles López, por ser mis referentes más cercanos en el mundo del Ballet. Por la profunda admiración que siento hacia ellos como artistas y por inspirarme. Por pasar conmigo, prácticamente, todas las tardes de mi vida compartiendo una pasión y ayudándome a crecer como bailarina y como persona. A Wendy por su sensibilidad, comprensión y complicidad conmigo. A Miguelín por su carisma, su forma de hacer reír, su fuerza y seguridad. A los dos por su amor hacia mí.

A mi abuela Lola porque, sólo con una mirada, ya nos lo decíamos todo. Por estar siempre pendiente de mis pasitos y por hacerme sentir tan querida. Por vivir en mí.

A mi madrina, Carmina Santana Bolaños, por haber aceptado serlo. Por saber que puedo contar con ella para la vida y porque me encanta hacerlo. Por nuestros desayunos, conversaciones y por ser tan importante y especial para nosotros (mi familia). Porque siempre aparece cuando me flaquean las fuerzas. Por levantarme y por el amor que siento por ella.

A David por su apoyo durante el proceso de realización de la Tesis. Por cuidar el camino que recorreremos juntos. Por tanto aprendizaje y por su amor.

A mi familia del corazón. A todas esas personas que, al leer esto, saben que me estoy dirigiendo a ellas. Por cuidarme y acompañarme a lo largo de la vida (en Gran Canaria, Tenerife, Lanzarote y Valencia). Por hacerme sentir libre e impulsarme a volar. Por contar conmigo para compartir sus vidas. Por entregarme el tesoro de la amistad y por entregarse a ella.

A la Dra. María Jesús Cuéllar Moreno porque, desde el día en que la escuché hablar, supe que sería mi directora de Tesis. Por su apoyo desde el comienzo del Programa de Doctorado y por su comprensión. Por darme prioridad a pesar de la gran cantidad de trabajo que tiene. Por su rapidez en las correcciones y por la complicidad

trabajando. Por el viaje a Córdoba en el que compartimos risas, baile y amistad. Por ofrecerme su casa, regalarme su alegría y por su disposición a la hora de ayudar a las personas.

Al Dr. Hernández Moreno por aceptar formar parte de este proyecto cuando se lo propusimos. Por esos espacios de reflexión tan constructivos que despertaron mi creatividad. Por los almuerzos, los abrazos y por su interés e ilusión cuando le leía lo que iba desarrollando.

A la Dra. Carmen Nieves Hernández Flores, la tercera en *subirse al carro* de este trabajo. Por su amabilidad, por los momentos que compartimos, por las risas y los aprendizajes. Por la complicidad trabajando y por su cariñoso trato.

A Don Germán Sosa Álvarez, por su valiosa labor educativa en Canarias. Por despertar en mí (y en muchos) la pasión por la Educación Física. Por tanto aprendizaje. Por la admiración que siento hacia él como maestro y, por encima de todo, como persona. Porque me emociono cuando hablo de él.

Al Dr. Rómulo Díaz Díaz, por compartir conmigo los dolores de cabeza que genera una tesis. Por su apoyo y sus abrazos. Por transmitirme tranquilidad y por estar dispuesto a ayudarme en lo que me hiciera falta. Por los desayunos y por haber creado una amistad.

A la Dra. Teresa Anguera Argiliaga por recibirme en su centro de trabajo durante cuatro días, por su gran ayuda desinteresada, por su pasión y amabilidad.

Al Dr. Vicente Navarro Adelantado, Dr. Francisco Jiménez Jiménez, Dr. Miguel Fernández Cabrera, Dr. Adolfo Hernández Álvarez, Dr. Don Ulises Castro Núñez y Dr. Manuel Navarro Valdivieso por sus consejos y palabras de aliento en los diferentes encuentros.

Al personal de la Universidad de La Laguna y de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria por su ayuda, capacidad de resolución y su amabilidad.

A todas las personas que pasaron por mi vida y me ayudaron a convertirme en la persona que soy. Por ellas y por las que pasarán. Porque sigan despertando en mí, las ganas de convertirme en la mejor versión de mí misma.

A todos y a todas.... ¡¡GRACIAS!!

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
BLOQUE I. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA	5
CAPÍTULO 1. LA PRAXIOLOGÍA MOTRIZ Y LAS SITUACIONES MOTRICES DE EXPRESIÓN: UN MARCO CIENTÍFICO PARA EL ESTUDIO DE LA DANZA	7
Introducción	9
1. 1 Nos situamos en un paradigma: la Praxiología Motriz	9
1.1.1 La acción motriz: el objeto de estudio de la Praxiología Motriz	14
1.1.2 Estructuramos el conocimiento: las clasificaciones praxiológicas	16
1.1.2.1 Clasificaciones que atienden a la lógica externa de las praxis motrices	18
1.1.2.2 Clasificaciones que atienden a la lógica interna de las praxis motrices	19
1.2 Las Situaciones Motrices de Expresión en el contexto de la Praxiología Motriz	23
1.2.1 La problemática de la Expresión Corporal y sus clasificaciones	28
1.3 Una nueva clasificación para las Situaciones Motrices de Expresión: antecedentes	30
1.3.1 Pasos para la creación de una nueva clasificación	33
1.3.2 Razones que nos llevaron a construir nuestra propuesta de clasificación	39
1.3.3 Consideraciones finales acerca de la propuesta de clasificación	47
1.4 Recapitulación del primer capítulo	48
CAPÍTULO 2. LA EXPRESIÓN CORPORAL Y SU INFLUENCIA EN LA PERSONA	49
Introducción	51
2.1 ¿Qué entendemos por Expresión Corporal?	51

2.1.1 La Expresión Corporal en el ámbito educativo	55
2.1.2 La Expresión Corporal en el campo de la psicología y la terapia	60
2.1.3 La Expresión Corporal en el campo de las artes escénicas	61
2.2 Una aproximación al concepto de Expresión Corporal	64
2.3 Recapitulación del segundo capítulo	66
CAPÍTULO 3. LA DANZA COMO SITUACIÓN MOTRIZ DE EXPRESIÓN	69
Introducción	71
3.1 La Danza y su conexión con la cultura	72
3.2 La Danza como arte	75
3.3 Una aproximación al concepto de Danza	77
3.4 La Danza desde el punto de vista de la acción motriz	81
3.5 El Ballet como forma de Danza: la praxis motriz objeto de estudio	87
3.6 Recapitulación del tercer capítulo	97
BLOQUE II. ESTUDIO EMPÍRICO	99
CAPÍTULO 4. METODOLOGÍA Y DISEÑO: EL PROCESO DE LA INVESTIGACIÓN	101
Introducción	103
4.1 Planteamiento del problema	105
4.2 Objetivos e hipótesis de la investigación	106
4.3. Justificación de la investigación	110
4.4. La Metodología Observacional	115
4.5 Diseño de la investigación	121
4.5.1 Población	125
4.5.2 La muestra y sus características	125
4.5.3 Unidad de análisis	129
4.5.4 Dimensiones de análisis	129
4.5.5 Unidades de registro	129

4.5.6 Unidades de observación	130
4.5.7 Instrumentos	131
4.5.8 Registro de los datos	134
4.5.9 Acuerdo entre observadores	135
4.5.10 Sesgos de la observación	136
4.5.11 Control de calidad del dato	137
4.6 Recapitulación del cuarto capítulo	138
CAPÍTULO 5. INSTRUMENTOS OBSERVACIONALES PARA EL ESTUDIO DEL BALLET	139
Introducción	141
5.1 El formato de campo y su elaboración	141
5.2 Formato de campo para el análisis de los roles interactivos en Ballet	145
5.3 Formato de campo para el análisis de la técnica en Ballet	155
5.4 Formato de campo para el análisis de los roles expresivos en Ballet	161
5.5 Recapitulación del quinto capítulo	168
BLOQUE III. RESULTADOS	169
CAPÍTULO 6. EXPOSICIÓN DE LOS RESULTADOS	171
Introducción	173
6.1 Resultados de la dimensión rol interactivo	174
6.1.1 Comentarios de la dimensión rol interactivo	195
6.1.2 Comparación entre los roles bailarín principal y bailarina principal con respecto al rol interactivo	196
6.1.3 Comparación entre los roles solista masculino y solista femenina con respecto al rol interactivo	197
6.2 Resultados de la dimensión técnica por roles	199
6.2.1 Comentarios de la dimensión técnica por roles	219
6.3 Resultados de la dimensión técnica para los roles bailarín principal y	222

bailarina principal en la realización de un <i>paso a dos</i>	
6.3.1 Comentarios de la dimensión técnica para los roles bailarina y bailarín principal realizando un <i>paso a dos</i>	225
6.3.2 Comparación entre hombres y mujeres con respecto al rol técnica	227
6.4 Resultados de la dimensión roles expresivos	230
6.4.1 Comentarios de la dimensión roles expresivos	249
6.4.2 Análisis comparativo entre la técnica y la parte teatral del Ballet	251
6.5 Recapitulación del capítulo sexto	252
CAPÍTULO 7. DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS	253
7.1 Discusión de los resultados a nivel general	255
7.2 Discusión de la dimensión roles interactivos	259
7.3 Discusión de la dimensión técnica	263
7.4 Discusión de la dimensión roles expresivos	267
BLOQUE IV. CONCLUSIONES Y PERSPECTIVAS DE FUTURO	271
CAPÍTULO 8. CONCLUSIONES Y PERSPECTIVAS DE FUTURO	273
Introducción	275
8.1 Conclusiones	275
8.2 Limitaciones de la investigación	284
8.3 Perspectivas de futuro	286
BLOQUE V. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	289
ANEXOS	313

INTRODUCCIÓN

La necesidad de expresión y comunicación del ser humano, dio lugar al origen de la Danza que surgió con el nacimiento de la propia humanidad. Así lo muestran algunas pinturas rupestres que reflejan figuras danzando.

La Danza, inmersa en la cultura de las diferentes zonas del planeta, ha ido variando en sus formas y fines a lo largo del tiempo y en diferentes espacios, pero el fenómeno Danza ha acompañado al ser humano toda la vida.

Entre las manifestaciones del arte es, junto con la música, la de mayor consumo por su poder de comunicación y expresión.

La Danza conecta tanto con el ser humano que, en ella, se ha evidenciado un enorme potencial para educar. De hecho, ha pasado a formar parte de los currículos de las diferentes etapas educativas, llegando a incorporarse en las enseñanzas universitarias y creándose estudios específicos sobre la misma.

Para educar a través de la Danza es necesario tanto el conocimiento práctico como el teórico, debe existir un adecuado equilibrio. El conocimiento práctico es vivencial. Por tanto, te hace entender lo que entraña esta manifestación artística a través de la experiencia.

El conocimiento teórico, por su parte, invita a la persona a analizar lo que verdaderamente tiene valor artístico. Proporciona habilidades para descubrir detalles imperceptibles para los individuos no educados artísticamente, crea un gusto estético personal y otorga el conocimiento de la evolución histórica de la manifestación.

De acuerdo con Pérez (2012), cuando sólo se considera el conocimiento teórico, se pierde el contacto directo con la esencia del arte y éste se transforma en una relación de conceptos. Se necesita una relación directa y vívida con el hecho artístico. Asimismo, si sólo se explora el terreno de lo práctico el educando no dispone de los recursos necesarios para comprenderlo y asimilarlo en toda su dimensión.

En función de lo anteriormente expuesto, la Danza conectó con mis necesidades de expresión y, desde pequeña, me convertí en *bailarina*. Exploré, por tanto, el terreno de lo práctico con mucha pasión.

Mis ansias de profundizar en la misma, me llevaron a estudiar la Licenciatura de Ciencias de la Actividad Física y del Deporte en la Universidad de Las Palmas de Gran

Canaria. Desde entonces entendía que -al ser una práctica de carácter motriz y una forma de expresión corporal- debía ser contemplada en dicha licenciatura. Allí traté de encontrar respuestas a las preguntas que me hacía, pero no hallé un espacio en el que se cultivara la Danza.

De hecho, mis estudios de doctorado, responden a la motivación de profundizar en un campo poco explorado desde el punto de vista del conocimiento científico.

Bajo este prisma, uno de los objetivos de esta Tesis doctoral es ayudar a ampliar la investigación en Danza para que se incorpore de forma real en la formación de los futuros docentes de Educación Física de Canarias y para que se creen estudios específicos en los que se haga un abordaje integral de la misma.

Dentro de la gran cantidad de estilos existentes, nos decantamos por el Ballet. Esta praxis fue la primera forma de danza que se sistematizó y se reguló, creándose un método específico para sus estudiantes. A pesar de haber evolucionado con el tiempo, sigue perviviendo en la actualidad, siendo considerada como la preparación física y estética necesaria para el resto de estilos y para los deportes de carácter artístico.

Desde esta perspectiva, nos propusimos hacer un análisis del Ballet que atendiera a su lógica interna para entender su estructura y finalidad, con el objetivo de contribuir a la mejora de su práctica y de poder adaptar los instrumentos de observación creados a otros estilos de Danza.

Así, la Tesis está dividida tres bloques, conformados por varios capítulos.

El primer bloque, está destinado a la explicación del marco teórico y comprende tres capítulos:

- El capítulo primero versa sobre la Praxiología Motriz, ciencia en la que nos basamos para estudiar el Ballet desde el punto de vista de la acción motriz. En este capítulo se presenta una propuesta de clasificación para las Situaciones Motrices de Expresión que nos sirvió de referencia para la construcción de los instrumentos de observación creados para el estudio del Ballet.
- El segundo capítulo trata sobre el concepto de Expresión Corporal. Para ahondar en todo su potencial, hablamos de su incorporación en el ámbito de la educación y en el campo de la psicología y la terapia. Asimismo,

destacamos su presencia en las artes escénicas, ofreciendo una definición propia de todo lo que reúne este concepto.

- En el tercer capítulo se estudia el concepto de Danza y, para ello, hablamos de su conexión con la cultura y de su consideración de arte, entre otros aspectos. De acuerdo con la filosofía de la Tesis, también se abordó el fenómeno Danza desde la perspectiva de la acción motriz, ofreciendo una definición propia que trata de reunir todas las perspectivas. El capítulo termina haciendo alusión al Ballet, la praxis motriz objeto del estudio.

El segundo bloque de la Tesis hace referencia al estudio empírico y comprende dos capítulos:

- El capítulo cuarto trata sobre la metodología y el diseño de la Tesis. Desde esta perspectiva, se presenta el planteamiento del problema, los objetivos y las hipótesis planteadas y la justificación de la investigación. Asimismo, se habla de la pertinencia de la metodología observacional para este estudio, dadas las características del mismo y siendo coherentes con el marco teórico. El capítulo culmina con la explicación pormenorizada del diseño de la Tesis.
- El capítulo cinco destaca por ser la parte más creativa de la Tesis, concretada en la creación de tres instrumentos de observación *ad hoc* para el análisis del Ballet desde tres perspectivas diferentes: el sistema de roles y subroles interactivos, la técnica o gestualidad y los roles expresivos. Desde esta perspectiva, se consideró que la atención a estas tres dimensiones de análisis -cuyas conductas motrices se dan de forma simultánea en escena- responde a la naturaleza del Ballet. Tras la exposición de cada uno de los instrumentos, se muestra la verificación de su fiabilidad para su uso a la hora de hacer un análisis observacional de esta forma de danza. A pesar de tratar de cuantificar una práctica que es eminentemente cualitativa y que se presta a la subjetividad de los espectadores, creemos haber logrado respetar su esencia. No obstante,

todo el que quiera empaparse de la magia del Ballet tiene que asistir a un espectáculo, o bien, practicarlo.

El tercer bloque de la Tesis está destinado al análisis, interpretación y discusión de los resultados y consta de dos capítulos:

- En el capítulo seis se presenta el análisis de los resultados por dimensiones: sistema de roles y subroles interactivos, técnica o gestualidad y roles expresivos.
- El capítulo siete está dedicado a la discusión de los resultados. Por tanto, en él se contrastan, discuten y se comparan los resultados y procedimientos desarrollados con los de otros autores que han hecho estudios sobre la Danza en general y el Ballet en particular.

En el cuarto bloque de la Tesis se muestran las conclusiones de la investigación y las perspectivas de futuro.

- En el capítulo ocho se exponen las conclusiones del estudio y sus limitaciones, culminando con una serie de propuestas encaminadas a una mejora de cara al futuro y a suscitar el interés en realizar otro tipo de investigaciones que ayuden a ampliar el campo científico de la Danza.

La Tesis se complementa con las referencias bibliográficas y los enlaces audiovisuales y electrónicos utilizados para su realización.

La investigación me ha posibilitado la comprensión de muchos de los aspectos vividos en la práctica y el descubrimiento de otros que pasaban desapercibidos para mí.

Aclaremos que cuando se emplea el género masculino a lo largo del desarrollo de la Tesis se está haciendo alusión a hombres y mujeres, tomándose esta decisión por economía del lenguaje.

Antes de comenzar, destacamos que el Ballet es mucho más que un ejercicio físico, es arte y, cómo tal, entiende de las necesidades del alma. En esta Tesis hay pues mucha alma, casi tanta como la que pongo al danzar.

Espero que la disfruten... Yo, me voy a BAILAR.

BLOQUE I.

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

Capítulo 1. La Praxiología Motriz y las Situaciones Motrices de Expresión: un marco científico para el estudio de la Danza

Capítulo 2. La Expresión Corporal y su influencia en la persona

Capítulo 3. La Danza como Situación Motriz de Expresión

CAPÍTULO 1. LA PRAXIOLOGÍA MOTRIZ Y LAS SITUACIONES MOTRICES DE EXPRESIÓN. UN MARCO CIENTÍFICO PARA EL ESTUDIO DE LA DANZA

Introducción	8
1. 1 Nos situamos en un paradigma: la Praxiología Motriz	8
1.1.1 La acción motriz: el objeto de estudio de la Praxiología Motriz	13
1.1.2 Estructuramos el conocimiento: las clasificaciones praxiológicas	15
1.2 Las Situaciones Motrices de Expresión en el contexto de la Praxiología Motriz	22
1.2.1 La problemática de la Expresión Corporal y sus clasificaciones	27
1.3 Una nueva clasificación para las Situaciones Motrices de Expresión: antecedentes	29
1.3.1 Pasos para la creación de una nueva clasificación	32
1.3.2 Razones que nos llevaron a construir nuestra propuesta de clasificación	38
1.3.3 Consideraciones finales acerca de la propuesta de clasificación	46
1.4 Recapitulación del primer capítulo	47

Introducción

La Praxiología Motriz es la ciencia desde la que vamos a abordar el estudio del Ballet. Así, en primer lugar, situaremos nuestro trabajo en el marco de dicha ciencia. Para ello, vamos a explicar una serie de conceptos que nos ayudan a entender esta particular perspectiva, propiciando un mayor entendimiento de la praxis motriz objeto de este estudio.

Una vez abordada a grandes rasgos la Praxiología Motriz o Ciencia de la Acción Motriz, contextualizaremos el Ballet en la misma. En este sentido, hablaremos de las Situaciones Motrices de Expresión, destacando la necesidad de realizar nuevos estudios que ayuden a indagar en el conocimiento de las praxis motrices pertenecientes al ámbito expresivo con la intención de optimizar su práctica.

1. 1 Nos situamos en un paradigma: la Praxiología Motriz

En este apartado, abordaremos la Praxiología Motriz de forma general, resaltando una serie de conceptos específicos que nos ayudarán a comprender el modelo creado para el análisis del Ballet.

La Praxiología Motriz o Ciencia de la Acción Motriz acoge a la motricidad para dar origen al estudio y comprensión de la especificidad motriz, ya que las prácticas motrices son susceptibles de ser investigadas científicamente, al igual que los postulados matemáticos, las teorías físicas o los grupos humanos (Hernández y Rodríguez Ribas, 2004).

Esta disciplina fue propuesta por Parlebas (1981) quien la definió como de la ciencia de la acción motriz, contemplando las condiciones, los modos de funcionamiento y de los resultados de su puesta en funcionamiento.

El concepto de acción motriz hace referencia al proceso de realización de las conductas motrices de uno o varios individuos, actuando en una situación motriz determinada (Parlebas, 1981). Se manifiesta por medio de comportamientos motores observables, unidos a un contexto objetivo. Sin embargo, dichos comportamientos se desarrollan sobre un conjunto amplio de datos subjetivos: emociones, relaciones, anticipaciones y decisiones.

Para una mayor comprensión del término Praxiología, Hernández (1990) distingue entre ciencia del actor y ciencia para el actor. En el caso de la ciencia del actor se estudia el exterior de los fenómenos de la acción tal y como lo haría una ciencia de la naturaleza. En la ciencia para el actor, sin embargo, se tiende a prever los medios de la acción más eficaz en provecho de un individuo actuando en una situación precisa. La Ciencia de la Acción Motriz une estas dos perspectivas. Así pues, contempla el estudio de los fenómenos externos (como lo haría un físico) y, además, profundiza en el análisis de la persona actuando en función de las exigencias de una tarea concreta.

Por tanto, lo que interesa es la persona que, sujeta a unos condicionantes del contexto, se mueve con una acción motriz significativa.

A lo largo del desarrollo de esta Tesis veremos que, para crear los tres instrumentos de observación del Ballet que nos permitieron estudiarlo, tuvimos que recurrir tanto a aspectos externos al mismo como a su propia estructura interna.

Como podemos observar, la Paraxiología Motriz se encarga de estudiar en exclusiva la lógica interna de las situaciones motrices. Siguiendo a Hernández, Castro, Gil, Cruz, Guerra y Quiroga (2001), estas se manifiestan en forma de juego motor, deporte, expresión motriz, introyección motriz y adaptación motriz ambiental.

En consecuencia, las Situaciones Motrices de Expresión son susceptibles de ser analizadas bajo esta línea de conocimiento, como realizaremos posteriormente.

Para poder adentrarnos en la naturaleza de nuestro estudio, consideramos necesario abordar el concepto de lógica interna. Así pues, esta hace referencia a el sistema de los rasgos pertinentes de toda situación ludomotriz y el cortejo de consecuencias prácticas que este sistema entraña, o bien, el sistema de los rasgos pertinentes de una situación motriz y de sus consecuencias para la realización de la acción motriz correspondiente (Parlebas, 2001).

Por su parte, Lagardera y Lavega (2003) destacan que la Praxiología es la ciencia que se dedica al estudio sistémico de las condiciones y normas de acción o praxis humanas. Desde esta perspectiva, destacan la labor de Parlebas a la hora de desarrollar un concepto, la *conducta motriz*, que entiende al ser humano como un sistema. Desde esta perspectiva, Lagardera (2007) afirma:

No es el cuerpo el que se educa, ni el movimiento, ni la motricidad, (...) sino que es la persona el objeto central de la Educación Física (...).

Una acción motriz implica a un cuerpo y a muchos movimientos, siendo la persona entera, con sus afectos, miedos e ilusiones, la que la lleva a cabo (p,3).

Tal y como señala Rodríguez y Hernández (2004), el concepto de *conducta motriz* implica la acción y el comportamiento externo, es desarrollada en un espacio y en un tiempo y sus rasgos caracterizadores son la intencionalidad, capacidad de movimiento y la interacción con el medio físico y social. La conducta motriz, por tanto, es la organización significativa del comportamiento motor o el comportamiento motor dotado de significación. Por ello, la conducta motriz está relacionada con las características subjetivas de la persona que actúa, a diferencia del *comportamiento motor* que es objetivo y observable.

En referencia a estos dos conceptos, Lagardera y Lavega (2004) señalan que el término *acción motriz* es mucho más amplio que los anteriores, ya que ambos hacen referencia a un sujeto concreto que actúa en una situación motriz determinada. La acción motriz, por su parte, es considerada por este autor como una propiedad emergente del sistema, aquello que ve el observador, toda una secuencia de acciones de juego, producto de una compleja trama de relaciones estructurales. Por lo tanto, se trata de una unidad de significación elemental si concebimos, como es el caso de la Praxiología, a los juegos deportivos como sistemas praxiológicos.

En esta misma línea se posicionan Hernández y Rodríguez (2004) al destacar que la amplitud del concepto acción motriz abarca los procesos de adaptación de las conductas motrices a una situación motriz determinada. Por tanto, se pasa de una subjetividad, como la conducta motriz, a un sistema operante susceptible de ser estudiado bajo constantes estructurales y matemáticas: la acción motriz.

De acuerdo con esta definición, dos equipos de voleibol que se oponen en un partido, un atleta que recorre una distancia lo más velozmente posible, dos luchadores de lucha canaria que se enfrentan en el terrero o una bailarina que danza por el escenario, comparten todos un factor común: la realización de una acción motriz. Desde esta perspectiva, la finalidad de la Praxiología Motriz es dirigir un estudio coherente y unitario que reagrupe todos los datos pertinentes concernientes a este objeto específico y común a todo tipo de prácticas motrices.

Desde esta línea y centrándose en el ámbito educativo, Lagardera (2007) señala que la Educación Física tiene que cambiar de paradigma y centrarse en la persona, en el ser que actúa y decide y no en los resultados, en las habilidades, en las destrezas o en los gestos. Así, cada persona va escribiendo su biografía motriz en la medida en que va evolucionando como ser vivo y la Educación Física -aplicando *la pedagogía de las conductas motrices* (Parlebas, 1987)- puede ser capaz de optimizar y, por tanto, mejorar las conductas motrices de las personas de acuerdo a unos determinados objetivos. Bajo esta visión, el autor señala que la auténtica especificidad de la Educación Física es un gran valor pedagógico y social, dado que puede ser capaz de ayudar eficazmente a modificar de manera óptima lo que cuesta más cambiar en las personas: sus modos de actuar, es decir, sus conductas (Rodríguez y Hernández, 2003).

Todo esto se logra a través de la conducta motriz y sabiendo aplicar las nociones básicas de Praxiología Motriz para conocer la *lógica interna* de la tarea motriz propuesta. En la figura 1.1, el autor nos muestra cómo la persona se convierte en el centro del proceso y, a partir de la observación de sus conductas motrices, se plantean situaciones didácticas para optimizarlas. Esta Tesis se fundamenta en la observación de las conductas expresivo-motrices de los bailarines con la finalidad de descifrar la lógica interna del Ballet, tal y como veremos en el capítulo cuarto.

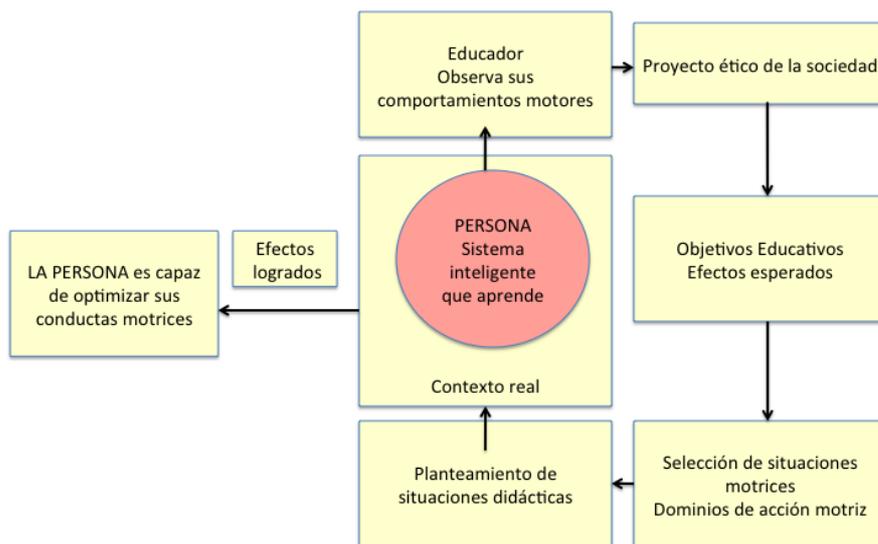


Figura 1.1. Por un nuevo paradigma en Educación Física (tomado de Lagardera, 2007, p.15).

Desde esta perspectiva, Lagardera (1995) considera que el paradigma de referencia es de carácter *sistémico-estructural*. Esta denominación responde a la concepción que tiene el autor de las diversas praxis motrices, entendidas como sistemas praxiológicos formados por elementos que interaccionan entre sí, conformando una realidad dinámica e interactiva. Se trata, por tanto, de un sistema abierto, en constante interacción e intercambio con el entorno, aspecto que se corresponde con la Teoría General de Sistemas (Bertalanffy, 1980).

Ello nos lleva a considerar tres perspectivas desde las que puede ser estudiado un sistema praxiológico:

- a) Como entidad propia, estudiando sus rasgos pertinentes y relaciones estructurales, es decir, desde la perspectiva de su lógica interna.
- b) Como entidad abierta, en función de las interacciones que mantiene con su entorno y, por tanto, desde la perspectiva de la lógica externa.
- c) Estudiándolo tanto desde su lógica interna, como desde la lógica externa, empleando un planteamiento más genérico.

Por tanto, observamos que la mayoría de los autores destacan la necesidad de desvelar la lógica interna de las praxis motrices, teniendo en cuenta también los aspectos contextuales (lógica externa) en que se desarrollan. Desde esta perspectiva, diremos que la lógica interna determina el desarrollo de una praxis motriz y la lógica externa ejerce una influencia, pero no es determinante para su desarrollo. Asimismo, consideramos que es interesante llevar a cabo investigaciones científicas que puedan servir para dar respuesta a una problemática concreta.

En función de lo anteriormente expuesto, queremos destacar que la orientación de esta Tesis doctoral está enmarcado en los postulados de lo que Rodríguez (2004) define como Praxiomotricidad aplicada. Es decir, perseguimos aplicar los conceptos básicos de la Praxiología Motriz a un campo de intervención concreto: el Ballet.

Asimismo, consideramos que para abordar el fenómeno Danza en su totalidad, es necesario ahondar en los aspectos propios de la Praxiomotricidad situacional y contextual (Rodríguez, 2004). Ello está relacionado, como veremos a lo largo de nuestro trabajo, con las diversas funciones de la Danza y con las diferentes perspectivas desde las que se ha abordado su estudio. Siguiendo a Mateu y Torrents (2012), la función simbólica de la misma añade a su lógica interna y al plano práxico (instrumental de

ejecución), un plano simbólico (comunicación de ideas, sentimientos y emociones), al interactuar con los compañeros-personajes, el espacio, el tiempo y los objetos. La función referencial, por su parte, hace alusión a que la propia práctica puede servir para hablar de algo externo a la misma (amor, amistad, una historia, etc.). Por ello, la Danza -como arte escénica- precisa de la presencia de, al menos, un espectador. La lógica externa (Praxiomotricidad contextual), por tanto, forma parte de su esencia y debe ser considerada como parte importante para su estudio.

1.1.1 La acción motriz: el objeto de estudio de la Praxiología Motriz

De acuerdo con Castarleans, Durán, Lagardera, Lasierra, Lavega y Mateu (1993), pertenecientes al Grupo de Estudios e Investigaciones Praxiológicas de la Universidad de Lleida, uno de los mayores errores históricos ha consistido en tratar de definir el objeto de estudio de la Praxiología Motriz con una sola palabra o con un solo término. Movimiento, cuerpo, motricidad o acción motriz son las acepciones más utilizadas. Es sumamente complejo delimitar con un solo concepto la amplia gama de comportamientos humanos que, en principio, podríamos considerar como contenido de este ámbito. La complejidad radica en que se trata de seres humanos que, en determinados momentos o en determinados escenarios, deciden comportarse de una manera. No obstante, es necesario utilizar expresiones apropiadas a la hora de hablar de los juegos, los deportes, las danzas o las ejercitaciones físicas, ya que se trata de una figuración o una composición que expresa la voluntad que tienen las personas de comportarse de una determinada manera durante un período de tiempo. Hablamos, por tanto, de acciones humanas.

No obstante, el objeto de estudio de la Praxiología Motriz es la acción motriz, y las tareas motrices (juego motor, expresión motriz, deporte, adaptación motriz ambiental e introyección motriz) se caracterizan -desde esta perspectiva praxiológica- por sus rasgos estructurales pertenecientes a la lógica interna. Por tanto, esta no depende -en su configuración- del individuo que las realiza.

Tal y como señala el propio Parlebas (1981), la acción motriz le otorga a la Praxiología Motriz una especificidad como disciplina, gozando de identidad propia y, por tanto, diferenciándose de otras ciencias que estudian la actividad física.

Como vimos anteriormente, Parlebas (1981) establece que el objeto de conocimiento de la Praxiología Motriz es la *acción motriz*, entendida como el proceso de realización de las conductas motrices de uno o varios individuos, actuando en una situación motriz determinada o bien, manifestación de la persona que toma sentido en un contexto a partir de un conjunto organizado de condiciones que definen objetivos motores (Hernández y Rodríguez, 2003).

Este concepto -también denominado *praxis motriz*- hace referencia a la realización de una o varias personas en un lugar y momento concreto, con un objetivo también concreto y que toma sentido en ese contexto específico.

Los elementos distintivos de la acción motriz son los siguientes: la relación con el espacio, la relación con los demás participantes, los imperativos temporales, los modos de resolución de las tareas y las modalidades de éxito o de fracaso. Estos elementos que definen el concepto de acción motriz se derivan de los rasgos pertinentes de la lógica interna de una situación motriz.

Como podemos observar, la Praxiología Motriz nos ha legado un importante repertorio de conceptualizaciones y de modelos operantes, como seguiremos viendo durante el desarrollo de nuestro trabajo. Así, del concepto de lógica interna -explicado en el apartado anterior- se derivan los modelos operativos que representan las estructuras de base del funcionamiento de las situaciones motrices (juegos motores, deportes, expresión motriz, introyección motriz y adaptación motriz ambiental). Los denominados *universales de los juegos deportivos*, son el modelo conformado por siete parámetros que lo definen: red de comunicación motriz, red de marca, red de resultado, red de roles y red de subroles, código gestémico y código praxémico (Parlebas, 1981).

Analizar las situaciones motrices bajo este modelo permite descubrir las organizaciones lúdicas subyacentes, poco perceptibles a primera vista, así como definir las grandes categorías diferenciales de las diversas prácticas lúdicas, deportivas, expresivas, introyectivas y de adaptación motriz ambiental. De acuerdo con el Grupo de Estudios e Investigaciones Praxiológicas de la Universidad de Lleida (1993), así se ponen en evidencia los aspectos específicos de las estructuras motrices, pudiendo sugerir -en base a ellos- interpretaciones sociológicas o pedagógicas.

Desde esta misma línea, Hernández y Rodríguez (2004) nos presentan de forma gráfica las dimensiones de análisis de las praxis motrices. Dichos elementos configuran

la estructura de cualquier praxis motriz, por lo que son comunes a todas ellas, independientemente de que su naturaleza sea expresiva, lúdica, deportiva, introyectiva o de adaptación motriz ambiental. Analizar el comportamiento de la praxis motriz en cuestión en cada uno de estos parámetros nos da información sobre su lógica interna, teniendo repercusiones positivas e interesantes para el ámbito educativo y de entrenamiento deportivo.

La figura 2.1 va a ser un referente para el desarrollo de esta investigación, como iremos comprobando a medida que avancemos en su lectura.

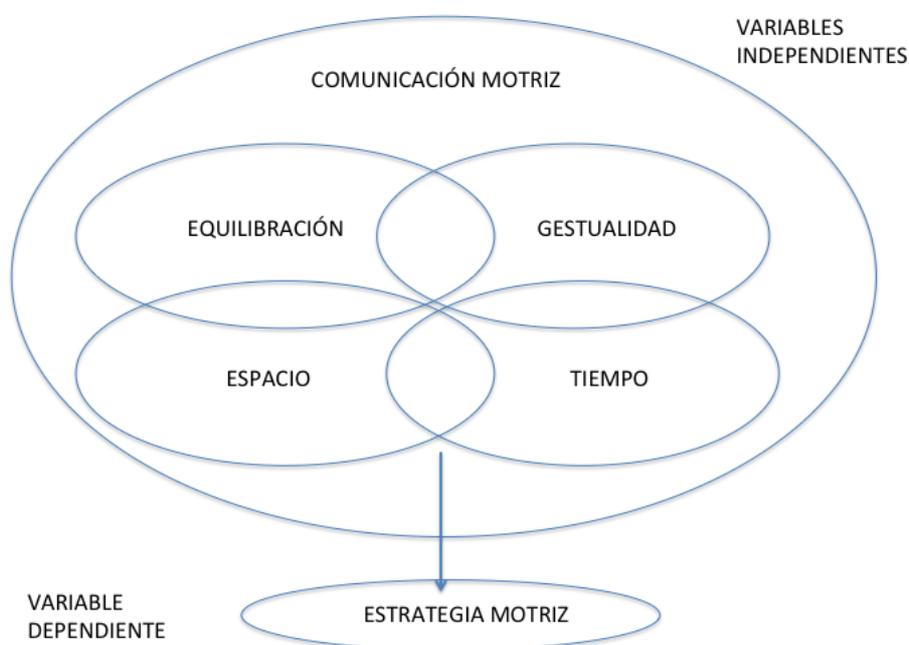


Figura 2.1. Dimensiones de análisis de las praxis motrices (tomado de Hernández y Rodríguez, 2004).

En esta Tesis utilizamos el presente modelo para las Situaciones Motrices de Expresión en general y para el Ballet en particular. De esta manera, consideramos que estudiar las praxis motrices expresivas bajo esta visión nos ayudará a entender la estructura de las mismas y a dar soluciones prácticas a su problemática específica.

1.1.2 Estructuramos el conocimiento: las clasificaciones praxiológicas

En este apartado, presentaremos una serie de clasificaciones del ámbito motor y, posteriormente, expondremos de forma desarrollada la clasificación en la que nos basamos para el estudio de la Situaciones Motrices de Expresión.

Las praxis motrices pertenecientes a una familia poseen una estructura similar, desencadenan procesos parecidos y se enfrentan a una serie de dificultades semejantes. Desde esta perspectiva, cuanto más lograda esté la clasificación, más fácil será comprender la especificidad de cada praxis motriz y atender a su particular problemática.

Bajo nuestra visión, consideramos que es necesario utilizar criterios de clasificación fundamentados en la lógica interna de las praxis motrices, ya que este concepto está directamente conectado con los requerimientos de su puesta en acción. No obstante, citaremos también algunas de las clasificaciones basadas en la lógica externa de las praxis motrices y haremos alusión a diversos autores que se han encargado de estudiar este aspecto del conocimiento.

Siguiendo a Hernández y Rodríguez (2010), uno de los momentos más importantes en la construcción del conocimiento científico –desde una perspectiva epistemológica- es la elaboración de clasificaciones o taxonomías del ámbito que se va a estudiar.

La realización de una clasificación da lugar a una mayor comprensión de los contenidos que la constituyen y de las relaciones entre los distintos grupos, en nuestro ámbito, de praxis motrices. Una clasificación es, por tanto, un conjunto de órdenes, de familia o elementos afines. Se trata de una división de saberes en grandes grupos. Por tanto, esa distribución de los elementos que componen un conjunto en un determinado número de categorías homogéneas, se hace de acuerdo con unos criterios que establezcan diferenciación.

Asimismo, Rodríguez (2001), entiende que una clasificación es completa y cumple su función cuando permite mejorar la comprensión de su objeto de estudio.

En el presente apartado vamos a clasificar el Ballet, en relación a las praxis motrices restantes, con la finalidad de clarificar su naturaleza y ahondar en su conocimiento.

En este sentido, queremos aclarar que existen múltiples clasificaciones de las praxis motrices y que nosotros utilizaremos aquellas que sean de mayor aplicación práctica, en función de la perspectiva desde la que vamos a estudiar el Ballet. Así pues,

presentaremos algunas de las clasificaciones existentes sobre praxis motrices y progresaremos hacia aquellas que son específicas para nuestro estudio.

Antes de citar dichas clasificaciones, consideramos necesario aclarar que en el proceso de revisión bibliográfica realizado, nos encontramos con diversas maneras de clasificar, en función de diferentes aspectos en los que los autores centran su atención. Algunos, se basan en criterios ajenos a la propia estructura de la praxis en cuestión y otros emplean criterios que atienden a la lógica interna de cada una de las praxis motrices.

Dada la gran variedad y disparidad existente al respecto, hemos hecho una pequeña selección y hemos tratado de ordenarlas para darle sencillez a su comprensión y análisis. De esta manera, presentamos las clasificaciones en dos grupos.

1.1.2.1 Clasificaciones que atienden a la lógica externa de las praxis motrices

Como comentamos anteriormente, las clasificaciones pertenecientes a este grupo se rigen por criterios no específicos de las propias praxis motrices y, generalmente, proceden de la aplicación de otras ciencias: fisiología, teoría del entrenamiento, sociología, etc.

En este sentido y, basándonos en los estudios de Hernández y Rodríguez (2004), presentamos las siguientes clasificaciones:

- Bouret (1978). Parte del criterio de la *experiencia vivida por el participante o practicante de la actividad*.
- Durand (1968). Emplea un criterio *pedagógico*.
- Fitts y Posner (1986). Parten de lo que denominan *niveles de dificultad en la realización de la tarea*.
- Matveiev (1975). Toma como criterio de partida el tipo de *periodización del entrenamiento que cada deporte exige de forma prioritaria*.
- Knapp (1979) y Singer (1986). Emplean como criterio la *continuidad o aumento de la complejidad estructural* de la praxis motriz.
- Singer (citado por Sánchez, 1984). Basándose en la clasificaciones de Knapp y Poulton, diferencia varios tipos de tareas motrices en función de su *relación con el ambiente*.

- Sánchez (1984). Basándose en el modelo de ejecución motriz de Marteniuk (1976), propone clasificar las tareas motrices de acuerdo con el *mecanismo de la cadena sensoriomotriz de mayor relevancia en la ejecución* de las mismas.

1.1.2.2 Clasificaciones que atienden a la lógica interna de las praxis motrices

Las clasificaciones integradas en este grupo son específicas, ya que distinguen unas prácticas motrices de otras en función de criterios internos a las propias prácticas y situaciones motrices (tipo de espacio, tipo de entorno de la práctica, forma de relación entre participantes, objetivo motor predominante, etc.). Un rasgo clasificador específico facilita enormemente el análisis de la propia esencia de las praxis motrices porque toma rasgos de la acción motriz (lo que los participantes realizan).

Las clasificaciones que presentamos han sido desarrolladas un poco más que las anteriores, ya que nos hemos basado en ellas para sentar las bases de este estudio sobre la Danza en general y sobre el Ballet en particular.

- Parlebas (1981). Se encuentra basada en un criterio interno e informacional. Entiende cualquier situación motriz como un sistema praxiológico en el que el participante se relaciona globalmente con el entorno físico (estable o inestable) y con otros posibles participantes (compañeros y/o adversarios). El factor que determina las características de cada situación motriz es la noción de incertidumbre y su existencia o no. Dicha incertidumbre puede ser debida al entorno físico (I); a los compañeros (C), que actúan de forma conjunta; o a los adversarios (A), de forma conjunta o separada. La combinación de estos tres criterios origina la distinción de ocho categorías, en las que cuando hay ausencia de incertidumbre en alguno de los elementos este se subraya en la parte alta del acrónimo. Por tanto, de esta forma define ocho dominios de acción motriz -de acuerdo con rasgos estructurales- asegurando su homogeneidad, operatividad y pertinencia (Lagardera y Lavega, 2003, p.76).
- Blazquez y Hernández (1984, p.512) añaden a la clasificación de Parlebas (1981) dos nuevos elementos: 1) forma de uso del espacio por los participantes (común o separado) y 2) la intervención de los participantes sobre el móvil (participación simultánea o alternativa).

La clasificación que presentamos a continuación está desarrollada en su totalidad, ya que, a partir de ella, elaboramos una propuesta de ampliación reflejada en el apartado 1.3.

Nos referimos a la clasificación elaborada por Hernández, Castro, Cruz, Hernández, Quiroga y Rodríguez (2000, p.3) que conforman el Grupo de Estudios e Investigaciones Praxiológicas de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Esta taxonomía es válida, tanto para las actividades físicas, tareas y situaciones motrices existentes en la actualidad, como para otras de posible creación en el futuro. Además, en ella se agrupan las diferentes prácticas lúdicas, deportivas, introyectivas, expresivas y adaptativas motrices de acuerdo con sus lógicas internas, ordenándose de forma lógica y coherente. De esta manera, cada una de ellas se ubica en un lugar único y pertinente, dándole de esta forma sentido a la actividad.

Para desarrollar la estructura de esta clasificación, los criterios que se han utilizado son los siguientes:

a) El *objetivo de la tarea*:

1. Situar el móvil en un espacio y/o evitarlo: situación/es cuyo objetivo consiste en ubicar el móvil en determinadas zonas estratégicas del espacio y/o evitarlo.

Subobjetivos:

1.1 Llevar el móvil a una meta y/o evitarlo: situación/es que consiste/en en ganar espacio para colocar un móvil en una meta, y/o evitarlo (baloncesto, fútbol, etc.)

1.2 Enviar y/o evitar el reenvío del móvil: situaciones que consisten en colocar el móvil en un espacio para impedir que los adversarios lo reenvíen y/o evitarlo para poderlo reenviar (voleibol, tenis, etc.)

2. Efectuar y/o evitar traslaciones: situación/es cuyo objetivo es realizar una acción y efecto de trasladar/se una persona o cosa y/o evitarlo.

Subobjetivos:

2.1. Efectuar y/o evitar superaciones espaciales: situación/es en las que se pretende conseguir una distancia y/o evitarla (salto de longitud).

2.1. Efectuar y/o evitar superaciones espacio/temporales: situación/es en las que se pretende conseguir una distancia en un tiempo y/o evitarlo (100 metros lisos).

2.3. Efectuar y/o evitar superaciones temporales: situación/es en las que se intenta prolongar en el tiempo una determinada posición del sujeto y/u objeto y/o

evitarlo (suspensión en barra fija, mantener una pica en equilibrio sobre la palma de la mano, etc).

2.4. Efectuar acciones de precisión y/o evitarlas: situación/es en las que se pretende colocar un objeto en una determinada zona del espacio (tiro con arco, lanzamiento de dardos a una diana, etc.).

3. Combatir cuerpo a cuerpo con o sin implemento y/o evitarlo: situación/es en las que se produce un enfrentamiento corporal y/o se evita, con la presencia o no de un implemento que caracteriza la contienda.

Subobjetivos:

3.1. Golpear y/o evitarlo: situación/es cuyo objetivo motor prioritario es impactar directamente sobre el cuerpo del adversario y/o evitarlo (boxeo, esgrima, etc.).

3.2. Derribar y/o evitarlo: situación/es cuyo objetivo motor prioritario es hacer tocar en una superficie todo o determinadas partes del adversario y/o evitarlo (lucha canaria, judo, etc.).

3.3. Dominar y/o evitarlo: situación/es cuyo objetivo motor prioritario es no dejar usar ni disponer de su cuerpo al adversario/s y/o evitarlo (lucha grecorromana, judo).

3.4. Excluir y/o evitarlo : situación/es cuyo objetivo motor prioritario es sacar o impedir la entrada al adversario/s del espacio de enfrentamiento y/o evitarlo (sumo, etc.)

4. Reproducir modelos y/o evitarlos: situación/es cuyo objetivo motor prioritario es realizar patrones motores establecidos con anterioridad y/o evitarlo.

Subobjetivos:

4.1. Reproducir modelos espaciales y/o evitarlos: situación/es que persiguen la realización de patrones motores espaciales establecidos con anterioridad y/o evitarlos (recorrido de los patinadores en una pista de hielo en patinaje artístico, recorrido de los bailarines por el escenario, etc.).

4.2 Reproducir modelos temporales y/o evitarlos: situación/es que persiguen la realización de patrones motores temporales establecidos con anterioridad y/o evitarlos (seguir el acompañamiento musical en aeróbic, en danza, etc.).

4.3. Reproducir modelos gestuales y/o evitarlos: situación/es que persiguen la realización de patrones motores gestuales establecidos con anterioridad y/o evitarlos (un ejercicio de anillas en gimnasia artística, la realización de una coreografía en danza, etc.).

4.4. Reproducir modelos de dominio de objetos y/o evitarlos: situación/es que persiguen la realización de patrones motores de dominio de objetos establecidos con anterioridad y/o evitarlos (gimnasia rítmica con aparatos, malabares, etc.).

5. Efectuar actividades interoceptivas: situación/es que persiguen el desarrollo de conductas motrices encaminadas a la búsqueda de sensaciones y/o emociones de carácter interno (yoga, relajación, etc.).

b) *La interacción motriz:*

- Presencia/ausencia de compañero/s y/o adversario/s

- Solo.
- Con compañero/s.
- Con adversario/s.
- Con compañero/s y adversario/s.

c) *Aspectos espaciales:*

- Utilización del espacio.

- Común: el uso del espacio de juego se extiende a todos los participantes de la actividad.
- Separado: el uso del espacio de juego se encuentra físicamente diferenciado entre adversario/s y/o compañero/s.

- Estandarización del medio.

- Estandarizado: las acciones se desarrollan en un espacio cuyos elementos son – por lo general- estables.
- No estandarizado: los elementos que constituyen el espacio son dimensiones.

El valor y utilidad de las clasificaciones específicas que hemos expuesto radica en su enorme aplicación. Al situar en ellas las distintas praxis motrices desde su lógica interna, es posible diferenciar con claridad los rasgos esenciales de cada actividad física y tarea motriz. Ello, a su vez, nos permite saber seleccionar las tareas motrices más adecuadas en función de los siguientes aspectos: los objetivos motores específicos que pretendamos alcanzar en cada situación motriz y las conductas motrices que queramos desarrollar en la persona que está aprendiendo.

Ahora bien, con respecto al estado de la cuestión de nuestro ámbito de actuación (las praxis motrices expresivas) y, de acuerdo con Mateu (2010) y Huesca (1996),

consideramos que las Situaciones Motrices de Expresión son las zonas de oscuridad de los discursos y de las propuestas de clasificación.

Además, creemos que este aspecto es extensible a todos los campos desde los que se aborda el estudio de las praxis motrices expresivas. Así, destacamos que el ámbito praxiológico tiene en cuenta la existencia de dichas praxis (hace alusión a las mismas y las contempla en sus clasificaciones), pero presenta un número muy reducido de trabajos dedicados al estudio del ámbito expresivo en profundidad.

Desde esta perspectiva, destacamos el papel de Mateu (2006, 2010) y Mateu y Bortoleto (2011), como pioneros a la hora de conectar la Praxiología Motriz con la Expresión Corporal. Así pues, teniendo como referencia sus estudios, nuestra intención es contribuir a seguir profundizando en el campo expresivo con nuestro trabajo.

Asimismo, consideramos que ubicar el Ballet en las clasificaciones existentes nos ayuda a ver con más claridad los rasgos esenciales que lo caracterizan. Ahora bien, al estudiar la Danza en profundidad nos dimos cuenta de que su especificidad no estaba contemplada del todo y ello la hacía compartir espacios en las clasificaciones con praxis motrices de naturaleza diferente.

Así pues, este aspecto nos llevó a crear una clasificación propia -reflejada en el apartado 1.3 de este primer capítulo- que ha sido clave para la construcción de los tres instrumentos de observación de nuestro estudio.

Ahora bien, para entender la naturaleza de su creación, es necesario comprender primero cuáles son los rasgos caracterizadores de las Situaciones Motrices de Expresión.

1.2 Las Situaciones Motrices de Expresión en el contexto de la Praxiología Motriz

A continuación, se aborda el concepto de acción motriz inmerso en el ámbito expresivo. Por tanto, haremos alusión a los rasgos que caracterizan a las praxis motrices expresivas a la luz de la Praxiología Motriz. No obstante, queremos destacar que en el capítulo dos se ha desarrollado el concepto de Expresión Corporal, haciendo alusión a

estudios realizados desde diversos ámbitos del conocimiento. Ello, nos ha servido para ampliar nuestro estudio y profundizar en la esencia de las praxis motrices expresivas, acercándonos a su identidad y, por tanto, diferenciándolas de praxis motrices de distinta naturaleza.

Desde esta perspectiva, vamos a definir lo que es una Situación Motriz de Expresión y, para ello, tenemos que retomar el concepto de lógica interna abordado en apartados anteriores. Así pues, todo juego dispone de un entramado que, al ser interpretado, permite que surjan acciones motrices diversas, independientemente de quiénes sean los participantes de la práctica en cuestión. Por tanto, el concepto de lógica interna sólo puede ser entendido desde una perspectiva sistémica, es decir, son necesarios una serie de rasgos pertinentes para que una determinada praxis motriz se pueda dar.

Desde esta línea, Lavega, Mateu, Lagardera, Filella y Ochoa (2013) señalan que la persona que participa en un juego es un actor que descifra su lógica interna, protagonizando acciones motrices individualizadas. Por tanto, del estatuto práxico de la actividad se deriva su lógica interna y, para conocerla, podemos tomar caminos como el estudio de su reglamento de forma teórica, la observación de las acciones motrices propias de la praxis motriz o la combinación de ambas formas de proceder. En nuestro caso, dado que no existe un reglamento oficial, partimos del conocimiento en profundidad del sistema equilibrador del Ballet. Estas reglas implícitas propias del universo del Ballet, se han ido transmitiendo de generación en generación. Su interpretación ha sido posible debido a la doble formación que he adquirido, tanto como practicante, observadora, estudiosa y docente del mismo, como por mi formación en el ámbito de las Ciencias de la Actividad Física y del Deporte. El contacto con bailarines profesionales que he tenido desde pequeña, también me ha llevado a conocer -de primera mano- la tradición de grandes compañías de reconocido prestigio internacional como la Ópera de Bucarest o el Béjart Ballet Lausanne.

En función de lo expuesto, consideramos que si analizamos la lógica interna de las situaciones motrices de expresión podremos llegar a explorar al máximo su potencialidad, optimizando los procesos de enseñanza-aprendizaje relacionados con la praxis motriz expresiva en cuestión.

Dicho esto, vamos a definir lo que entendemos por Situación Motriz de Expresión. Parlebas (2001) define el concepto *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, p. 423).

Desde esta perspectiva y, de acuerdo con Mateu (2010), las *Situaciones Motrices de Expresión* 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. Bajo esta concepción, la autora señala que los objetivos motores expresivos pueden localizarse en contextos mimados, circenses o bailados muy variados, pasando por un continuo que va desde la espontaneidad hasta el espectáculo (en función de las consignas y condiciones de cada praxis motriz). Así, el espectro de situaciones motrices expresivas abarca desde acciones motrices en las que el objetivo es la forma pura de la acción motriz (las propias acciones son el mensaje), hasta aquellas en las que la forma está al servicio de una referencia externa y remiten a un tema.

Bajo esta concepción, la autora clasifica las situaciones motrices de expresión de la siguiente manera: casi-juego expresivo (jugar a las muñecas); juegos y danzas tradicionales; casi-espectáculo (match de improvisación); deporte expresivo (natación sincronizada) y espectáculo (creaciones de Danza). Por tanto, observamos como la autora comienza por las más espontáneas y culmina con las que forman parte de un espectáculo.

Uno de los rasgos distintivos que comparten todas es la ausencia de adversario. Así pues, aunque simbólicamente pueda representarse una situación de oposición, en última instancia, los participantes están cooperando para evocar en el público dicha forma de interacción. Hablamos, por tanto, de praxis motrices esencialmente cooperativas.

Otro de los conceptos al que tenemos que recurrir para entender lo que son las situaciones motrices de expresión es el de *objetivo motor*. Así pues, dicho término hace referencia a un aspecto de la lógica interna que implica la demanda motriz prioritaria a

conseguir por los participantes y que dota de sentido a una práctica concreta (Hernández y Rodríguez, 2004). Por tanto, hablamos de un aspecto que, siendo perteneciente al sistema praxiológico, es previo a la puesta en práctica del mismo. En este sentido y, de acuerdo con Rodríguez (2002) la especificidad de todas las praxis motrices se encuentra en los objetivos motores.

Los objetivos motores, por tanto, deben ser cumplidos a través de las acciones motrices.

A continuación y, siguiendo a Mateu (2010), vamos a señalar los objetivos motores de las situaciones motrices de expresión derivados de las praxis motrices expresivas estudiadas. Dichos objetivos motores vienen determinados por:

- La *finalidad de la acción motriz*. Hace referencia a la producción de sentido y el carácter morfocinético (abstracto y centrífugo) de la acción. Por tanto, hacemos referencia a la producción de formas corporales de expresión con infinitas combinaciones como objetivo. Rodríguez (2001), las denomina *isoformas con simbolismo contextual*. Esta finalidad oscila entre las formas puras, la forma por la forma y las formas narrativas.
- La *comunicación*. Generar emoción en el espectador. De acuerdo con la autora, 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, p. 235). De las acciones motrices se derivan relaciones metafóricas cuyas propiedades generan una emoción. Esta función requiere recurrir al imaginario para utilizar imágenes, analogías, asociaciones, etc., transformando lo que es ordinario, familiar y cotidiano en extraño, maravilloso y sorprendente, empleándose diversas formas (desde las más figurativas a las más abstractas).
- *Semiotricidad referencial* de la que es portadora la acción motriz, aludiendo a un contenido referencial imaginario que justifica la escena representada. Ello se realiza a través de un proceso semiotriz codificado. El título del montaje puede darnos pistas de este aspecto referencial y alcanzar su máximo desarrollo narrativo a través de una historia.
- La *intencionalidad estética de la acción motriz*. Se crea una parcela de la realidad bajo una estética determinada (cómica trágica, surrealista, provocadora, etc.). De acuerdo con Bortoleto (2002) el deporte expresivo o artístico limita las

categorías estéticas de las acciones motrices a la belleza. Además, las expectativas estéticas de los jueces valoran el canon de la belleza de la acción. En estas situaciones, la creatividad está en función de los reglamentos y la expresividad queda relegada a un segundo plano, dada la importancia que se le otorga al objetivo motor deportivo en el que lo que interesa es ganar. Asimismo, la belleza adquiere también una especial relevancia en el mundo del Ballet. No hay jueces que valoren este aspecto de la práctica (dado que es un arte y no un deporte) pero durante la formación de los bailarines hay un predominio del trabajo técnico, sobre el expresivo. Se busca la perfección de los gestos que caracterizan la estética del Ballet. Asimismo, la autora señala que la fealdad, lo grotesco y lo deforme es desechado en el patinaje, la gimnasia artística y la natación sincronizada. Estos aspectos, sin embargo, son incorporados y aceptados a las creaciones del ámbito puramente artístico, dado que reflejan una realidad diferente. Nosotros creemos que en el universo del Ballet también se desechan las formas que no cumplen los cánones clásicos, aunque -como artegoza de una mayor libertad expresiva que los deportes artísticos.

Como podemos observar, el objetivo motor de las Situaciones Motrices de Expresión es de carácter expresivo. Lo que se quiere expresar condicionará la dinámica del sistema. Por tanto, los objetivos motores se caracterizarán por una complejidad derivada de la enorme diversidad que define al hecho expresivo. Las acciones motrices emergentes traen consigo una significación expresiva y servirán de base a la construcción de un proyecto creativo. De acuerdo con Mateu (2010) la clave de la expresión motriz está 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 elaboradas por los creadores del mismo. Por tanto, no se trata de la realización de una prueba objetiva de desafío motor. Lo que se valora es la coherencia poética, estética y referencial del proyecto propuesto.

Llegados a este punto, concluimos que la expresividad es la seña de identidad de este tipo de praxis motrices. Por tanto, las Situaciones Motrices de Expresión traen consigo la capacidad de conectar el mundo del arte con el de la Educación Física. Desde esta perspectiva, Bortoleto y Carvalho (2004) destacan la pertenencia de estas praxis a la cultura humana y, más concretamente, a la cultural artístico-corporal. Por

consiguiente, la acción motriz, bajo este prisma, se moviliza para llevar a cabo una creación artística.

1.2.1 La problemática de la Expresión Corporal y sus clasificaciones

Antes de exponer nuestra propuesta de clasificación, nos parece pertinente citar la establecida por Romero (1999, 2008), ya que aúna Situaciones Motrices de Expresión de naturaleza diversa. Así, esta autora considera como referentes de las actividades corporales de expresión los siguientes:

- Las manifestaciones socioculturales más o menos tecnicadas como la Danza (folclórica, clásica, contemporánea, de salón, neoclásica, etc.) y el Teatro (gestual, corporal, comedia del arte, etc.) en sus distintas modalidades (mimo, clown, etc.).
- Actividades corporales surgidas de concepciones ideológicas próximas al *mayo del 68* y caracterizadas por abordar la relación con el propio cuerpo -desde la aceptación y desinhibición- principalmente con intencionalidad afectiva y relacional (Sierra Zamorano, 2000).
- Leguaje Corporal (Kinésica -gesto y postura- y Proxémica -lectura de la utilización de los espacios personales-), referido al mensaje no consciente que el ser humano emite por el mero uso de su corporeidad, por tanto, a priori, no intencional.
- Otros, como el ritmo que no constituye una manifestación o disciplina cultural, sino que forma parte del patrimonio de contenidos clásicos de la Educación Física.

Asimismo, señala que podrían añadirse contenidos básicos de ritmo y gimnasia, e incluso deportes estéticos como la gimnasia rítmica y la artística.

En esta clasificación aparecen conceptos tradicionalmente relacionados con el ámbito expresivo, pero que a menudo se presentan de manera confusa a la hora de realizar aplicaciones prácticas. Como podemos observar, se mezclan praxis motrices expresivas que tienen todo un corpus de base (la danza y el teatro), con los deportes estéticos y con tareas motrices que coadyuvan a la desinhibición, las relaciones con el

propio cuerpo y el de los otros, la mejora del lenguaje corporal y el ritmo.

Esta confusión comienza con las circunstancias en las que se conformó la Expresión Corporal, disciplina integrada por numerosos ámbitos de conocimiento: las Artes, la Educación Física, la Psicología, la Sociología, etc. (Learreta, 2008).

Así pues, en este campo los contenidos de Expresión Corporal manifiestan poca claridad conceptual y terminológica, lo cual no es más que un reflejo de esta disciplina emergente. De acuerdo con Learreta (2008), los términos utilizados son ambiguos, dándose muchos casos de polisemia y sinonimia. Ello deriva indefectiblemente en la necesidad de aclarar y estructurar los contenidos de esta materia. Además, presentan una gran diversidad (Villada, 2006) y en ocasiones son contrapuestos, fruto de las concepciones ideológicas que los sostienen en relación con los objetivos que se quieren alcanzar (Contreras, 1998).

Según exponen Learreta, Sierra y Ruano(2005) este hecho es el punto central del problema: la gran disparidad existente respecto a lo que se entiende hoy en día por contenidos de Expresión Corporal. Partiendo de esta problemática, elaboraron una propuesta de sistematización de contenidos del ámbito expresivo ejemplificada con actividades para la Educación Física, válida para el ámbito educativo (enseñanza formal y no formal) y con una aplicación para las artes escénicas. Todo ello, a partir de un trabajo de investigación documental y de campo.

Estas investigaciones persiguen avanzar en la construcción del corpus científico de esta disciplina, consolidando su campo teórico y enriqueciendo el práctico.

Dentro de este desorden (cada vez más ordenado) la Danza -como Situación Motriz de Expresión- tiene unos rasgos particulares que la diferencian de otras praxis motrices expresivas. Por ello, a continuación presentamos una propuesta en la que ampliamos la clasificación publicada por Hernández, Castro, Cruz, Quiroga y Rodríguez (2000), pertenecientes al Grupo de Estudios e Investigaciones Praxiológicas de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

La elección de la citada clasificación responde a que consideramos que integra al resto de taxonomías basadas en la lógica interna de las praxis motrices. Por tanto, nos parece más completa y clara a la hora de explicar la estructura de dichas praxis.

De la misma manera, nuestro afán por clasificar responde a la necesidad de desmenuzar al máximo el Ballet para, posteriormente, elaborar un instrumento de observación que estuviera acorde con su esencia práxica y expresiva.

1.3 Una nueva clasificación para las Situaciones Motrices de Expresión: antecedentes

Para desarrollar este apartado haremos alusión diversos estudios realizados en el ámbito de la Educación Física, partiendo de concepciones ideológicas de muchos de sus autores. Ello se debe a que la mayoría de las investigaciones que han abordado la casuística de la Expresión Corporal de forma científica, surgen en este campo. Si nos adentramos en el terreno del arte, observamos que los artistas tienen un profundo conocimiento derivado de la riqueza de su práctica, pero no existe tanto escrito al respecto. En este sentido, adelantamos que para el desarrollo de la parte empírica de esta Tesis, también nos impregnamos del terreno artístico. No podía ser de otra manera.

Así pues, tras estudiar en profundidad las clasificaciones existentes (algunas de ellas citadas con anterioridad), escogimos la que nos pareció más acorde al modelo de nuestra investigación e introducimos algunas modificaciones que consideramos esenciales para atender a la naturaleza de las Situaciones Motrices de Expresión. De esta manera, contribuimos a que queden contempladas en toda su diversidad y, con ello, perseguimos que -si se escoge como guía- se exploren en la práctica todas las posibilidades que nos ofrecen.

Las modificaciones que dieron lugar a nuestra propuesta de clasificación se derivaron de una serie de trabajos realizados por diversos autores que nos sirvieron de antecedentes para el desarrollo de este apartado y que se citan a continuación.

Así, estudiamos a Parlebas (2001) quien afirma que cada persona es única y susceptible de ser educada y perfeccionada interviniendo en su conducta motriz. La Educación Física, por tanto, es entendida por el autor como la pedagogía de las conductas motrices y, bajo esta concepción, elaboró una clasificación con rigor científico y pertinencia epistemológica que ha sido un referente para la construcción de este apartado.

Asimismo, también hemos considerado las aportaciones de Troya y Cuéllar

(2008a) que analizan la contribución de la Danza al desarrollo integral de la persona, basándose en el análisis del Decreto 127/2007, de 24 de Mayo, para Educación Secundaria Obligatoria en la Comunidad Autónoma de Canarias(BOC, núm.113, 7 de junio de 2007).

Otros estudios de referencia han sido los realizados por Larraz (2004) sobre el concepto de danza de creación, así como también su propuesta curricular para el Gobierno de Aragón en la que las prácticas motrices aparecen agrupadas de acuerdo con los dominios de acción motriz creados en función de criterios precisos de lógica interna (Parlebas, 1981).

El trabajo elaborado por Mateu y Bortoleto (2011) también nos ha servido de antecedente para el desarrollo de este apartado. Dichos autores, a partir de la clasificación de las praxis motrices propuesta por Parlebas (1981), crearon una serie de subdominios pertinentes para las Situaciones Motrices de Expresión. Así, añaden el sufijo E o E para indicar la presencia o ausencia de las funciones expresiva, poética y referencial¹ como parte esencial de este grupo de prácticas.

Desde esta perspectiva y como comentamos anteriormente, la Ciencia de la Acción Motriz o Praxiología Motriz puede ayudarnos a estructurar todas las praxis que conforman el campo de las acciones motrices y que, además, se configuran como contenidos educativos del currículo de Educación Física. A su vez, la especificidad de cada praxis motriz ha generado la creación de las clasificaciones que ayudan a construir el conocimiento científico en nuestro ámbito específico, por lo que hay una influencia recíproca.

Como vimos con anterioridad, de acuerdo con los análisis de las estructuras y dinámicas de las prácticas físicas y los deportes realizados por Castarlenas, Durán, Lagardera, Lasierra, Lavega y Mateu (1993), pertenecientes al Grupo de Estudios Praxiológicos de Lérida y por Hernández y Rodríguez (2004), las tareas y las situaciones motrices existentes en la actualidad que serían contenidos exclusivos de la Educación Física serían las siguientes: deporte, juego motor, expresión motriz,

¹ Mateu (2010) entiende por *función poética y expresiva* la expresión de sentimientos, emociones, de una visión del mundo, etc. Así, la *función referencial* está presente en las praxis motrices cuando las acciones motrices nos remiten a un tema, una historia, un concepto, una idea y, en definitiva, cuando nos conducen a una referencia externa a la propia praxis.

introyección motriz y adaptación motriz ambiental.

Estas praxis motrices de naturaleza diversa, se configuran como los recursos de los que se sirve la Educación Física para educar al ser humano de forma integral. Hablamos pues, de una intervención pedagógica alejada de la concepción dualista del ser humano y centrada en la persona y su diversidad (Grasso, 2008). Por tanto, el trabajo de la parte expresiva, comunicativa, artística y creativa de la conducta motriz es fundamental para ayudar a cada persona a mostrar su espontaneidad, autenticidad, individualidad y creatividad (Troya y Cuéllar 2008b).

Para entender mejor el grado de profundización al que hemos llegado en la actualidad (concepción integral de la persona) haremos alusión a esa primigenia concepción dualista que acabamos de citar. Así pues, históricamente, el ser humano ha estado dividido en duplicidades: cuerpo-mente, cuerpo-alma y cuerpo-espíritu. Ello, ha dado lugar al origen de ciencias dedicadas al estudio detallado de una condición, una categoría, una característica, un estado, un nivel, un atributo y, en definitiva, un aspecto de lo humano (Grasso, 2008). De este modo, el individuo es considerado un ser mental, físico, espiritual, anímico, orgánico, gestual, emocional, motriz, social, etc. y en este desmenuzamiento, se compone una ciencia para el estudio de cada fragmento. Bajo esta visión, lo corporal quedaba encerrado en el cuerpo y su movimiento. Es decir, en lo tangible, lo visible, en el funcionamiento de sistemas y órganos y en movimientos de aparatos y palancas, dando lugar a ciencias como la medicina, la biología, la anatomía, la fisiología, la mecánica y otros campos que -desde sus diversas visiones- estudian el deporte, la salud, la expresión artística, etc.

Por tanto, infinidad de ámbitos se dedican al estudio del cuerpo, tantos como posturas ideológicas existen.

Ante este panorama y de acuerdo con Grasso (2008), comienza a surgir la necesidad de nombrar al cuerpo de otro modo, con palabras con significados integradores, incluyentes, globales y abarcadores que sirvan para completar las citadas parcialidades. Así, las aportaciones de Parlebas (1981) y su concepto de conducta motriz, suponen un cambio cualitativo al respecto, como vimos en anteriores apartados.

La persona manifiesta su forma de ser y estar en el mundo a través de sus

conductas motrices.

A pesar de esta demanda, no debemos olvidar la problemática que afecta a los contenidos de carácter expresivos que, como señalamos en el apartado anterior, carecen de claridad conceptual y terminológica (García, 1999) y llevan a confusiones en campo de la práctica.

En este sentido, nuestra propuesta se justifica por la necesidad de tener un referente que sirva de ayuda a los profesionales del campo expresivo para que exploren con sus practicantes todo el potencial que posee la conducta motriz, centrándonos en su parte expresiva, rítmica, creativa y artística concretada en los contenidos expresivos.

Por tanto, esta parte del estudio está orientada a proponer una clasificación que sirva como guía para dichos profesionales y como herramienta de aplicación práctica.

Tras hacer un análisis profundo de las clasificaciones existentes -muchas de ellas citadas en el apartado anterior- nos decantamos por la de Hernández, Castro, Cruz, Hernández, Quiroga y Rodríguez (2000), pertenecientes al Grupo de Estudios e Investigaciones Praxiológicas de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria-citada por Hernández Moreno y Rodríguez Ribas (2004)- por adaptarse más a nuestro modelo de estudio, tal y como señalamos al finalizar el apartado anterior.

En base a ella, elaboramos una propuesta de ampliación con la finalidad de abarcar a la totalidad de Situaciones Motrices de Expresión susceptibles de ser trabajadas en el terreno de la expresión.

1.3.1 Pasos para la creación de una nueva clasificación

Para estudiar los contenidos de carácter expresivo desde el punto de vista de la Praxiología Motriz, inicialmente, seguimos el siguiente proceso metodológico:

- Revisión bibliográfica con la intención de partir de estudios que hayan abordado la misma temática, tanto de forma específica como atendiendo a la lógica externa de las Situaciones Motrices de Expresión.

- Estudio y análisis de Situaciones Motrices de Expresión de naturaleza diversa: danza contemporánea, *street dance*, *funky*, *contact-improvisation*, teatro y circo.
- Estudio de las clasificaciones praxiológicas existentes para observar si abarcan a la totalidad de Situaciones Motrices de Expresión.

De acuerdo con Larraz (2004, 2012), una de las maneras de organizar las prácticas motrices es clasificarlas en función de los seis dominios de acción motriz creados en función de criterios precisos de lógica interna. En este sentido, cinco de los dominios se refieren a conductas motrices más de tipo funcional y uno de ellos –el que agrupa a las acciones motrices con intenciones artísticas y expresivas- alude a las conductas motrices de expresión.

En la figura 3.1, se muestra la diferencia entre la motricidad funcional y la motricidad expresiva. Esta, radica en la finalidad de sus conductas motrices, en las intenciones que subyacen en los comportamientos motores de una y otra. Así, la finalidad principal de las actividades físico-deportivas es lograr la eficacia motriz y la funcionalidad. Las actividades motrices artístico-expresivas, por su parte, tienen como objeto la transmisión de sentidos y significados a través de mensajes simbólicos. En estas últimas, siguiendo a Parlebas (2003), surge el aspecto artístico, poético, onírico, el sueño, la transmisión de un sentido por el cuerpo. Profundizaremos más en este aspecto en apartados posteriores.



Figura 3.1. Diferencia entre motricidad funcional y motricidad expresiva

(adaptado de Larraz, 2002, p.16).

Desde esta perspectiva, Bortoleto y Mateu (2011) -a partir de *la clasificación de las praxis motrices* propuesta por Parlebas (1987)- crearon una serie de subdominios pertinentes para las Situaciones Motrices de Expresión, considerando las funciones expresiva, poética y referencial del lenguaje como parte esencial de este grupo de prácticas.

Además de estos estudios, las investigaciones llevadas a cabo por Mateu y Torrents (2012) también nos sirvieron de base para reflexionar sobre nuestro proceso de clasificación.

No debemos olvidar que, empleando una mirada praxiológica, lo realmente importante son las respuestas de cada persona en cada una de las situaciones motrices planteadas, expresadas a partir de sus conductas motrices. Por tanto, el profesorado, el coreógrafo, el director de una obra de teatro, etc. construye diversos escenarios con el objetivo de hacer aflorar determinadas conductas motrices en sus practicantes.

En función de lo anteriormente expuesto, presentamos la propuesta de clasificación. En cursiva, destacamos los aspectos añadidos y exponemos dos figuras (4.1 y 5.1) que resumen el trabajo. Asimismo, culminamos con una argumentación y una tercera figura (6.1) que sintetiza nuestra propuesta.

Recordamos que la clasificación que aquí se presenta es la del Grupo de Estudios e Investigaciones Praxiológicas de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (2000) -citada por Hernández y Rodríguez (2004)- con una serie de aspectos añadidos que surgen del estudio de autores que se han encargado del ámbito expresivo, citados con anterioridad.

Así pues, la clasificación quedaría de la siguiente manera:

a) El *objetivo de la tarea*:

1. Situar el móvil en un espacio y/o evitarlo: situación/es cuyo objetivo consiste en ubicar el móvil en determinadas zonas estratégicas del espacio y/o evitarlo.

Subobjetivos:

1.1 Llevar el móvil a una meta y/o evitarlo: situación/es que consiste en ganar espacio para colocar un móvil en una meta, y/o evitarlo (baloncesto, fútbol, etc.)

1.2 Enviar y/o evitar el reenvío del móvil: situación/es que consiste en colocar el móvil en un espacio para impedir que el/los adversarios lo reenvíe/n y/o evitarlo para poderlo reenviar (voleibol, tenis, etc.)

2. Efectuar y/o evitar traslaciones: situación/es cuyo objetivo es realizar una acción y efecto de trasladar/se una persona o cosa y/o evitarlo.

Subobjetivos:

2.1. Efectuar y/o evitar superaciones espaciales: situación/es en las que se pretende conseguir una distancia y/o evitarla (salto de longitud).

2.1. Efectuar y/o evitar superaciones espacio/temporales: situación/es en las que se pretende conseguir una distancia en un tiempo y/o evitarlo (100 metros lisos).

2.3. Efectuar y/o evitar superaciones temporales: situación/es en las que se intenta prolongar en el tiempo una determinada posición del sujeto y/u objeto y/o evitarlo (suspensión en barra fija, mantener una pica en equilibrio sobre la palma de la mano, etc.).

2.4. Efectuar acciones de precisión y/o evitarlas: situación/es en las que se pretende colocar un objeto en una determinada zona del espacio (tiro con arco, lanzamiento de dardos a una diana, etc.).

3. Combatir cuerpo a cuerpo con o sin implemento y/o evitarlo: situación/es en las que se produce un enfrentamiento corporal y/o se evita, con la presencia o no de un implemento que caracteriza la contienda.

Subobjetivos:

3.1. Golpear y/o evitarlo: situación/es cuyo objetivo motor prioritario es impactar directamente sobre el cuerpo del adversario y/o evitarlo (boxeo, esgrima, etc.).

3.2. Derribar y/o evitarlo: situación/es cuyo objetivo motor prioritario es hacer tocar en una superficie todo o determinadas partes del adversario y/o evitarlo (lucha canaria, judo, etc.).

3.3. Dominar y/o evitarlo: situación/es cuyo objetivo motor prioritario es no dejar usar ni disponer de su cuerpo al adversario/s y/o evitarlo (lucha grecorromana, judo).

3.4. Excluir y/o evitarlo : situación/es cuyo objetivo motor prioritario es sacar o impedir la entrada al adversario/s del espacio de enfrentamiento y/o evitarlo (sumo, etc.)

4. Reproducir modelos y/o evitarlos: situación/es cuyo objetivo motor prioritario es realizar patrones motores ²*establecidos con anterioridad* y/o evitarlo.

Subobjetivos:

4.1. Reproducir modelos espaciales y/o evitarlos: situación/es que persiguen la realización de patrones motores espaciales establecidos con anterioridad y/o evitarlos (recorrido de los patinadores en una pista de hielo en patinaje artístico, recorrido de los bailarines por el escenario, etc.).

4.2 Reproducir modelos temporales y/o evitarlos: situación/es que persiguen la realización de patrones motores temporales establecidos con anterioridad y/o evitarlos (seguir el acompañamiento musical en aeróbic, en Danza, etc.).

4.3. Reproducir modelos gestuales y/o evitarlos: situación/es que persiguen la realización de patrones motores gestuales establecidos con anterioridad y/o evitarlos (un ejercicio de anillas en gimnasia artística, etc.).

4.4. Reproducir modelos de dominio de objetos y/o evitarlos: situación/es que persiguen la realización de patrones motores de dominio de objetos establecidos con anterioridad y/o evitarlos (gimnasia rítmica con aparatos, malabares, etc.).

4.5. *Reproducir modelos gestuales con carácter simbólico y/o referencial: situación/es que persiguen la realización de patrones motores gestuales realizados con la intención de comunicar y/o representar algo (un bailarín que realiza una coreografía con la intención de expresar paz, amor, de contar un cuento, de representar su papel de príncipe; un actor que corre por el escenario para expresar que se le escapa la guagua, que salta para expresar que está contento, etc.).*

5. Efectuar actividades interoceptivas: situación/es que persiguen el desarrollo de conductas motrices encaminadas a la búsqueda de sensaciones y/o emociones de carácter interno (yoga, relajación, etc.).

6. *Crear nuevas formas de movimiento o combinar diferentes técnicas de forma improvisada (un bailarín que va creando una coreografía a medida que la va ejecutando, 2 actores que improvisan una situación determinada en teatro, etc.).*

b) *La interacción motriz:*

- Presencia/ausencia de compañero/s y/o adversario/s

² La razón por la cual destacamos (en cursiva) esta parte de la explicación del objetivo motor 4, es porque consideramos que -todas aquellas Situaciones Motrices de Expresión en las que no hay nada establecido de antemano y requieren de la improvisación de los participantes- no están recogidas en la clasificación.

- Solo.
- Con compañero/s.
- Con adversario/s.
- Con compañero/s y adversario/s.

c) Aspectos espaciales:

- Utilización del espacio.

- Común: el uso del espacio de juego se extiende a todos los participantes de la actividad.
- Separado: el uso del espacio de juego se encuentra físicamente diferenciado entre adversario/s y/o compañero/s.

- Estandarización del medio.

- Estandarizado: las acciones se desarrollan en un espacio cuyos elementos son – por lo general- estables.
- No estandarizado: los elementos que constituyen el espacio son dimensiones.

A continuación, destacamos en color rosa el objetivo motor que hemos considerado pertinente añadir.

Criterio: OBJETIVO DE LA TAREA					
1. Situar el móvil en un espacio y/o evitarlo: situación/es cuyo objetivo consiste en ubicar el móvil en determinadas zonas estratégicas del espacio y/o evitarlo (fútbol, baloncesto, balonmano, etc.).	2. Efectuar y/o evitar traslaciones: situación/es cuyo objetivo es realizar una acción y efecto de trasladar/se una persona o cosa y/o evitarlo (salto de longitud, 100 metros lisos, tiro con arco, suspensión en una barra fija, etc.).	3. Combatir cuerpo a cuerpo con o sin implemento y/o evitarlo: situación/es en las que se produce un enfrentamiento o corporal y/o se evita, con la presencia o no de un implemento que caracteriza la contienda (boxeo, esgrima, lucha canaria, judo, etc.).	4. Reproducir modelos y/o evitarlos: situación/es cuyo objetivo motor prioritario es realizar patrones motores establecidos con anterioridad y/ o evitarlo (patinaje artístico, danza, natación sincronizada, etc.).	5. Efectuar actividades interoceptivas: situación/es que persiguen el desarrollo de conductas motrices encaminadas a la búsqueda de sensaciones y/ o emociones de carácter interno (yoga, respiración y relajación, etc.).	6. Crear nuevas formas de movimiento o combinar diferentes técnicas de forma improvisada (improvisaciones en danza, teatro, etc.).

Figura 4.1. Creación de un sexto objetivo motor para las tareas motrices que requieran de la improvisación de los participantes.

Asimismo, en la Figura 5.1 se presenta el subobjetivo motor 4.5. que incorporamos al objetivo cuatro.

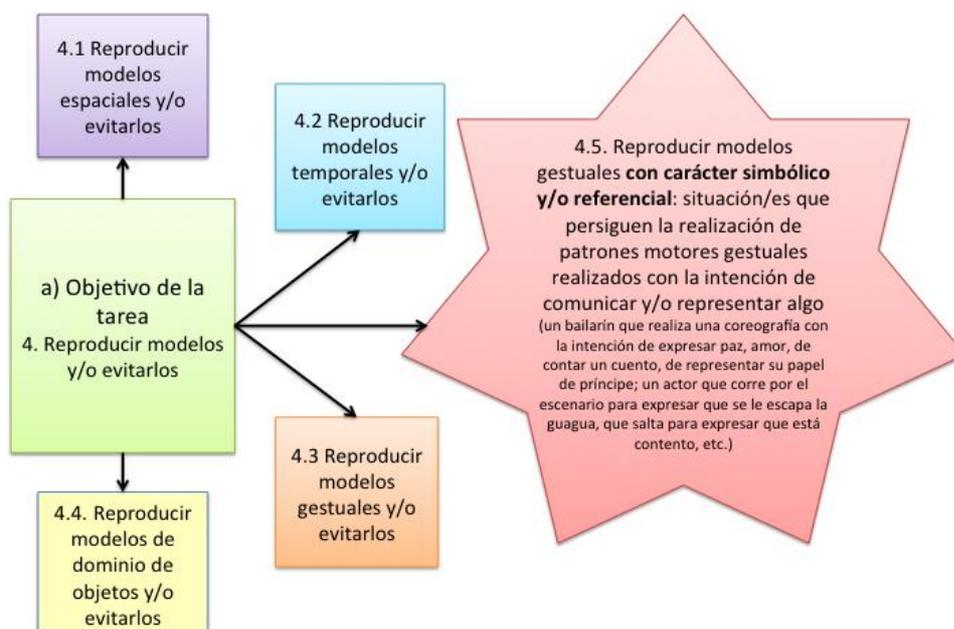


Figura 5.1. Creación de un nuevo subobjetivo motor para las tareas motrices que demanden la reproducción de modelos con carácter simbólico y referencial.

1.3.2 Razones que nos llevaron a construir nuestra propuesta de clasificación

A continuación, exponemos los argumentos que nos llevaron a crear las incorporaciones mencionadas.

a) SUBOJETIVO MOTOR DE NUEVA CREACIÓN

4.5. Reproducir modelos gestuales con carácter simbólico y/o referencial: situación/es que persiguen la realización de patrones motores gestuales realizados con la intención de comunicar y/o representar algo (un bailarín que realiza una coreografía con la intención de expresar paz, amor, de contar un cuento, de representar su papel de príncipe; un actor que corre por el escenario para expresar que se le escapa la guagua, que salta para expresar que está contento, etc.).

No es lo mismo reproducir un modelo técnico en un ejercicio de anillas, en el que se ejecutan una serie de técnicas que serán puntuadas en función de su ejecución y el grado de dificultad, que representar un modelo técnico en determinadas situaciones motrices de Danza donde se combinan gestualidades para representar un personaje (un

cisne), una situación (envenenamiento en Romeo y Julieta) expresar un sentimiento (alegría, dolor, etc.), contar una historia (La Cenicienta), etc.

En teatro quizás se vea más claro, puesto que asistimos a ver una obra de teatro - en la que los actores utilizan una serie de técnicas interpretativas- con la certeza de que nos van a contar una historia. Salvo que se trate de un experto en la materia, apenas nos damos cuenta de las técnicas empleadas. Nos sumergimos directamente en la historia.

La Expresión Corporal y las habilidades motrices específicas están, en estos casos, al servicio de un argumento que debe ser entendido por el público.

Es cierto que hay espectáculos en los que no hay una intención clara de comunicar algo específico o al menos no la hay de forma explícita. En el caso de la Danza se trata de una exaltación de la Danza por la Danza en la que se persigue evocar en el público lo que a cada individuo le sugiera la combinación de movimientos, las diversas interacciones entre los bailarines, el decorado, el vestuario y la música.

Asimismo, nos encontramos con situaciones de enseñanza-aprendizaje en las que se pide al alumnado que baile por bailar, siguiendo el ritmo de la música, bailando con material, etc. pero sin intención de comunicar o representar nada específico.

A este respecto, consideramos que la clasificación mencionada recoge la reproducción de modelos que requieren las Situaciones Motrices de Expresión en las que se baila o se teatraliza sin intención de comunicar algo de forma explícita, pero no aquellas en las que la función simbólica y referencial es inherente a las mismas.

Además, el objetivo motor cinco de la clasificación nos habla de prácticas orientadas a *la búsqueda de sensaciones y/o emociones de carácter interno*. Consideramos pues, que si existe un objetivo motor que contempla las emociones internas, la clasificación también debe recoger de forma explícita las situaciones motrices que implican la expresión de emociones de carácter externo.

b) OBJETIVO MOTOR DE NUEVA CREACIÓN

6. Crear nuevas formas de movimiento o combinar diferentes técnicas de forma improvisada (un bailarín que va creando una coreografía a medida que la va ejecutando, 2 actores que improvisan una situación determinada en teatro, una situación de enseñanza-aprendizaje en la que se solicita al alumnado que baile o realice teatro de forma improvisada, etc.).

En la definición del objetivo motor 4. se explicita que se trata de reproducir modelos *establecidos con anterioridad*. Por tanto, no hace alusión a las Situaciones Motrices de Expresión de improvisación en las que se va creando algo nuevo sobre la marcha, no estando incluidas en la clasificación.

Para defender esta idea, vamos a abordar los conceptos *creatividad* e *improvisación*, ya que forman parte de la definición de nuestra propuesta de objetivo motor.

Para ello, en primer lugar, nos hemos remitido a aquellos autores cuyas investigaciones se centran en la *creatividad*. Siguiendo a Trigo (1999), la creatividad es una innovación valiosa, ya que todo lo creativo es, de alguna manera, nuevo o por lo menos lo es para la persona que realiza ese descubrimiento. La creatividad es valiosa no sólo con referencia al producto creado, sino a la acción misma de innovar que supone un afán de superar, mejorar y optimizar lo que nos rodea y a nosotros mismos. Desde esta perspectiva, Trigo (1999) tras un proceso de investigación sobre la creatividad, nos habla de cuatro dimensiones que comparten la mayoría de los autores: la persona, el proceso, el producto y el ambiente.

- *La persona*. Referido a su personalidad, valores, motivaciones, actitudes, etc. que lo hacen ser más o menos creativo.
- *El proceso*. Implica acción y ejecución, convirtiéndose en el acto creativo en sí mismo. Se trata de un proceso transformador ante la vida, en el que la persona desarrolla todo el potencial creativo que posee y tiene la posibilidad de movilizar todos los ámbitos de su Yo de forma conjunta y de actuar de forma plena e integrada. La creación tiende (ordinariamente) a ser el acto de toda la persona, que -en ese momento- está integrada y unificada al máximo. Es de una sola pieza, de una sola intención. Está totalmente organizada al servicio del fascinante asunto que tiene entre manos (Maslow, 1983).
- *El producto*. Es el aspecto de la creatividad al que, tradicionalmente, se le ha prestado mayor interés por las contribuciones que las personas creativas hacen a la ciencia, a la tecnología, al arte, etc., pero el producto creativo es el fin de un proceso, la conclusión de una acción creadora que, por sí misma, tiene un enorme valor. Además, de acuerdo con Maslow (1983), la utilización del producto acabado como criterio, crea demasiadas confusiones al introducir características como buenos hábitos de trabajo, obstinación,

disciplina, paciencia, buena capacidad de selección y otras que no tienen una relación directa con la creatividad o, por lo menos, no son peculiares de ella.

- *El ambiente.* El escenario en el que se manifiesta la creatividad, los condicionamientos sociales, educativos y culturales. Las características de los entornos que promueven la creatividad son las siguientes: la libertad; el control de trabajo; una buena dirección que establece metas, evita distracciones y no es demasiado estricta; recursos suficientes; estimulación de nuevas ideas; reconocimiento del trabajo creativo; colaboración entre las divisiones del trabajo; disponer de tiempo suficiente para pensar; existencia de problemas desafiantes y sentido de urgencia de que el trabajo sea realizado.

Por su parte, Castañer, Torrents, Anguera, Disunová y Jonsson (2009), entienden por *creatividad motriz* la combinación de percepciones para generar acciones motrices en la que influyen factores intelectuales, afectivos y culturales, difiriendo incluso con la edad. López (2005, p.23), la denomina como *la capacidad humana que permite al individuo realizar innovaciones valiosas y resolver innovadoramente problemas de carácter motor.*

Así, *improvisar* significa *realizar algo sin haberlo preparado con anterioridad.* De acuerdo con Tonucci (1979), consiste en la habilidad para hacer una tarea escénica pronto y sin previa preparación. Es un valioso recurso en las artes que estimula la creatividad de los participantes, tanto en las habilidades del pensamiento, como en las habilidades motrices de expresión.

De acuerdo con Arteaga (2003) Kalmar, (2005), Ortiz (2002) y Stokoe (1974), para estimular la creatividad motriz en sesiones de Danza los docentes utilizan consignas abiertas que persiguen la generación de respuestas singulares y frecuentemente improvisadas de los alumnos. La improvisación se utiliza en Danza para estimular el pensamiento divergente en el que entra en juego la invención o descubrimiento de técnicas; la capacidad para encontrar nuevas soluciones, modificando los habituales planteamientos o puntos de vista; o la posibilidad de renovar antiguos esquemas o pautas. Por tanto, hablamos de un tipo de pensamiento diferente al que se desarrolla cuando se trata de reproducir al detalle la forma de un movimiento y de repetir las secuencias hasta su interiorización y automatización.

Desde esta perspectiva, creemos que si el objeto de estudio de la Praxiología es la acción motriz, centrando la atención en la persona que actúa (sus capacidades cognitivas, físico-motrices, afectivas, de relación social, sus experiencias, sus miedos, etc.), debemos tener en cuenta que la *improvisación creativa*³ requiere del individuo procesos diferentes a los que se ponen en marcha durante la imitación o reproducción de un modelo practicado con anterioridad.

Por otra parte, queremos destacar que la creatividad motriz no es exclusiva de las Situaciones Motrices de Expresión. En cualquier práctica motriz en la que haya incertidumbre, se puede ser creativo a la hora de ofrecer respuestas novedosas y válidas al problema motor en cuestión. Por otra parte, en todas aquellas situaciones de enseñanza-aprendizaje en las que se solicite al practicante que invente un juego motor o modifique alguno ya conocido se está estimulando su parte creativa. Ahora bien, esta parte de nuestro estudio se centra en ver si la clasificación recoge a todos los objetivos motores existentes en función de la totalidad de praxis motrices. Por ello, en el primer caso presentado (un partido de baloncesto, por ejemplo) el objetivo motor puede cumplirse, habiendo actuado de forma creativa o no (lo determinante es el objetivo motor puntuable, no la creatividad). Y, en el segundo, estaríamos abordando el proceso de estimulación en la persona, por lo que entraríamos en el terreno de la pedagogía exploratoria o del descubrimiento frente a la pedagogía de la instrucción, que tampoco es el tema que nos ocupa.

Ahora bien, tanto la especificidad de la praxis motriz (ejemplo: lo que hay que hacer para ganar en un deporte) como el uso de una praxis para desarrollar capacidades o competencias en sus practicantes a través de su motricidad, exigen metodologías de aprendizaje diferentes y ello nos puede ayudar a ver con más claridad las diferencias entre unas exigencias y otras.

Dicho esto, creemos que la improvisación creativa adquiere una especial significación en el terreno de las Situaciones Motrices de Expresión, donde debe elevarse al rango de objetivo motor, ya que lo prioritario de una tarea puede ser improvisar a través del teatro, de la Danza, del mimo, etc. Estas prácticas tienen, por tanto, dos grandes campos de acción: la preparación pormenorizada de una obra para su

³Dado que la mayoría de autores al abordar el tema de la improvisación nos hablan también de la creatividad. Se ha optado por el término *improvisación creativa*.

representación ante un público (se observa el producto creado) y la combinación novedosa de técnicas o creación de nuevas formas de movimiento de forma improvisada (se observa el proceso de lo que se está creando).

En este sentido, nos parece interesante destacar la aportación de López Tejada (2005, p.24) que, tras destacar el carácter procesual de la creatividad, divide el proceso creativo en cuatro fases:

- *Fase de Preparación.* Es la fase cognitiva o de toma de conciencia de la necesidad planteada. El acto creativo sale a la luz como respuesta para satisfacer una necesidad o una situación de desequilibrio personal. Momento de reflexión previo al acto de crear, en el que el individuo aúna sus recursos para crear.
- *Fase de Incubación o Interiorización.* Relativa a la liberación interior de la censura y los prejuicios que posee el individuo. En este momento participan sus condiciones biológicas, psicológicas y culturales.
- *Fase de Inspiración.* Momento en el que, repentinamente, sobreviene la solución creativa al problema, mediando una ocurrencia o intuición. Momento en el que se traducen al código corporal, los sentimientos, las ideas o las formas. Se capta el sentido global del movimiento, integrándose en un acto de unidad y coherencia las diferentes imágenes que, anteriormente, deambulaban en la imaginación del sujeto.
- *Fase de Expresión o comunicación:* Representación del movimiento creado que, carecería de sentido, sin la existencia de un interlocutor.

Asimismo, el autor señala que cuando el nivel de expresión alcanza la improvisación y se desarrolla de modo espontáneo la etapa inicial (preparación) y la etapa final (comunicación) ocurren casi al unísono. De este modo, la interiorización casi no existe en el tiempo y la inspiración irrumpe violentamente.

Para resolver la problemática de la nueva creación del objetivo motor tuvimos en cuenta la ya mencionada definición de creatividad motriz aportada por López (2005, p.23) -*la capacidad humana que permite al individuo realizar innovaciones valiosas y resolver innovadoramente problemas de carácter motor*-. Desde este enfoque, observamos que en aquellas praxis en las que se resuelva -innovadoramente- un problema motor, el objetivo motor podía haberse alcanzado, independientemente de ese

carácter novedoso (ejemplo: fútbol). Ahora bien, desde este planteamiento, creemos que existen prácticas cuyo objetivo motor prioritario es realizar una innovación valiosa (el circo). Algunas de ellas, estarían recogidas en el objetivo motor cuatro, que nos habla de reproducir modelos establecidos con anterioridad. Por tanto, en ellas se observa el producto creado (reproducción de coreografías en cualquier estilo de Danza, puesta en escena de una obra de teatro, el circo y los deportes de carácter artístico: natación sincronizada, gimnasia artística y rítmica y patinaje artístico). Ahora bien, existen otras cuyo objetivo reside en que esa innovación valiosa se realice de forma improvisada, sin reproducir nada que esté establecido de antemano, aunque cada individuo parta de lo que ya conoce y lo modifique creando nuevas formas o combinaciones (improvisaciones en Danza, teatro, mimo, etc.). En este tipo de prácticas, además, la resolución del problema de carácter motor se realiza en el instante, como sucede con las portadoras de incertidumbre, pudiendo ser más o menos innovadora.

La figura 6.1 resume nuestro planteamiento.

CREATIVIDAD MOTRIZ Capacidad Humana que permite al individuo				
RESOLVER INNOVADORAMENTE UN PROBLEMA MOTOR Conductas motrices creativas en...		REALIZAR INNOVACIONES VALIOSAS		
PRAXIS MOTRICES	OBJETIVO MOTOR PRIORITARIO	PRAXIS MOTRICES	OBJETIVO MOTOR PRIORITARIO	CAMPOS DE ACCIÓN
Fútbol, Baloncesto, Balonmano, etc.	1. Situar el móvil en un espacio y/o evitarlo (1.1 Llevar el móvil a una meta y/o evitarlo)	Nación Sincronizada, Gimnasia rítmica, Patinaje artístico	4.Reproducir modelos de ejecución (4.1 Reproducir modelos gestuales y/o evitarlos)	Se observa el PRODUCTO creado
Voleibol, Tenis, etc.	1. Situar el móvil en un espacio y/o evitarlo (1.2 Enviar y/o evitar el reenvío del móvil)	Espectáculos de Danza, Teatro, Mimo, Circo, etc. (cuando se reproduce una coreografía o un guión establecido de antemano)	4. Reproducir modelos de ejecución (4.5. Reproducir modelos gestuales con carácter simbólico y/o referencial)	
Judo, Lucha Grecoromana, etc.	3.Combatir cuerpo a cuerpo con o sin implemento (3.3 Dominar y/o evitarlo)	Improvisaciones en Danza, teatro, mimo, circo, etc.	6. Crear nuevas formas de movimiento o combinar diferentes técnicas de forma improvisada	Se observa el PROCESO de lo que se está creando
Lucha Canaria	3. Combatir cuerpo a cuerpo con o sin implemento y/o evitarlo (3.2 Derribar y/o evitarlo)	<ul style="list-style-type: none"> • Consideramos que, en el caso de las praxis motrices en las que se reproducen modelos establecidos con anterioridad, la innovación valiosa es creada por el coreógrafo o entrenador. Sin embargo, es el bailarín, actor o el ejecutante de la práctica el encargado de realizar una innovación, cuando se trata de una improvisación. • En una situación de enseñanza-aprendizaje el alumnado puede experimentar cualquiera de los roles. 		
Improvisaciones en Danza, teatro, mimo, circo, etc.	6. Crear nuevas formas de movimiento o combinar diferentes técnicas de forma improvisada			
<ul style="list-style-type: none"> • Consideramos que en aquellas prácticas cuyo objetivo motor prioritario es el 4. (reproducir modelos y/o evitarlos), la resolución innovadora de un problema motor se daría sólo en aquellos casos en los que surja algún imprevisto, ya que todo está establecido de antemano. • En las prácticas en las que no hay incertidumbre (salto de altura, salto de longitud, etc.), creemos que este aspecto no se da. • En aquellas cuyo objetivo motor prioritario es el 5. (Efectuar actividades interoceptivas), no hay que resolver situaciones, ya que sólo se realizan para buscar sensaciones internas. 				

Figura 6.1. Diferencias entre las praxis motrices con respecto al uso de la creatividad motriz.

1.3.3 Consideraciones finales acerca de la propuesta de clasificación

Una vez expuestas las razones que nos llevaron a elaborar la propuesta señalada, concluimos este apartado señalando que, aunqueno existe una clasificación universal, la que se escoja debe servir como herramienta para estructurar las ideas y facilitar procesos de investigación o una aplicación didáctica. Por ello, creemos que es esencial que las clasificaciones de carácter específico abarquen todo el potencial que posee la conducta motriz, sin despojar a la educación motriz de su parte expresiva, rítmica, creativa y artística (Troya y Cuéllar, 2013).

En este sentido, consideramos que si la Ciencia de la Acción Motriz o Praxiología Motriz no profundiza más en la inclusión de este tipo de modificaciones con nuevas investigaciones, seguirá existiendo la sensación de que el ámbito expresivo no puede abordarse desde esta línea de trabajo.

Desde esta perspectiva, el apartado que la clasificación original escogida dedica a las prácticas expresivas recoge a todos aquellos deportes cuyo objetivo motor prioritario es reproducir modelos (natación sincronizada, gimnasia artística, patinaje artístico, etc.), abarca también a las prácticas motrices expresivas que requieren la reproducción de una coreografía o de un guión establecido de antemano (danza, teatro, mimo y circo, entre otros), pero no contempla a aquellas Situaciones Motrices de Expresión en la que se requiere la improvisación de los participantes que crean algo en el momento de su intervención. Asimismo, tampoco tiene en cuenta el aspecto expresivo o simbólico inherente a las situaciones motrices expresivas. En este sentido, creemos que nuestra aportación no modifica nada de lo anterior, sino que, por el contrario, la enriquece.

La propuesta presentada puede servir como guía de aplicación práctica para los profesionales del ámbito expresivo y como recurso para crear los instrumentos necesarios para trabajar todas las posibilidades de las Situaciones Motrices de Expresión, coadyuvando a la apertura de nuevos caminos en la investigación en Danza.

Asimismo, señalamos que esta parte de nuestro estudio ha sido fundamental para la construcción del instrumento de observación *ad hoc* (tres formatos de campo) que vamos a utilizar en nuestro análisis observacional del Ballet.

1.4 Recapitulación del primer capítulo

Como hemos podido observar, las Situaciones Motrices de Expresión y, dentro de estas, la Danza, son susceptibles de ser estudiadas teniendo como marco teórico de referencia la Praxiología Motriz. Bajo nuestro punto de vista, más allá de entender los beneficios físicos, psicológicos y emocionales, entre otros, o estudiar el transcurrir de la Danza a lo largo de la Historia, la Praxiología nos ofrece una nueva visión que nos habla de lo que sucede durante su práctica, descifrando su lógica interna. Ello permite que, desde sus estudios, podamos acceder al resto de perspectivas, contribuyendo a una mayor comprensión de su práctica. Por tanto, hablamos de una visión que enriquece y complementa el conocimiento global del amplio universo de la Danza. Por esta razón, hemos decidido estudiar el Ballet a la luz de la Praxiología Motriz ayudando a ampliar el campo científico de las Situaciones Motrices de Expresión en general y de la Danza en particular.

CAPÍTULO 2. LA EXPRESIÓN CORPORAL Y SU INFLUENCIA EN LA PERSONA

Introducción	50
2.1 ¿Qué entendemos por Expresión Corporal?	50
2.1.1 La Expresión Corporal en el ámbito educativo	54
2.1.2 La Expresión Corporal en el campo de la psicología y la terapia	59
2.1.3 La Expresión Corporal en el campo de las artes escénicas	60
2.2 Una aproximación al concepto de Expresión Corporal	63
2.3 Recapitulación del segundo capítulo	65

INTRODUCCIÓN

Siguiendo a Mateu (2003) en todo ser humano observamos un enorme potencial asociado distintas acciones vinculadas a su desarrollo emocional como reír, llorar, alegrarse, enfadarse, bailar, cantar, etc. Estas manifestaciones están relacionadas con la puesta en acción de mecanismos vinculados a los siguientes conceptos: creatividad, imaginario, fantasía, simbolización, representación, sensación, sentimiento, comunicación. Por tanto, si queremos contemplar a la persona en su totalidad, debemos abordar estos aspectos de carácter expresivo que conforman la unidad indivisible del ser.

En el presente capítulo, daremos un viaje fugaz por el terreno de la Expresión Corporal porque cualquier tipo de Danza está inmersa en este campo. Dicho de otra forma, la Danza sin su parte de expresión deja de ser Danza, para convertirse en ejercicio físico. Pierde su alma.

Además de tratar de definir el concepto de Expresión Corporal, hablaremos de algunas de las disciplinas que han emergido para tratar la parte expresiva del cuerpo y su conducta motriz y así obtener todos sus beneficios. Asimismo, abordaremos las diferentes orientaciones que tiene el campo la de Expresión corporal, sin olvidar que todas ellas comparten el tratamiento de las emociones en contextos diversos.

Así pues, antes de pasar a desarrollar este capítulo, queremos aclarar que abordaremos el fenómeno de la Expresión Corporal de forma general para, posteriormente, conectarlo con el objeto de estudio de esta Tesis.

2.1 ¿Qué entendemos por Expresión Corporal?

En el presente apartado, realizaremos una aproximación conceptual del término Expresión Corporal o Expresión Motriz. Para ello, llevamos a cabo un proceso de revisión bibliográfica que nos permitió plasmar aquellas aportaciones que, a su vez, nos ayudaron a construir una visión general de lo que significa el concepto Expresión Corporal; de todo lo que trae consigo el trabajo de la parte expresiva, comunicativa y artística de la conducta motriz; así como de los ámbitos en los que se desarrolla.

Además, hablamos del Ballet -praxis motriz objeto de nuestro estudio- y su conexión con la misma.

Siguiendo a Arteaga (2003), Castillo y Rebollo (2009) y Ruano (2004), el concepto de Expresión Corporal se ha analizado desde diferentes vertientes: social, terapéutica o psicológica, artística o escénica, recreativa y educativa o pedagógica, siendo un término ambiguo y polivalente influenciado por los diferentes ámbitos en que se desarrolla.

Actualmente, la Expresión Corporal comienza a desvelarse y a definirse gracias a profesionales (artistas; maestros y profesores de Educación Física, Música y Lengua Castellana; psicólogos; pedagogos, etc.) que, con su trabajo y experiencias, han dotado a este campo de fundamento teórico. Coterón y Sánchez (2013), señalan que la Expresión Corporal -como parte del currículo de Educación Física- ha experimentado una notable evolución en las últimas décadas, siendo la prueba de su consolidación el incremento de publicaciones especializadas.

No obstante y de acuerdo con Montávez (2011), su carácter extenso, interdisciplinar, abierto y dinámico, hace que sea complejo abarcar todo lo que trae consigo la Expresión Corporal en una definición. Si añadimos a estas cualidades que definen su esencia, la escasez de estudios teóricos de aplicación práctica, el resultado es una enorme confusión resumida en las siguientes cuestiones.

- ¿Qué es la Expresión Corporal?.
- ¿Qué contenidos puedo trabajar para desarrollar todas sus posibilidades?.
- ¿Cómo llevo a cabo el trabajo de Expresión Corporal?.

En palabras de Ruano (2004), la Expresión Corporal no tiene claramente definida su terminología, su campo de aplicación y sus objetivos.

No obstante, queremos destacar que las cualidades mencionadas anteriormente hacen que la Expresión Corporal sea enormemente rica, tanto en sus posibilidades de trabajo, como en lo que puede aportar al ser humano (sea alumno, paciente o artista) en su desarrollo personal y social (Torres, Palomares, Castellano y Pérez, 2009). Por tanto, la existencia de estas preguntas sirve para estimular la creatividad de quiénes estamos interesados en profundizar sobre ella, contribuyendo a su estructuración y a la creación

de una definición más consensuada que pueda servir para ordenar las ideas y facilitar su puesta en acción.

Asimismo, no debemos olvidar que nuestro estudio versa sobre el Ballet y, por tanto, está más relacionado con la dimensión artística de la Expresión Corporal (Mateu, 2006). No obstante, para la construcción de este capítulo hablaremos también de la visión que tiene la Educación Física sobre la Expresión Corporal porque muchas de las investigaciones de corte expresivo han sido realizadas desde este ámbito.

Por tanto, haremos referencia a las aportaciones de sus autores, ya que -hasta hace poco- el conocimiento expresivo quedaba en manos de los artistas y no era estudiado de forma científica. Por decirlo de alguna manera, pocos artistas han escrito sobre su experiencia profesional y, como comentamos en el capítulo anterior, determinados profesionales de la Educación Física interesados en el ámbito expresivo se han encargado de realizar estudios rigurosos al respecto.

Bajo este prisma y de acuerdo con Coterón (2008), la Expresión Corporal en la Educación Física, se nutre de todas las manifestaciones artísticas de la sociedad: la danza, el teatro, la música, la *performance* y el circo. De ahí, que autores del ámbito de la Educación Física hayan tenido que acudir a otros campos para enriquecer sus experiencias e investigaciones, logrando de esta manera acercar y adaptar a la escuela lo que se hace en terreno artístico. Además, recibe también influencias de artes corporales milenarias, como el yoga o el tai-chi; de numerosas técnicas corporales, como el método Feldenkrais y la técnica Alexander (Montávez, 2011); de la gimnasia, así como de otras ciencias, como son la psicología y la pedagogía (Ruano, 2004).

Por tanto, todos los que se han dedicado al trabajo expresivo (artistas, profesores, pedagogos, animadores socioculturales, psicólogos, etc.) tienen algo que decir al respecto (Coterón y Sánchez, 2010). Ello ha derivado en que el concepto que se tenga de la Expresión Corporal, dependa del enfoque desde el que se aborde su tratamiento (Ruano, 2004).

A grandes rasgos, diremos que la Expresión Corporal es una de las formas básicas de comunicación humana. De acuerdo con Mateu (2010) si observamos el comportamiento de cualquier persona, encontramos una singular manera de actuar

vinculada a acciones motrices expresivas (reír, llorar, gritar, enfadarse, acariciar, bailar, cantar, etc.), a la par que una determinada capacidad relacionada con acciones motrices asociadas al crecimiento físico y a las posibilidades de actuar motrizmente (saltar, correr, lanzar o girar, etc.). El conjunto de todo ello, da lugar a la puesta en marcha de mecanismos relacionados con conceptos como imaginación, imaginario, simbolización, representación, emoción, sensación, sentimiento, creatividad o creación.

Por tanto, en cualquier acción humana hallamos la expresión que significa, en su origen, exteriorizar, sacar afuera, mediante el cuerpo.

Siguiendo a Armada, González López y Montávez (2013) para definirla es necesario remontarnos a las aportaciones de una de sus grandes impulsoras. Así, Stokoe (1967) definió la Expresión Corporal como una manera de exteriorizar estados anímicos, buscando la integración de la persona y entendiéndola como la composición integral del ser humano, en la que es capaz de reflejar sus sentimientos y estados de ánimo. Asimismo, Stokoe (1974) amplió su concepción del término para entenderla como una forma de Danza y un lenguaje que da la posibilidad de entrar en contacto consigo mismo y con los demás.

Blouin Le Baron (1982) fue la primera persona en abordar la Expresión Corporal desde diferentes ámbitos de estudio, cada uno de ellos con una orientación específica, pero compartiendo todos el tratamiento de las emociones. Desde esta perspectiva, elaboró la siguiente clasificación:

- *Orientación social.* Investiga la manifestación de las emociones a través de la comunicación no verbal, los rasgos corporales y sus componentes verbales o paralingüísticos.
- *Orientación psicológica-terapéutica.* Engloba una serie de terapias que dan al cuerpo un valor fundamental porque es en él donde se vivencian y expresan las emociones. Trabajando desde esta perspectiva, se obtienen beneficios para la salud.
- *Orientación escénica-artística.* Aúna actividades como la Danza, el mimo, el teatro y el circo que ofrecen una representación de las emociones, lo que permite la liberación de las mismas y requiere de su estudio y análisis para optimizar la expresión.

- *Orientación filosófica-metafísica.* Se ubican actividades como la meditación y el yoga que utilizan la expresión como desarrollo espiritual.
- *Orientación pedagógica-educativa.* Favorece el desarrollo psico-físico en el alumnado, aumentando su sensibilización, lo que desarrolla su expresividad así como la seguridad en sí mismo a través de su afirmación corporal.

A continuación y siguiendo a Grasso (2001), vamos a estructurar las diversas aportaciones en función de las tendencias más estudiadas en el campo de la Expresión Corporal. Estas son: pedagógico-educativa; psicológico-terapéutica y escénico-artística.

2.1.1 La Expresión Corporal en el ámbito educativo

Desde un prisma *pedagógico-educativo*, la Expresión Corporal utiliza el movimiento como instrumento para educar.

A continuación, haremos alusión a lo que diversos autores entienden por Expresión Corporal. Todos, bajo una concepción educativa.

De acuerdo con Ruano (2004), esta orientación centra el valor del cuerpo en una forma de expresión basada en lo que somos en nuestra relación con los demás y con el entorno. Es un lenguaje que da a conocer a la persona tal y como es.

Arteaga (2003), Castañer (2002) y Rueda (2004), señalan que el trabajo expresivo favorece procesos de aprendizaje, tales como: estructurar el esquema corporal, construir una apropiada imagen de sí mismo, desarrollar la capacidad expresiva y comunicativa y crear a través del movimiento.

En esta misma línea, Castillo y Rebollo (2009) señalan que la Expresión Corporal no puede desarrollarse de forma aislada del resto de capacidades, sino que implica una relación afectiva, habilidades sociales y de comunicación, un desarrollo de habilidades motrices, un procesamiento de la información para una toma de decisiones adecuada y el desarrollo de cualidades físicas.

Para Montávez (2011), la Expresión Corporal requiere en el hacer corporal, la vivencia (Santiago, 1985), el entrenamiento (Bossu y Chalaguier, 1986), la creación individual y grupal (Bertrand, 1966 y Berge, 1979), al mismo tiempo que la capacidad de verbalizar, comentar la vivencia, describir la situación experimentada y analizar el vocabulario gestual expresado; la comprensión y la práctica de movimientos básicos y la creación de secuencias (Shinca, 2003; Wiener y Lidstone, 1972) y la relación con otros elementos (Mateu, 2010).

Por su parte, Motos (2003) añade que la Expresión Corporal es un movimiento con intención comunicativa, que implica estimular, abrirse a las sensaciones, afinar los sentidos despertando la sensibilidad, darse cuenta de lo que se percibe aquí y ahora. Asimismo, Shinca (2013) señala que se trata de una disciplina que permite -mediante el estudio y la profundización del lenguaje del cuerpo- encontrar un lenguaje propio.

Por tanto, la Expresión Corporal inmersa en la Educación Física debe contribuir al desarrollo integral a través de técnicas que favorezcan la revelación o exteriorización de lo más interno y profundo de cada individuo, a través del movimiento espontáneo y creativo (González, 1982; López, 2002; Ortiz, 2002; Pelegrín, 1996; Riveiro y Shinca, 1992, Ruano, 2004 y Sierra, 2000). Así, como contenido educativo, debe ayudar a la expresión espontánea del mundo interior para ser capaces de proyectar y transmitir ideas, sensaciones, emociones o sentimientos e identificarlos en los demás (Bara, 1975; Castañer, 2002; Villada, 2002).

Con una orientación psicomotriz, Aucouturier y Lapierre (1977) apuntan que a través de la forma de moverse de nuestro alumnado, podemos hacernos una idea de sus emociones inconscientes, ya que muchas veces se revelan a través de su expresión simbólica.

Por su parte, Romero (1999) entiende la Expresión Corporal como una disciplina cuyo objetivo es la conducta motriz con finalidad expresiva, comunicativa y estética, en la que el cuerpo, el movimiento y el sentimiento son los instrumentos básicos para el desarrollo de sus objetivos.

Montávez (2011) añade que no se puede hablar de Expresión Corporal sin aludir a la creatividad, ya que esta forma parte de su naturaleza. En este sentido, Mateu (2010) afirma que la expresión que da lugar a la creación puede manifestarse de múltiples formas (motriz, musical, audiovisual, plástica o verbal), exigiendo por parte del creador capacidades para resolver problemas, inventar nuevas asociaciones, utilizar estrategias innovadoras y emocionar a los receptores de la creación.

Bajo esta ideología, Canales y López (2002) hablan de la problemática de reducir el trabajo de Expresión Corporal a un planteamiento estrictamente técnico que incida únicamente en la reproducción exacta de patrones motores (pasos de baile, gestos de mímica, etc.). De hecho, Castañer (2002) señala que el trabajo expresivo suele asociarse a disciplinas en su mayor parte artísticas: teatro, mimo, danza, etc., lo que puede llevar al error de desarrollarla acudiendo, únicamente, a la reproducción de modelos.

A este respecto, Canales y López Villar (2002) señalan que los aspectos técnicos son un elemento más, pero no lo único que puede desarrollarse en Expresión Corporal. Su propuesta aboga por una metodología que permita despertar y, posteriormente, desarrollar la singularidad motriz de cada individuo, siendo el proceso creativo de vital importancia.

En esta misma línea, se posiciona Ortiz (2002) que afirma que si el objeto de la Expresión Corporal es el lenguaje corporal y el cuerpo es el instrumento del que se sirve, su conocimiento y la toma de conciencia de sus posibilidades, nos facilitará el desarrollo del mismo, por lo que la técnica es necesaria. Pero para permitir que ese lenguaje sea propio y original, debemos eliminar reglas y estereotipos y procurar que las respuestas sean creativas. Motos (1983) lo resumió diciendo que los pilares básicos de la Expresión Corporal son la técnica y la espontaneidad, siendo necesario que haya un equilibrio entre ambas para su correcto desarrollo. En la figura 1.2 se muestra de forma esquemática esta idea.

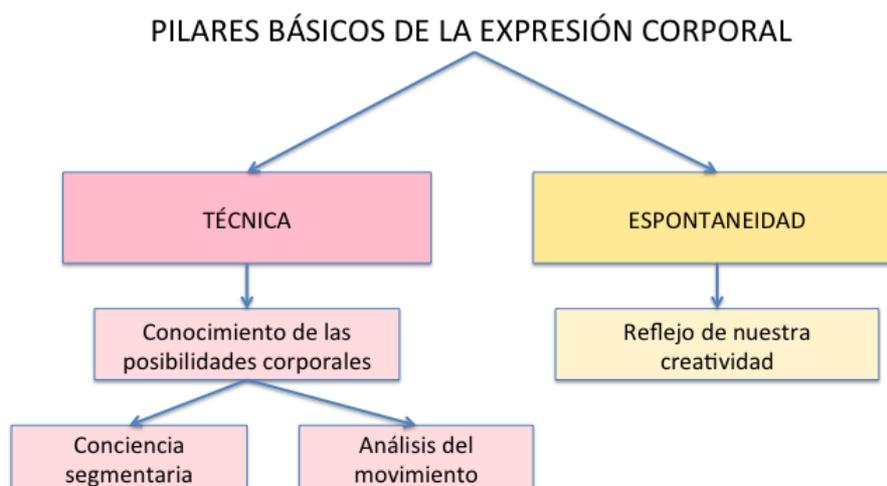


Figura 1.2. Pilares básicos de la Expresión Corporal (adaptado de Motos, 1983, p.7).

Siguiendo a estos autores, podemos deducir que existe un amplio espectro de situaciones motrices expresivas que abarcarían el ámbito de la Expresión Corporal, entre las que se encuentran aquellas que requieren de la reproducción de una técnica y aquellas que favorecen el proceso creativo. Para el caso de la Danza, Fuentes (2006) nos habla de dos tipos: la Danza de imitación, Danza con modelo o Danza de técnica directiva y la Danza de creación, sin modelo o también llamada Danza de técnica creativa.

No obstante, y de acuerdo con Motos (1983) consideramos que existe un paso intermedio, es decir, podemos plantear Situaciones Motrices de Expresión que requieren el aprendizaje de una técnica pero, a su vez -propiciando la invención de nuevas asociaciones- estimular un proceso creativo. Para Fuentes (2006), en el ámbito de la Danza, esta es la *tendencia polimodelizante* basada en la necesidad de acumular conocimientos para, a partir de ellos y mediante el juego, la asociación y la reelaboración, generar nuevas formas creativas.

La clave de ello estaría en la metodología empleada. La pedagogía del descubrimiento (frente a la pedagogía del modelo) sería la amiga de la creatividad.

Así lo expresa Fuentes (2006) cuando opina sobre la Danza. Para esta autora, las diferentes maneras de entenderla propician varias formas de enseñarla. En el primero de los casos señalados (Danza técnica), se requiere una enseñanza directa y cerrada del gesto perfecto, para lo cual se incide en la capacidad de imitación, la eficacia

biomecánica, la complejidad y el virtuosismo. En el segundo caso (Danza creativa) la intencionalidad pedagógica se centra en el proceso de elaboración y creación del gesto, valorándose más la reflexión, el análisis y la creatividad. Por tanto, la tercera tendencia requerirá para su desarrollo una mezcla de ambos procesos metodológicos.

Hemos hablado de la Danza por tratarse de una Situación Motriz de Expresión caracterizada por un dominio del mecanismo de ejecución (Castañer, Torrents, Anguera y Disunová, 2007) pero este ejemplo es extensible a cualquier Situación Motriz de Expresión de similares características. Hablamos, por tanto, de praxis motrices expresivas que requieren de una gran dedicación a la técnica en el ámbito artístico, pero que pueden utilizarse para fomentar la creatividad y el trabajo expresivo en el campo de la educación (Shinca, 2010).

En esta misma línea se posicionan Coterón y Sánchez (2013). Así, en función de una serie de aportaciones relevantes en el ámbito de la creatividad y la Educación Física, plantean sugerencias para la creación de un modelo didáctico específico de esta materia basados en procesos creativos aplicados al ámbito motor.

Por otra parte, autores como Romero y Chivite (2013) destacan el empobrecimiento del trabajo de Expresión Corporal, cuando se identifica exclusivamente con cualquier tipo de motricidad expresiva. Mateu y Bortoleto, (2011) y Larraz, (2002) consideran esta identificación como un reduccionismo y hablan de actividades físicas artístico-expresivas como concepto más amplio. Asimismo, Romero (2008) emplea el término actividades corporales de expresión y señala que la Expresión Corporal se ha consolidado en España como una disciplina con *corpus* propio y con un estatus diferenciado del de las danzas u otros contenidos expresivos.

Como podemos observar, el terreno de la Expresión Corporal en el ámbito educativo es muy abierto. Ello permite que existan múltiples posibilidades de trabajo y de conexión entre diversos contenidos expresivos. Ahora bien, la ausencia de una mayor concreción u orden, hace que el profesorado no sepa cómo manejar los recursos de que dispone para desarrollar una situación de aprendizaje enmarcada en el terreno de la Expresión Corporal (Troya y Cuéllar, 2013).

Bajo nuestra visión y experiencia, nos parece profundamente interesante lo que el alumnado transmite constantemente con su cuerpo y lo que puede aprender con un trabajo que ponga la atención en la Expresión Corporal. De esta manera, desarrollará su capacidad de escucha interior, se entenderá mejor a sí mismo, tomará conciencia de sus contradicciones (entre lo que dice y lo que muestra), utilizará técnicas para optimizar su capacidad de expresión, se dejará sentir y aprenderá a canalizar sus emociones, compartirá con los demás el placer de innovar y, en definitiva, disfrutará de un viaje hacia su interior que se mostrará al mundo de forma creativa.

De lo dicho hasta ahora, se puede deducir que, para nosotros, la Danza en el ámbito educativo se nutre del campo de la Expresión Corporal. Bajo este prisma y, de acuerdo con Mateu (2006), consideramos imprescindible que las instituciones académicas faciliten el acercamiento a una educación artística que dote de recursos para la creación de proyectos que opinen y reflexionen sobre el mundo. En el campo de la Educación Física, hablaríamos de proyectos escénicos corporales que, acercándose a formas propias bailadas, mimadas o circenses consoliden la creación a partir de un estímulo, una idea o una propuesta inicial.

2.1.2 La Expresión Corporal en el campo de la psicología y la terapia

La tendencia *psicológico-terapéutica* nos habla de una Expresión Corporal que nos ayuda a conocer quiénes somos y cómo somos con nosotros mismos y en sociedad, considerando las influencias del pasado que quedan impresas en nuestro cuerpo. Como podemos observar, esta orientación también destaca el valor de la comunicación con los demás (Ruano, 2004).

Desde esta perspectiva, Berge (1985) considera que la Expresión Corporal nos hace tomar conciencia de inmersas nostalgias que hemos relegado a lo más profundo de nosotros mismos. Moverse libremente supone expresar los sentimientos más ocultos; compartir lo que pensamos, pero que no sabemos expresar; reencontrar el contacto con la naturaleza y con el otro y darnos cuenta de nuestra necesidad de autenticidad.

Desde esta perspectiva y de acuerdo con Pellicer (2011) diversas actividades corporales se han utilizado con fines terapéuticos, así como otras han sido creadas

específicamente como terapias que llegan al interior de la persona a través del trabajo del cuerpo en movimiento, ayudando a su progreso en la dimensión emocional y social. Entre ellas, encontramos la Biodanza, Bioenergética, Danza Movimiento Terapia, Eutonía, Psicodrama y técnica de Feldenkrais.

En todas ellas, la vivencia práctica da lugar a cambios útiles en los patrones de comportamiento de las personas, sus creencias, sus relaciones y sus estados emocionales (Casanovas y Chalcoff, 2009). Con el desarrollo de una serie de actividades de corte lúdico, se genera un *darse cuenta* de cómo uno actúa en la vida cotidiana. A partir de ahí, cada persona se responsabiliza de tomar sus propias decisiones y acciones, de responder con habilidad a las propuestas de la vida día a día y elegir, decidir y actuar de modo congruente.

2.1.3 La Expresión Corporal en el campo de las artes escénicas

Bajo una orientación *escénico-artística*, Mateu (2010, p.22) señala la existencia de tres aspectos que ayudan a entender su naturaleza:

- Una *impresión inicial* que se produce cuando un estímulo influye en el ser humano activando y estimulando su potencial creativo en forma de noticia, música, hecho, fotografía, acontecimiento, acción, etc. Es una marca en la sensibilidad. Tiene, por tanto, un matiz afectivo. La creación surge a partir de algo que ha conmovido o impresionado al creador.
- Una *necesidad de expresar*, de exteriorizar que surge a partir de esa impresión inicial, en forma escrita, bailada, pintada, tocada, mimada etc. Expresar regula la vida afectiva, libera tensiones. La expresión es la necesidad de manifestar un sentir. Es, por tanto, *alteralidad*. Es un término que se ha extendido a toda manifestación de la vida interior, principalmente, de la vida afectiva.
- Una *dimensión comunicativa* que aparece cuando la expresividad (literaria, plástica, audiovisual, musical o motriz) entra en contacto con un posible receptor o espectador. La comunicación es una expresión dirigida a alguien. El ser humano se mueve para compartir ideas y

sentimientos con los demás. Por tanto, tiene un carácter sociomotriz. En los espectáculos motrices escénicos, el objetivo comunicativo es el que nos obliga a considerar que -para que exista una situación motriz escénica- es necesaria la presencia de *público* (como mínimo, un receptor). En el caso de la escuela, el público serían los compañeros/as y el profesorado.

De acuerdo con Mateu (2010, p.23), este proceso de *impresión, expresión y comunicación* se materializa en el arte, cuyo valor intrínseco consiste en hacer visibles aspectos del mundo que otras formas de visión no pueden revelar. Esta idea se manifiesta en la figura 2.2 que se expone a continuación.

EL SER HUMANO posee				
Una dimensión PRÁXICA, AFECTIVA, SOCIAL, COGNITIVA, LABORAL y LÚDICA Siendo capaz de IMPRESIONARSE y EXPRESAR en distintas áreas				
PLÁSTICA	MUSICAL	LITERARIA	AUDIOVISUAL	MOTRIZ
Mediante distintos RECURSOS				
Dibujo Pintura Escultura Comic Etc.	Música Canto Ópera Voz Etc.	Prosa Poesía Etc.	Cine Fotografía Video Multimedia Etc.	Danza Mimo Teatro Gestual Circo Sombras corporales Etc.
Y de COMUNICAR a través de las/os CREACIONES, PRODUCCIONES, ESPECTÁCULOS				

Figura 2.2. Dimensiones del ser humano que le permiten impresionarse y expresarse (adaptado de Mateu, 2010, p.23).

Bajo este prisma, si nos centramos en la dimensión motriz artística del ser humano, el trabajo de Expresión Motriz⁴ está orientado a la construcción del personaje. Tiene, por tanto, un marcado carácter técnico encaminado a conseguir la interpretación requerida por el papel que se está representando en la obra que tendrá lugar ante un

⁴Mateu (2010), nos habla de la necesidad de emplear el término *expresión motriz*. Para ella, el popular concepto de Expresión Corporal es un pleonasma que debería corregirse. Nosotros, aunque estamos de acuerdo, tomamos la decisión de emplear el concepto Expresión Corporal por ser el más popular entre los investigadores de este ámbito.

público. El trabajo de Expresión Corporal, por tanto, está enfocado a lograr que el artista se identifique con el personaje que está representando para poder exteriorizar sus emociones y sentimientos de forma óptima.

Asimismo, si consideramos el espectáculo en su conjunto, el trabajo de Expresión Motriz está orientado a lograr que el mensaje que se quiere transmitir (la historia que se quieren contar, el sentimiento que se persigue despertar) sea entendido y sentido por el público, es decir, la suma de las interpretaciones individuales, servirán para contar la historia en su conjunto.

En el caso del Ballet, el trabajo expresivo está conectado con su parte simbólica, es decir, con lo que la obra y, con ella, sus personajes, quieren transmitir al público, más allá de la exhibición de la técnica de este tipo de Danza (Pelegrín, 2003).

En esta misma línea y de acuerdo con Torrents, Mateu, Planas y Disunová (2011) diversos autores se han encargado de destacar el papel emocional del arte. Para ellos, el arte (la danza, el mimo, el teatro o el circo) tiene la capacidad de transformar los impulsos naturales o emociones básicas en procesos mentales o emociones sociales más complejas. Asimismo, sólo el simple acto de escuchar música provoca alteraciones psicofisiológicas en el organismo y cambios en el estado anímico.

Como podemos observar, las diferentes manifestaciones artísticas surgen de una necesidad, impregnada por las emociones, de expresar con la palabra, la escritura, la pintura, la escultura, la música o el cuerpo.

El Ballet, como arte que se sirve del cuerpo y su conducta motriz como instrumentos de expresión, estaría inmerso en esta tendencia. No obstante queremos destacar que no hay demasiado escrito acerca de la acción motriz en Ballet. La mayoría de investigaciones están realizadas desde una perspectiva fisiológica, anatómica e histórica.

2.2 Una aproximación al concepto de Expresión Corporal

Una vez abordadas las diversas tendencias de la Expresión Corporal, se presenta la definición propuesta por Ortiz (2002, p.33), por integrar muchos de los aspectos comentados anteriormente. Así pues, la Expresión Corporal contribuye al desarrollo integral del individuo, potenciando el conocimiento y desarrollo del lenguaje corporal a través de diferentes técnicas. Ortiz (2002), señala que dichas técnicas permiten:

Revelar o exteriorizar lo más interno y profundo de cada individuo, a través del cuerpo y del movimiento, es decir, expresar; reforzar la utilización del cuerpo y el movimiento como medios de comunicación, es decir, comunicar y analizar el valor estético y artístico del cuerpo(p.33).

Ruano (2004) concluye diciendo que los diferentes conceptos aportados desde los diversos campos de conocimiento, coinciden en que la Expresión Corporal es una forma de lenguaje que ayuda a exteriorizar el mundo interno (pensamientos, sentimientos, emociones e ideas), a través del cuerpo y el movimiento. La Expresión Corporal se considera, además, una disciplina donde el cuerpo, el movimiento y el sentimiento, son la base en la que se apoyan sus objetivos. También es destacable el valor que se le da a la vivencia afectiva. De esta manera, el *cuerpo-máquina* o el *cuerpo pensante* dan paso a un *cuerpo expresivo* en el que se reconoce su valor integral.

Por su parte, Mateu (2010) nos habla del potencial expresivo que todo ser humano posee, distinguiendo entre tres tipos de expresión:

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 (p.529).

Por otro lado, nos parece interesante hablar de los beneficios que trae consigo el trabajo de Expresión Corporal, ya que estos nos ayudan a entender la naturaleza de la misma. Conectándola con el ámbito educativo, Montávez (2012) señala que la Expresión Corporal permite el desarrollo de las competencias básicas contenidas en los planes de estudios del área de Educación Física. Asimismo, su trabajo contribuye a utilizar adecuadamente los componentes quinésicos y proxémicos que condicionan una mejor gestualidad, postura corporal, proximidad, contacto visual y expresión facial; así como de los componentes sonoros comunicativos que condicionan la comunicación y eficacia de los mensajes (Cuéllar, 1997; Cuéllar y Rodríguez 2009; Santiago, 1985).

Para concluir, se expone de forma gráfica todos los conceptos que están relacionados con la Expresión Corporal y que hemos ido conociendo a lo largo del capítulo. Ello nos ayudará a entender su significado y, además, puede servir como guía para crear y seleccionar las tareas motrices más adecuadas para su desarrollo. Es decir, las tareas motrices que tengan como referencia lo que aparece en la figura 3.2 o que ayuden a sacar estos aspectos de los practicantes, se convertirán en recursos adecuados para un trabajo expresivo integral y de calidad.

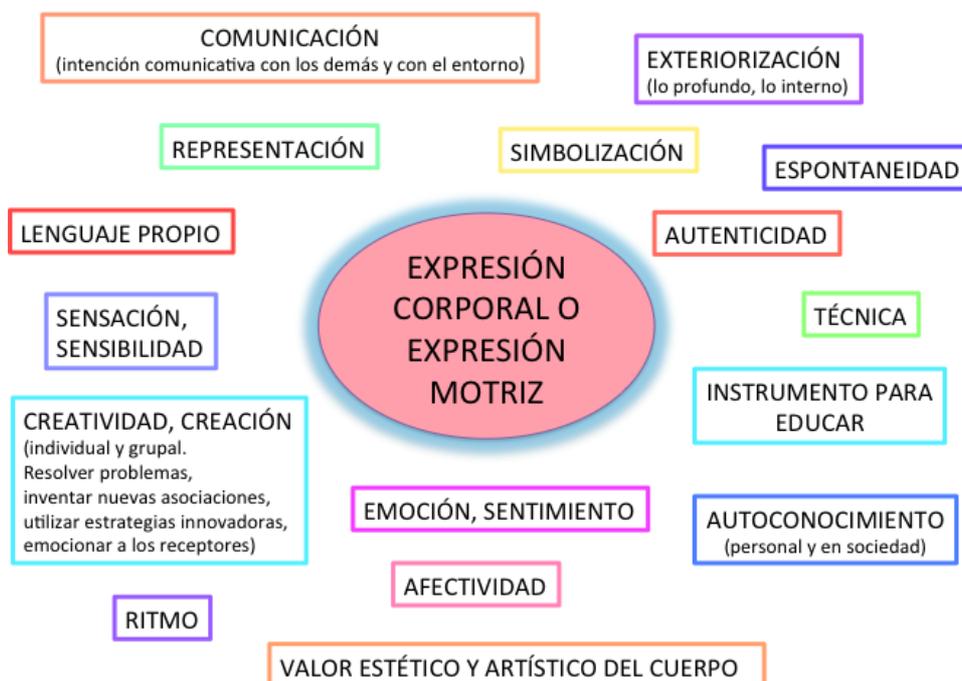


Figura 3.2. Áreas de exploración en la Expresión Corporal.

En función de lo expuesto, se consideró pertinente crear una definición propia de Expresión Corporal.

Así pues, la Expresión Corporal es lenguaje de la conducta motriz de la persona, que comunica al exterior y a los demás nuestra particular forma de ser o nuestra manera de sentir y responder ante un evento, estímulo o noticia. Está profundamente conectado con las emociones, con los afectos y muestra la parte más auténtica y espontánea de los seres humanos. Es por tanto, una forma de relación social y de autoconocimiento personal que se da en todas las personas. Ahora bien -llevada al terreno del arte o de la enseñanza- se puede educar y perfeccionar para la interpretación de personajes y la representación de emociones e historias que no tienen por qué estar relacionadas con la vida o el sentir personal de los artistas o de los alumnos. Desde esta perspectiva, es un lenguaje que nos permite crear, siendo el propio cuerpo el instrumento de trabajo y haciendo de él un hecho estético.

2.3 Recapitulación del segundo capítulo

Como hemos visto a lo largo del capítulo, la Expresión Corporal -como lenguaje de la conducta motriz de la persona- puede ser trabajada con varias finalidades que se resumen de la siguiente manera:

- *Artística.* En aquellas artes en las que la persona y su conducta motriz son el objeto artístico o la propia obra de arte.
- *Terapéutica.* Para liberar emociones que generan bloqueos emocionales y se somatizan en el plano físico.
- *Educativa.* Se ha introducido en los diseños curriculares para garantizar el desarrollo integral de la persona.

Además, la Expresión Corporal es un lenguaje que nos permite crear.

El objeto de estudio de la presente Tesis, se enmarca en la corriente artística de la Expresión Corporal, ya que no podemos estudiar el Ballet sin hacer alusión a su parte expresiva. Sin la expresión, la Danza dejaría de ser Danza para convertirse en ejercicio físico.

Además, la Danza, por sí misma, genera en el ser humano el impulso de expresar lo que siente. Este fenómeno es característico de cualquier manifestación expresiva, sea arte (teatro, danza, circo, pintura, escultura, cine, fotografía, etc.) o deporte de carácter estético (gimnasia artística, natación sincronizada, etc.).

Por tanto, todas aquellas manifestaciones motrices cuya práctica invite a la expresión y comunicación de nuestro mundo interior y a la representación de un papel, están vinculadas al ámbito de la Expresión Corporal.

Además, tal y como veremos en capítulos posteriores, en la presente Tesis se hace un análisis del rol expresivo, referido a la parte expresiva, comunicativa y representativa del Ballet.

CAPÍTULO 3. LA DANZA COMO SITUACIÓN MOTRIZ DE EXPRESIÓN

Introducción	68
3.1 La Danza y su conexión con la cultura	69
3.2 La Danza como arte	72
3.3 Una aproximación al concepto de Danza	74
3.4 La Danza desde el punto de vista de la acción motriz	78
3.5 El Ballet como forma de Danza: la praxis motriz objeto de estudio	84
3.6 Recapitulación del tercer capítulo	94

INTRODUCCIÓN

El origen de la Danza es algo impreciso. Su fundamento es, ciertamente, la búsqueda de la belleza, pero es también una necesidad de expansión de la fuerza física, un deseo de manifestarse, una necesidad de escapar de lo rutinario y vulgar. Está íntimamente unida a la música y a la gimnasia, pero puede existir muy bien sin ellas. La Danza es la primera de las artes. Dice Confucio, citado por Markessinis (2010):

Bajo el impulso de la alegría el ser humano gritó, su grito se concretó en palabras, estas fueron moduladas en canto, luego imperceptiblemente se fue moviendo sobre el canto, hasta que de pronto tradujo en el baile la alegría de la vida (p.15).

La Danza como actividad íntimamente unida al ser humano aparece como una realidad multiforme y polivalente. De este modo, es considerada un arte, un lenguaje corporal, un impulso de movimiento creativo o una técnica concreta (Fuentes, 2006).

Este carácter plural dificulta delimitarla bajo un concepto o una idea. Tal es así que Günter, citado por Villada (2002), hizo alusión a su complejidad y riqueza de la siguiente manera:

Cuántas publicaciones sobre la danza, tantas tentativas diferentes de definirla. La lengua es demasiado pobre y el contenido de la danza demasiado rico como para poder encerrarlo en una metáfora(p.7).

En el presente capítulo se hace referencia al fenómeno Danza en toda o casi toda su diversidad. Así, se destaca su conexión con la cultura y su existencia desde el comienzo de la historia de la humanidad, su consideración como arte y, además, se aborda desde el punto de vista de la acción motriz.

Desde esta concepción amplia e integradora de la Danza se hace una aproximación al concepto de Ballet, que será la praxis motriz objeto de nuestro análisis.

3.1 La Danza y su conexión con la cultura

La Danza, como realidad múltiple, está influenciada por el contexto en el que se desarrolla y ello hace que su forma de concebirla sea diversa.

En este sentido y de acuerdo con Troya y Cuéllar (2008c), el momento histórico y la realidad cultural y social que la envuelvan, serán aspectos clave para su entendimiento y definición.

Los documentos históricos muestran que los primeros movimientos rítmicos -las primeras formas de Danza- sirvieron para conmemorar acontecimientos importantes como nacimientos, defunciones o bodas. Por tanto, la Danza -en sus inicios- tenía un carácter ritual, estando presente en ceremonias de fecundidad, caza, guerra, o de índole religioso. Las pinturas rupestres encontradas en España -como en La Roca de los Moros o cuevas de El Cogul en Cataluña- y Francia, hace más de diez mil años, muestran dibujos de figuras danzantes asociadas con ilustraciones rituales y escenas de caza. Ello refleja la existencia e importancia de la Danza en la primitiva sociedad humana.

Muchos pueblos del Mundo, como los indígenas americanos, ven la vida como una Danza, desde el movimiento de las nubes a los cambios de estación. Desde esta perspectiva simbólica, podemos observar que la historia de la Danza refleja los cambios en las formas en las que los pueblos se relacionan con el mundo, así como las diferentes concepciones del cuerpo.

En la actualidad, la Danza goza de un carácter recreativo, educativo, artístico, terapéutico y profesional. Por tanto, la Danza evoluciona con el devenir de la historia, tanto en sus formas de expresión (estilos y técnicas), como en el uso que se hace de la misma.

A este respecto y de acuerdo con Gardner (1994), la Danza puede entenderse como una práctica dinamizadora de la vida de las personas, utilizándose para diversos fines:

- Validar y reflejar la organización social.
- Como vehículo para la expresión secular o religiosa.
- Como diversión social o actividad de recreación.
- Como declaración de valores estéticos y éticos.
- Para lograr propósitos educacionales.

- Para poder conocer una cultura en particular.

Como ejemplo de ello y de acuerdo con Fuentes (2006) la concepción europea de la Danza no es aplicable a los sistemas de movimiento humano estructurado que se dan en los países no europeos. Éstos tienen sus propios términos de referencia, correspondiéndose con sus actividades. En Nigeria, por ejemplo, la mayoría de los grupos étnicos tienen términos genéricos que definen tanto a la danza como a otras actividades (el juego, la música o el sonido).

Desde esta perspectiva, nos parece interesante hacer alusión a una de las acepciones del concepto cultura. Así pues, la cultura es entendida como la evolucionada capacidad humana de clasificar y representar las experiencias con símbolos y actuar de forma imaginativa y creativa.

Desde esta concepción de corte expresivo, la Danza forma parte de este gran acervo de creaciones y, por tanto, de la cultura de los diversos pueblos. Como medio de expresión, manifiesta el pensamiento y la forma de sentir y entender el mundo de las personas y sociedades.

Bajo este prisma, la Danza ha estado inmersa en todas las culturas del mundo, convirtiéndose en un referente extraordinariamente eficaz para estudiar el devenir de las culturas. De acuerdo con Jaramillo y Murcia (2002), es una de las artes más practicadas por hombres y mujeres que se han interesado por ese hechizo que embruja a todos sus participantes y espectadores. No existe ser humano que, en algún momento de su vida, no se haya abandonado a seguir un ritmo con su cuerpo. Desde esta línea, nos parece interesante destacar el ritmo como uno de los grandes fenómenos de la vida. Se manifiesta de forma constante en la naturaleza: el día y la noche, las fases de la luna, las mareas, las estaciones del año, las olas rompiendo en la orilla, los latidos del corazón, la respiración, etc. En consonancia con Markessinis (2010) podemos observar que los niños tienden hacia la Danza desde que adquieren el sentido del equilibrio. Incluso antes de caminar tienen la capacidad de seguir el ritmo con la cabeza y las manos. De hecho, sus primeros juegos (saltos, corros...) son los principios del ritmo y, por ende, de la Danza.

Por otra parte, así como la Danza varía en función de los rasgos culturales de las diferentes zonas del mundo, el devenir de la historia ha propiciado, y continúa haciéndolo, la evolución y aparición de nuevos estilos de Danza. Los flujos migratorios,

la globalización, la evolución de la música y la inspiración de los bailarines y estudiosos de la Danza han sido la causa de este fenómeno, propiciando la admiración de los espectadores ante la infinidad de movimientos que el cuerpo es capaz de realizar.

Por otro lado y siguiendo a Fuentes (2006), desde una perspectiva epistemológica y semántica, el verbo castellano *danzar* está relacionado lingüísticamente con los de otras lenguas indoeuropeas: *danser* en francés, *danzare* en italiano, *dance* en inglés o *tanzen* en alemán.

Sobre el origen de este término existen varias teorías. Corominas y Pascual (1984), asigna su origen al francés antiguo *dancier* (hoy *danser bailar*), cuya procedencia hispano-árabe queda algo incierta. Del francés pasaría a otras lenguas romances, así como al inglés *dance*, al alemán *tanzen* y al vasco *dantza*.

Por otro lado autores como Kraus (1969), consideran que el término Danza tiene su origen en el vocablo alemán *danson* que significa tirar a lo largo, extender y - metafóricamente- bailar, danzar, saltar, brincar, moverse con precipitación.

Otro de los aspectos a destacar es la relación entre los conceptos *danza* y *baile* que, a nivel coloquial, se utilizan indistintamente para hacer referencia a una misma realidad.

Jaramillo y Murcia (2002) entienden la Danza como el universo del baile. A través de ella se expresan sentimientos y emociones culturales. La Danza se configura como el conjunto de ideas y pasiones expresadas. Y, el baile, es el medio a través del cual se ponen en escena tales aspectos.

Para estos autores, el baile hace de la Danza una realidad y la Danza se convertiría en un acto simbólico (expresión de aspectos como el amor, la pasión, las costumbres, el modo de ser de un individuo y de una comunidad, etc.) que se pone de manifiesto a través del baile o bailes. Dicho de otra manera, la Danza se hace visible a través del baile.

En nuestro estudio, emplearemos el término Danza para referirnos a todas aquellas conductas motrices bailadas (desde las más espontáneas e improvisadas hasta las más precisas y codificadas) y el concepto de Ballet para aludir a un estilo particular cuya concepción abordaremos en apartados posteriores.

3.2 La Danza como arte

De acuerdo con Hauser (2004) el arte es entendido como cualquier actividad o producto realizado por el ser humano con una finalidad estética y/o comunicativa. A través del arte se expresan ideas, emociones o una visión del mundo, mediante diversos recursos (decorativos, escénicos, plásticos y lingüísticos), siendo además un componente de la cultura.

El arte, además, está directamente relacionado con la noción de belleza. Desde esta perspectiva, Stanislavski (1975) señala:

Alguien había oído que se estaban reuniendo allí fotos de las mejores pinturas y esculturas de todo el mundo, así como reproducciones de objetos de arte originales; algún otro decía que habría allí bocetos de decorados y retratos de actores en sus papeles principales. Al estar rodeados por aquellos objetos durante la mayor parte del tiempo que pasáramos en la escuela, no podríamos evitar adquirir una cierta noción de la belleza (p.72).

Por su parte, el concepto de arte escénica hace referencia a toda aquella forma de expresión capaz de inscribirse en la escena, siendo una de sus características la existencia de un espacio escénico. Siguiendo a Stanislavski (1975) este, alberga dos elementos esenciales para que espectáculo se produzca: los artistas y el público. Cada elemento tiene su propio espacio delimitado y acondicionado, tanto para desarrollar con comodidad y seguridad la práctica en cuestión (artistas), como para poder captar todos los detalles del espectáculo (público).

De acuerdo con Bozal (2000), dentro de las categorías en que se dividen las artes creativas, la Danza pertenece al grupo de las artes escénicas -al igual que la música y el teatro- cumpliendo con las características anteriormente citadas. En consonancia con Le Boulch (1986), su eje central es comunicar una idea o un sentimiento a través del cuerpo en movimiento y este se convierte, ante los ojos del espectador, en la obra del artista.

A este respecto y de acuerdo con Sierra Palmeiro (2000), consideramos que su dimensión artística se demuestra simplemente por el placer estético que proporciona al espectador. De hecho, la presencia del mismo, es necesaria para completar el ciclo

artístico de la práctica. Esto es, desde la creación de una coreografía y la preparación de un espectáculo, hasta su puesta en escena ante un público.

Por tanto, el cuerpo en movimiento de los bailarines se configuraría como el producto de la Danza (la obra de arte) y esta como una manifestación artística que, cumpliendo con los principios de armonía, busca expresar sentimientos e ideas y despertar en su público la emoción de contemplar algo bello y apasionante. Desde esta perspectiva artística, la interpretación es parte esencial de la Danza.

Por tanto, consideramos que la presencia del espectador es parte esencial en las Situaciones Motrices de Expresión llevadas al contexto de los espectáculos. Holvoet (1996), señala que la mirada del otro se convierte en uno de los organizadores de la actividad. Este aspecto, impone al protagonista cuidar la relación expresión individual o impresión sobre el otro. La relación con el espectador, por tanto, es un compromiso fundamental. Sin este, no hay comunicación, por lo que el proceso expresivo quedaría incompleto.

Con respecto a esta idea, Fuentes (2006) señala que si el acto de expresar tiene una vocación comunicativa, su realización implicaría cierta preocupación porque tal expresión sea recibida y comprendida. Sin embargo, cuando la expresión tiene sentido en sí misma (ausencia de vocación comunicativa), se convierte en un acto de exteriorización o liberación.

Desde una perspectiva artística, Stanislavski (1975) señala:

(...) adiviné que se preparaba una visita sistemática a aquellos lugares, coordinada con conferencias sobre las otras artes relacionadas con nuestro campo específico, la interpretación. En una esquina había un verdadero arsenal de espadas estoques, dagas, floretes, máscaras y petos, guantes de boxeo, así como zapatillas de ballet y equipo gimnástico, Nuestro nuevo curso de educación física, deduje, iba a considerarse también un arte (p.73).

No debemos olvidar que una de las peculiaridades de la Danza como arte, es su capacidad para generar cambios en su instrumento de trabajo (el cuerpo de los bailarines) para adaptarlos a sus necesidades expresivas. Además, dichas modificaciones estarán en función del estilo de danza que se utilice como forma de expresión. De acuerdo con Massó (1991) este es un elemento diferenciador de otras formas de expresión artística.

3.3 Una aproximación al concepto de Danza

En función de lo expuesto en apartados anteriores, nos parece pertinente recurrir a la descripción que García (1997) hace de la Danza, ya que aúna las perspectivas comentadas anteriormente. Así pues, esta autora hace un análisis de la Danza en función de los siguientes aspectos:

- *Actividad Humana Universal*. Se extiende a lo largo de la Historia de la Humanidad, se da en todas las edades, en ambos sexos y en todo el planeta.
- *Actividad motriz*. Utiliza el cuerpo como instrumento y, a través de técnicas corporales específicas, expresa ideas, emociones, sentimientos, estando condicionada por una estructura rítmica.
- *Actividad polimórfica*. Puede presentar múltiples formas (arcaicas, populares clásicas, modernas, etc.)
- *Actividad polivalente*. Puede abarcar diferentes dimensiones como el arte, el ocio, la educación y la terapia.
- *Actividad compleja*. Conjuga e interrelaciona factores biológicos, psicológicos, sociológicos, históricos, estéticos, morales, políticos, técnicos, geográficos y porque aúna la expresión y la técnica, pudiendo ser individual y colectiva.

Fuentes (2006), completa la categorización anterior y destaca otros factores considerados como rasgos definitorios del concepto Danza. En este sentido, vamos a señalar aquellos que no están presentes explícitamente en el análisis de García (1997). Estos son:

- *Existencia en el espacio*. Es tridimensional y puede participar de diversos espacios.
- *Acompañada de un ritmo*. Presencia de un patrón rítmico definido por una música, una percusión o un golpeo. Incluso las danzas que se realizan en silencio poseen internamente una estructura rítmica determinada.
- *Caracterizada por un determinado estilo y forma de movimientos*. Comprende desde los gestos o pasos característicos de las danzas de tipo

étnico o social, hasta los cuidadosos y precisos movimientos propios de una secuencia coreografiada de un espectáculo de danza.

Desde esta perspectiva, Fuentes (2006) señala la necesidad de distinguir entre lo que la Danza *es* y lo que la Danza *tiene como propósito*, ya que los planteamientos anteriores se refieren a ambos conceptos otorgándoles el mismo sentido. De acuerdo con este autor, consideramos que tanto la definición como su propósito están íntimamente unidos y que, aunque esta tarea de discernimiento no sea fácil, nos ayudará a conocer esta compleja realidad que es la Danza.

Así, Fuentes (2006) hace una descripción de la Danza a partir de sus componentes motriz y expresivo.

- *Componente motriz.* El autor considera que la Danza es esencialmente movimiento. El movimiento, por tanto, es su principal característica, ya que es el medio por el cual la persona que baila gesticula y se expresa. Este movimiento por su *naturaleza humana* está impregnado de su realidad biológica, psicológica, social y cultural y, además, se distingue de otro tipo de movimientos. Por tanto, tiene un carácter peculiar, tanto en la forma como en su propósito.

Asimismo, considera que la Danza es *movimiento en un espacio* y que, este, no debe considerarse sólo como un continente, sino que puede adquirir una especial significación expresiva.

Y, por último, nos habla de que la Danza es también *movimiento en un tiempo y en una cadencia rítmica*.

- *Componente expresivo de la Danza.* La Danza es movimiento, pero no un movimiento cualquiera, ya que tiene la capacidad de expresar y exteriorizar lo propio del individuo. Bara, (1975, p.53), define la expresión de la siguiente manera[...] *es siempre un proceso de origen psíquico que, mediante un lenguaje (una técnica), revela un determinado contenido interno, sobre el cual podemos plantearnos interrogantes y que no carece -como es fácil suponerlo- de elementos inconscientes.*

Por otra parte, el autor señala la diferencia existente entre los términos *expresar* y *representar*. El gesto despersonalizado supondría la representación de una realidad

ajena o alejada de la persona (representar un papel que proporciona un guionista o un coreógrafo). Se trata, por tanto, de una interpretación de algo ajeno al individuo. Sin embargo, el gesto personal supondrá una acción motivada por algo vivido personalmente y, por tanto, extraído del mundo interior de la persona. En la Danza se dan estas dos formas de actuar (expresar y representar). Así, en la práctica, a veces estos dos términos se entremezclan, ya que hay actores y bailarines que se identifican tanto con el personaje que los sentimientos ajenos, los convierten en propios y son capaces de sentirlos como tal.

Por otro lado, nos parece pertinente destacar las aportaciones de Guerber, Leray y Maucouvert (1991), ya que destacan la especificidad de la técnica de la Danza, diferenciándola de otras técnicas corporales. Para ello, plantean tres dimensiones:

- Una razón interna, una vía orgánica imaginaria que le da vida y coherencia cuando es originado en el propio sujeto.
- Una estructuración y una depuración externa del movimiento, resultado de profundos análisis.
- Una dimensión estética intrínseca al arte.

Con respecto a este análisis, nos parece interesante relacionar cada una de las dimensiones con las características que dotan de peculiaridad a las acciones de los bailarines. De este modo, la primera dimensión se correspondería con el aspecto expresivo de la conducta motriz; la segunda, con el aspecto técnico de la misma; y, la tercera, con el aspecto estético propio del arte.

Por otra parte, cuando hablamos de Danza no podemos olvidarnos de la noción de coreografía. De acuerdo con Salas (2015) este término hace referencia al arte de crear danzas. La coreografía o *escritura de la danza* también se denomina composición. Procede del griego χορεία (danza circular, corea) y γραφή (escritura). Por tanto, es el arte de crear estructuras en las que se suceden movimientos.

La persona que crea una coreografía es conocida como coreógrafo y es quién asume el peso creativo de la Danza en cuestión, ya que -cuando existe esta figura- los bailarines únicamente se encargan seguir sus pautas (a nivel técnico y expresivo). Por tanto, el coreógrafo crea y los bailarines materializan dicha creación.

La Danza -como las artes literarias y musicales- se escribe sobre una planigrafía, plasmando en papel los movimientos que han de ejecutarse. Markessinis (2010) señala

que este método, conocido como notación de movimientos, es complejo y requiere de una gran preparación por parte de quienes lo realizan y de quienes deben interpretarlos.

No existe un único sistema de notación. A lo largo de la historia han ido evolucionando.

Los primeros intentos de anotar la Danza se realizaron en el siglo XVI y llegaron de la mano de Thoinot Arbeau. En su libro *Orchésographie* propuso las primeras sistematizaciones de pasos y figuras mediante el uso de letras, palabras e ilustraciones. A él le siguieron estudiosos de la Danza como Feuillet, autor de *Chorégraphie ou L'Art de décrire la dance*, donde se representaba la progresión en el suelo y se describía la acción de las piernas en relación al conjunto y a la medida musical (Markessinis, 2010).

Actualmente, se utilizan cuatro sistemas en planigrafía: notación de Laban, Notación de Conté, Notación de Benesh y Notación de Wachmann. En Occidente los más empleados son Labanotación y la Notación Movimiento Benesh.

Trindade y Pilla (2007) hacen una revisión teórica de la historia de la escritura de la Danza o notación coreográfica. En este sentido, destacan la sutileza de este método en el que se anota el cambio momento a momento, describiendo el movimiento tanto de forma cualitativa, como cuantitativa.

Llegados a este punto, queremos dejar claro que todas las visiones desde las que la Danza ha sido y es contemplada, son esenciales para poder entenderla y definirla. Ahora bien, consideramos que, hasta el momento, ninguna de ellas ha profundizado en algo que -como manifestación artística y cultural- forma parte de su esencia: la acción motriz.

Jaramillo y Murcia (2002) tuvieron en cuenta la relación existente entre la Danza y la Acción Física Humana. Así, señalan que ambas utilizan el movimiento humano como ámbito de acción en el desenvolvimiento corporal y mental del individuo. Además, tienen en cuenta el tiempo, la ubicación en un escenario determinado, la calidad del movimiento y la forma de su estructura. Por tanto, la Danza y la acción física humana son un lugar de similares vocabularios e idiomas.

3.4 La Danza desde el punto de vista de la acción motriz

Una vez tratado el concepto de Danza desde una perspectiva histórica, artística y cultural, se abordará también desde su lógica interna, ya que se trata de una praxis motriz en la que los bailarines participan en un determinado tipo de relaciones internas (propias de la Danza) que, a su vez, originan la vivencia de diferentes tipos de interacción. Por tanto, se hablará de la Danza en conexión con la Praxiología Motriz, contemplándola desde su particular perspectiva.

Como tratamos en el primer capítulo la Praxiología Motriz, al incorporar el concepto sistémico de conducta motriz, evidencia que los ámbitos cognitivo, afectivo, relacional y social, son inseparables. Por tanto, cuando una persona baila, lo hace con todo su ser. De acuerdo con Parlebas (2001) cada intencionalidad despliega un conjunto de implicaciones emotivas y de significaciones (Parlebas, 2001). Sin conducta motriz la Danza no existiría, siendo esencial este concepto para poder definirla.

En este sentido y, de acuerdo con Hernández y Rodríguez (2004), entendemos por conducta motriz el comportamiento motor en tanto que es portador de significado y las acciones motrices de los bailarines se realizan con una intencionalidad, fruto del recorrido por los ámbitos señalados. Por tanto, al igual que el resto de situaciones motrices -deportes, juegos motores, actividades introyectivas y de adaptación al entorno físico- la Danza es susceptible de ser estudiada desde una perspectiva praxiológica.

Por ello, recurriremos a los postulados de la mencionada ciencia para tratar de construir una concepción de la Danza que la defina en su totalidad. En este sentido y, de acuerdo con Mateu y Torrents (2012), consideramos que ubicarla dentro de la Praxiología Motriz, la dota de pertinencia epistemológica y de coherencia conceptual.

No obstante, y de acuerdo con Mateu y Bortoleto (2011), la Danza -como Situación Motriz de Expresión- tiene una función poética⁵ y referencial. Por ello, su concepción no puede separarse del estudio de las teorías artísticas en las que encontramos las herramientas de acercamiento a estas funciones.

⁵Siguiendo a Mateu y Bortoleto (2011), las Situaciones Motrices de Expresión se extienden desde aquellas en las que el objetivo es la forma pura del movimiento en sí misma, en la que las propias acciones motrices son el mensaje (función poética), hasta 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.

La Danza, por tanto, se encuentra próxima a las manifestaciones artísticas, plásticas, musicales y literarias -que también participan de las funciones mencionadas- y no exclusivamente a las situaciones motrices que son objeto de estudio de la Praxiología Motriz, tal y como vimos en el anterior apartado.

Dicho de otra manera, para conectar con la esencia de la Danza debemos conocer su relación, tanto con otras manifestaciones artísticas (de igual función), como con aquellas praxis motrices con las que comparte la acción motriz.

En relación a esta temática y desde un punto de vista educativo, Mateu (2010) hace una distinción entre la Educación Artística Motriz y la Educación Motriz Artística. En la figura 1.3 se muestran los aspectos que definen y diferencias ambos conceptos.

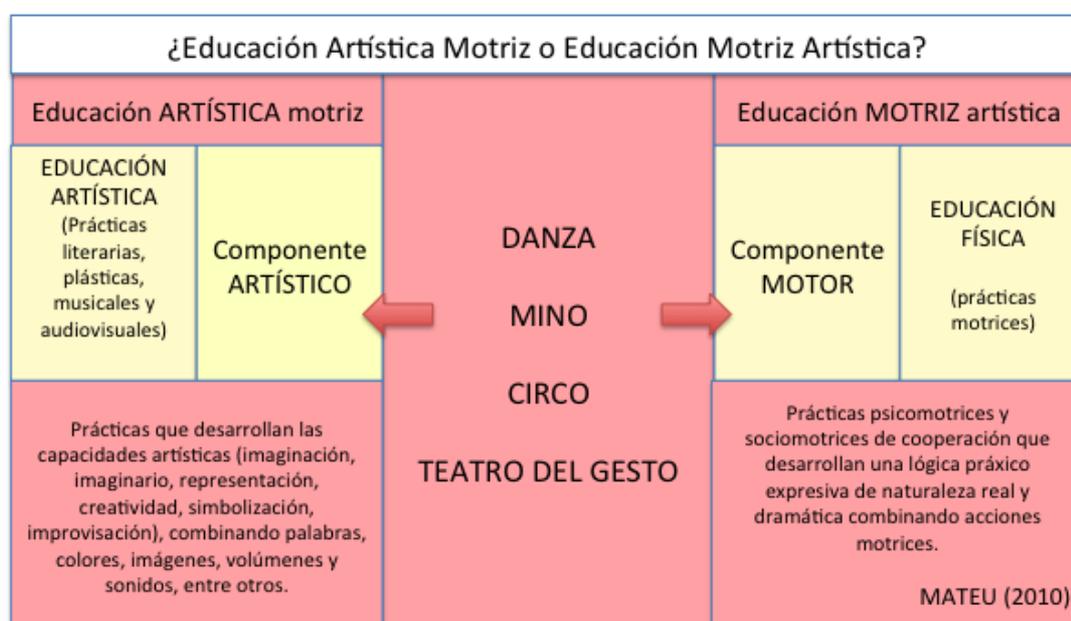


Figura 1.3. Diferencias entre la Educación Artística Motriz y la Educación Motriz Artística (Mateu, 2010, p.37).

Tal y como señala la autora, situar el término motriz como adjetivo directo de educación potencia el terreno en el que se mueven las Situaciones Motrices de Expresión y, por tanto, la Danza. El adjetivo artístico, por su parte, hace referencia a la significación simbólica inherente a las mismas, resaltando la dimensión expresiva y comunicativa de la acción motriz.

Por ello, la Educación Artística se relaciona de forma transversal con las praxis motrices de carácter expresivo y no con el resto de praxis motrices.

La Danza, por tanto, es acción motriz para simbolizar algo que va más allá del propio movimiento por lo que la eficacia práxica de la acción queda supeditada a la eficacia expresiva de la misma (Mateu y Bortoleto, 2011).

A modo de resumen, consideramos que tanto estudiar la Danza sin tener en cuenta la acción motriz, como analizarla olvidando su conexión con el arte carecería de sentido. Por ello, para la realización de la presente Tesis Doctoral hemos considerado necesario recurrir a las aportaciones de ambos campos de conocimiento, tratando así de no desvirtuar la esencia de la Danza.

En función de lo anteriormente expuesto, en la tabla 1.3 se exponen los rasgos que caracterizan y definen a la Danza, diferenciándola de otro tipo de praxis motrices y de otras manifestaciones artísticas.

En este sentido, consideramos que para que el fenómeno de la Danza se produzca, es necesaria la presencia de los siguientes aspectos:

Tabla 1.3. Rasgos caracterizadores de la Danza.

CUERPO	CONDUCTA MOTRIZ DE EXPRESIÓN Y/O REPRESENTACIÓN	ESTRUCTURA RÍTMICO-MUSICAL
-Instrumento de trabajo.	<ul style="list-style-type: none"> - Carácter estético: se busca la belleza del gesto a través una técnica que se percibe como Danza (ya sea rudimentaria o compleja, precisa y codificada). - Función poética y comunicativa: expresión de sentimientos, emociones, de una visión del mundo, etc. -Función referencial: las acciones motrices nos remiten a un tema, una historia, un concepto o una idea. 	<ul style="list-style-type: none"> - intensidad, velocidad y duración de las acciones motrices. - Estructuración externa: presencia de una música, una percusión o un golpeo que marca un patrón rítmico determinado. - Estructuración interna: bailar en silencio guiándose por un patrón rítmico interior.

Así pues, para que se dé el fenómeno Danza, es necesaria la presencia de tres aspectos⁶:

- El cuerpo como instrumento de desarrollo de la praxis motriz y del arte.
- La puesta en práctica de una conducta motriz de expresión y/o representación que, además, tiene un carácter estéticoimplícito en la propia conducta motriz y que se expresa, tanto en la actitud corporal que adoptan los bailarines, como en la realización de sus técnicas, generando respuestas que son singulares de la Danza.
- Una estructura rítmico-musical que marca la velocidad, intensidad y duración de las acciones motrices.

Entonces, ¿Qué es lo que va a diferenciar un estilo de otro si todos tienen en común los rasgos comentados? Al hacernos esta pregunta, tuvimos que recurrir al estudio de la estética, ya que este aspecto es el que a priori nos daba las claves para diferenciar los estilos de Danza existentes al ser observados. El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (2001) nos aporta varias definiciones de este concepto. Así, entendemos por estética lo *perteneciente o relativo a la percepción o apreciación de la belleza. Placer estético.*

También nos habla de lo *artístico, de aspecto bello y elegante* y de una *ciencia que trata de la belleza y de la teoría fundamental y filosófica del arte*, así como del *conjunto de elementos estilísticos y temáticos que caracterizan a un determinado autor o movimiento artístico.*

Para terminar, hacemos alusión a su sexta acepción que entiende la estética como *armonía y apariencia agradable a la vista, que tiene alguien o algo desde el punto de vista de la belleza.*

Por consiguiente, la estética juega con los siguientes conceptos para ser definida: belleza, elegancia, arte, armonía y estilo.

Desde esta perspectiva, no encontramos la manera de incorporarla al instrumento, ya que la estética va implícita en la actitud corporal que adopta el bailarín

⁶Por estos rasgos que comparten todos los estilos de Danza, consideramos que nuestros instrumentos de observación *ad hoc* -creados para el estudio del Ballet- podrían aplicarse y adaptarse a cada cualquiera. Dichos instrumentos serán presentados en el capítulo cinco.

durante el tiempo que transcurre su danza, desde la conducta motriz más simple, hasta la más compleja. En este sentido, hacemos alusión a su porte y su presencia que reflejan una estética que caracteriza a un determinado estilo. Por tanto, la estética es algo que se da siempre, por lo que no tiene sentido registrarla cuando observamos un único estilo de Danza.

Asimismo, es cierto que la creación de nuevas técnicas forman parte de la estética de los estilos de Danza que han ido surgiendo. Por ejemplo, los invertidos que se dan en la danza contemporánea o en el *bracke danse* y que no existen en el Ballet, pero hablamos de algo sutil que va implícito en la conducta motriz. De hecho, intercambiado el contexto más frecuente de la Danza (por ejemplo: el escenario en Ballet y la calle en *street dance*) y la vestimenta de los bailarines (por ejemplo: mallas y tutús en Ballet y ropa callejera en Street dance) con un solo movimiento e incluso observando una foto, podemos identificar a qué estilo pertenece cada uno. En este sentido, consideramos que la modificación de la lógica externa, no es determinante para la caracterización del estilo en cuestión. Es la conducta motriz la que nos habla.

Por ello, incorporando algunos códigos nuevos a los instrumentos y utilizando los ya creados para el Ballet, nuestros instrumentos pueden servir de modelo para estudiar cualquier otro estilo. De ello, hablaremos en las conclusiones finales de esta Tesis.

La estética del Ballet será abordada en el siguiente apartado. Asimismo, iremos concretando los aspectos comentados en los capítulos posteriores.

Considerando todo lo abordado con anterioridad, se presenta una definición propia de la Danza que aúna las características y aspectos comentados a lo largo del presente capítulo. Así pues, *la Danza* es una manifestación artística universal de carácter motor en la que el cuerpo se mueve de una forma singular y diferente -en función del estilo que se baile- para expresar emociones y sentimientos; simbolizar conceptos o historias; mostrar una forma estética y bella de la conducta motriz, pudiendo comunicarse con otros bailarines en el espacio escénico, al compás de un ritmo que marca la velocidad, intensidad y duración de las acciones motrices.

Esta definición es el punto de partida para el posterior estudio y análisis que se hace en la parte empírica de la Tesis.

Por otra parte, nos parece idóneo mencionar que la Danza por ser acción motriz con intencionalidad estética y expresiva ha pasado a formar parte de la Educación Física. Los grandes pensadores de este ámbito se han dado cuenta de su enorme valor educativo y, en la actualidad, goza de un peso específico en los currículos educativos⁷ que se van sucediendo (Troya y Cuéllar, 2008b).

En el ámbito de la Educación Física no es el cuerpo el que se educa, ni el movimiento, ni la motricidad. Desde una perspectiva sistémica (global e interactiva), la persona, en su totalidad, es el objeto central de la educación y muy especialmente de la Educación Física que posee un valioso potencial para educar al ser humano de un modo específico y original. Por tanto y, de acuerdo con Lagardera (2007), cuando una persona baila es toda su vida (sus afectos, miedos, ilusiones o su bagaje motor) la que se implica al llevar a cabo esas acciones motrices.

Como hemos podido observar, la Danza es una praxis motriz que encontró su lugar en el mundo desde principios de la humanidad. Absolutamente conectada con el deseo del ser humano de exteriorizar su mundo interior y de plasmar su manera de entender la realidad y los sueños, sigue estando presente en la sociedad cada vez con más formas, fruto de su evolución. Así mismo, es utilizada desde diversos ámbitos como medio para alcanzar sus objetivos específicos, destacando su inclusión en los planes de estudio de diversos países del mundo, tras verificar sus múltiples beneficios para el desarrollo integral de la persona.

Dentro del amplio universo de la Danza, se encuentra el Ballet. A continuación haremos alusión al mismo por tratarse de la praxis motriz objeto de nuestro estudio.

⁷La Danza se ha convertido también en un contenido educativo de la materia de Música, pero nosotros hacemos referencia exclusiva al ámbito de la Educación Física porque la acción motriz es la parte de la Danza en la que vamos a profundizar.

3.5 El Ballet como forma de Danza: la praxis motriz objeto de estudio

Antes de abordar los rasgos caracterizadores del Ballet como estilo de Danza, es interesante explicar por qué se decidió utilizar el concepto de Ballet sin acompañarlo de otro adjetivo. Para ello, se recurrió a los estudios y reflexiones de autores como Albizu (2015) y Salas (2015). Desde esta perspectiva, parece que el adjetivo *clásico* responde a una perversión o vulgarización del lenguaje que ha pasado a formar parte del uso común, no teniendo la misma consideración en el ámbito de la Danza que en el resto de las artes. Generalmente, se denomina así al periodo que nace con la creación de la *Academia Real de la Danza* -fundada en París por Luis XIV- en el año 1661. Se trata del momento en el que el Ballet se desliga definitivamente de otras expresiones artísticas con las que había estado fusionado, como la ópera o el teatro.

Por otra parte, dichos autores también consideran que la atribución del adjetivo clásico a este tipo de Danza se debe que lo que sobrevive al tiempo puede tener la consideración de clásico.

Salas (2015) aboga por la expresión *ballet romántico* por corresponderse con el período del romanticismo o *ballet académico* por poner el énfasis en el aspecto escolar del término, lo que necesariamente lleva a pensar en la clase de Ballet entendida en sentido estético. Sobre ello, hablaremos con posterioridad.

Desde esta perspectiva y en busca de una mayor concreción, se decidió emplear el término Ballet sin ningún adjetivo añadido, ya que consideramos que cuando hablamos del Ballet *per se* bailarines, espectadores, estudiosos y cualquier persona lo identifica con el estilo en que los bailarines danzan sujetos a un canon estructurado y caracterizado por una conducta motriz cuya estética busca los límites corporales y la excelencia.

Para adentrarse en el universo del Ballet, comenzamos haciendo referencia al momento histórico en el que surgió, ya que las condiciones de la época y su evolución en el tiempo nos llevan a entender su estética particular. Por tanto, pasearemos por los rasgos de lógica externa y, posteriormente -en la fase empírica de la Tesis- se profundiza en su lógica interna.

La Danza, que desde el comienzo de la historia de la humanidad forma parte de la vida del ser humano, sufre un período de decadencia durante la Edad Media, convirtiéndose en una de las artes menos desarrolladas. Ello es debido a que el control

de la educación estaba en manos de la Iglesia, quien demonizó todo tipo de prácticas relacionadas con el cuerpo. En esta época oscura, el cuerpo se tapa, no es digno de placer y, en definitiva, es considerado pecado. Markessinis (2010) señala que la Danza se mantuvo en la clandestinidad y solamente determinados grupos de personas, considerados herejes, utilizaban danzas como parte de sus ritos religiosos. Ejemplo de ello fueron los gnósticos heterodoxos del siglo II en sus ágapes o banquetes de amor.

Los esfuerzos de la Iglesia por abolir casi todo tipo de danza fueron incesantes, pero no fructíferos. La obstinación popular acabó por prevalecer hasta tal punto que hubo que permitir el baile hasta en las puertas de las iglesias.

Hacia finales de la Edad Media, había tres tipos de eventos en los que intervenía la danza: las mojigangas, las mascaradas y los interludios (Alemany, 2009).

Durante el Renacimiento, y más concretamente en las cortes, tuvo lugar un proceso de sofisticación gradual de la Danza. Las danzas en esta época estaban sujetas a una gran cantidad de reglas en sus pasos y evoluciones, dividiéndose en *Danzas Bajas* y *Altas*. Entre las danzas cortesanas, las más famosas eran la *Pavana*, la *Gallarda*, la *Volta*, la *Almenda*, la *Corrente* y la *Gavota*. Con respecto a las danzas bailadas por los plebeyos, destacan el *Saltarello* y diversas formas del *Branles*. Durante esta época, la Danza llegó a convertirse en el centro de la vida cortesana, principalmente, en Italia, pasando luego a Francia donde adquirió su pleno desarrollo. A este respecto, Antón (2010) nos señala que las fiestas funcionaron a la manera de una radiografía a través de la cual podemos analizar la conformación, organización, forma de pensamiento y de comportamiento de la corte.

En el Barroco, destaca la obra *Le Ballet Comique de la Reine* de Balthasar de Beaujoyeux, un espectáculo musical mimado y cantado que contaba con un ballet. Esta forma de espectáculo se extendió rápidamente por toda Europa, dando muestras del movimiento cultural de la época caracterizado por ser un arte que vive del movimiento, en el que la ley es la metamorfosis, la inconstancia, la huida y con un irreprimible dinamismo interno. De acuerdo con Abad (2012), se trata de un movimiento artístico lleno de fluidez. Se busca la grandiosidad, llegando a la pompa decorativa y a la ostentación. Este gusto por la metamorfosis conduce al disfraz, la máscara, al imaginario y al teatro.

En el siglo XVII la estructura de un ballet era la misma que la de una obra dramática en la que la acción se expone (obertura), se desarrolla (*entrées* o actos en los que se exponía la tragedia o comedia a través del canto, recitados o danzas) y se desenlaza (apoteosis final mediante el Gran Ballet o ballet general, realizada por la aristocracia que excluía del ballet a los plebeyos).

Encerrado en la corte, el Ballet no tardó en adaptarse al modelo de los cortesanos: refinamiento, esplendor, manierismo precoz y sueños, donde el viejo amor cortés se disfrazaba a veces de graciosa ninfa y, otras, de héroe legendario. Uno de los aspectos a destacar era la exclusión de la mujer en el arte de la Danza. Los papeles femeninos eran representados por hombres jóvenes de facciones finas.

En el siglo XVII la gran figura del Ballet fue el Rey Sol, Luis XIV, quien constituyó la Real Escuela de Música de París en 1661 y, al año siguiente, la amplió con Danza. Así, la Danza pasó de los salones y las calles a una escuela y, con ello, tuvo lugar el estudio sistemático de la misma. Beauchamp fue el maestro de la escuela y codificó su enseñanza comenzando por las cinco posiciones que, todavía hoy, son las primeras que se enseñan en las escuelas de Danza académica.

Siguiendo a Pérez (2009), destacamos la figura de Claude Balon que fue maestro, bailarín y coreógrafo de altísima reputación en la época. Su nombre está asociado al término *ballon* que en el *largo* del Ballet expresa la capacidad para quedar suspendido en un salto por un instante y caer luego de forma ligera, elástica y sin apenas hacer ruido.

En 1681 se estrenó *El Triunfo del Amor*, obra coreografiada por Beauchamp y Pécourt y bailada, por primera vez, por cuatro mujeres. A partir de este momento, las mujeres se incorporaron al mundo de la Danza y representaron los papeles femeninos de las obras. De acuerdo con Albizu (2011) Beauchamp fue, además, el codificador de las cinco posiciones de los pies. La autora nos señala que, aunque no ha quedado nada escrito de él, se sabe por referencias de otros autores. Desde entonces, en el Ballet sólo se permiten cinco posiciones, de las cuales parte toda una matemática que recorrerá jerárquicamente el cuerpo del bailarín y que va de abajo a arriba (de los pies a la cabeza), pasando por el eje centralizador básico -la espalda- que actúa de punto de equilibrio para el bailarín.

La evolución de la técnica del Ballet se debió, en parte, al cambio en la vestimenta utilizada por los bailarines. Al principio, los trajes eran muy pesados y con las piernas cubiertas. Ello permitía la realización de la técnica *terre-à-terre* (a ras del suelo, trazando líneas horizontales en el espacio). Marie Chamargo fue una de las primeras bailarinas que abandonó las danzas deslizadas y usó el salto. A ella se le atribuye la ejecución en escena, por primera vez, de algunos tipos de *jetés*, del *pas de basque* y del *entrechat*. Para ello se quitó el tacón de los zapatos y se acortó la falda, generando un escándalo inicialmente por considerarse un atropello a la tradición, pero una gran aceptación posterior debido a que ello permitió la creación de pasos nuevos y agradables. Así, la Danza académica empezó a adoptar líneas verticales.

Otro de los aspectos a destacar es la descripción y definición de la técnica del Ballet por parte de Feuillet en su libro *Coreografía o El Arte de Escribir la Danza*. A él se le debe la terminología francesa del Ballet que se sigue conservando hoy día.

Otra de las figuras a destacar es la de Jean Gorges Noverre, considerado el gran reformador de la Danza en el siglo XVIII. Vivió 83 años y los dedicó plenamente al Ballet. Asimismo, destaca la personalidad de Louis Dupré, primer bailarín en la historia al que se le atribuyó el calificativo de “dios de la danza”. Sin embargo, Noverre fue un bailarín mediocre, pero un gran coreógrafo que viajó por toda Europa promulgando sus ideas sobre el Ballet. Destaca su obra *Lettres sur la Danse et les Ballets* un verdadero manifiesto sobre el arte del Ballet de gran valor positivo. Sus enseñanzas se resumen en que el Ballet no es un simple pretexto para bailar, sino que la Danza es el medio de expresar una idea dramática.

Además de reformar todo lo concerniente al vestuario utilizado por los bailarines para hacerlo más cómodo, en sus obras destacaba la exigencia de la acción y la expresión. Fue el creador del *ballet d'action* en el que el tema era expresado únicamente a través de la Danza y la mímica, sin necesidad de una explicación cantada o hablada.

En su afán de estudiar todo aquello que contribuyera al progreso de la Danza, Noverre también se preocupó por adquirir conocimientos de anatomía con la intención de saber todo lo que se le puede exigir al cuerpo humano. De acuerdo con Alemay (2009) y Abad (2012), su personalidad era característica del siglo XVIII, período de transformación del pensamiento literario, filosófico y artístico en el conjunto de países europeos.

Al mismo tiempo que Noverre llevaba a cabo la revolución del Ballet en Francia y Alemania, la figura de Hilferding destaca por ser el gran reformador en Austria. En su marcha a Rusia un bailarín italiano llamado Angiolini ocupó su puesto en Viena y montó una gran cantidad de ballets-pantomima. A estos tres artistas se les debe, en gran parte, el proceso de evolución del Ballet que fue fruto natural de la cultura de su época. De hecho, el perfeccionamiento de la técnica dio lugar a grandes bailarines que se convirtieron en estrellas tan caprichosas como bien pagadas. En este sentido, destacan las figuras de Louis Dupré, Gaetano Vestris, Auguste Vestris, Marie Allard, Anna Heinel, Maximilien Gardel.

Otro de los aspectos a resaltar es que la batalla entre las faldas largas y la libertad muscular que continuó hasta la Revolución Francesa. Maillot, modisto del Teatro de la Ópera de París -en el que Noverre fue nombrado maestro de su Ballet- inventó las mallas que propiciaron una nueva forma de bailar caracterizada por una enorme libertad de movimientos. Incluso el Papa aceptó la malla en los teatros que estaban bajo su jurisdicción, aunque esta debía ser de color azul para no sugerir el color de la carne.

En el siglo XIX los Ballets manifestaron una marcada tendencia hacia lo fantástico y sentimental. Como ejemplo de ello tenemos la obra de *La Sylfide* que da muestras de la profunda revolución estética que se estaba gestando en el Ballet. En esta época destaca la figura de María Taglioni, la primera bailarina que se subió a las puntas. El trabajo sobre las puntas no fue algo fortuito. Se venía preparando durante el siglo anterior en el que los bailarines danzaban cada vez más alto sobre los tres cuartos de punta, buscando transmitir una sensación de ingravidez subían cada vez más sus *relevés*.

Las puntas se convirtieron en la base de la nueva escuela femenina, de hecho la técnica de puntas sigue existiendo en la actualidad. De acuerdo con Massó (1991), con este tipo de trabajo el pie en la danza puede contactar con el suelo de distintas formas: con la totalidad de la superficie plantar del pie, en media punta o en punta.

Así pues, en el Romanticismo, las puntas supusieron una auténtica revolución en la danza femenina, logrando el carácter etéreo del libreto imaginado por los escritores de entonces. Las puntas representaron la elevación, tanto técnica como espiritual (Howell, 2011). Este papel preponderante que el ballet romántico otorgó a la bailarina

tuvo consecuencias negativas para la danza masculina, ya que la bailarina tenía necesidad de un apoyo en los largos adagios y el bailarín masculino dejó de ser el compañero de bailes, para convertirse en el soporte de la bailarina. Esto explica que la primera mitad del siglo XIX estuviera plagada de nombres de legendarias bailarinas, que junto a Taglioni, protagonizaron los grandes ballets románticos. Ahora bien, entre los hombres, sólo destacó Jules Perrot, aunque más por su rol de coreógrafo que por bailarín. De hecho, en la actualidad, podemos observar cómo en los pasos a dos la función principal del bailarín es la de apoyar a la bailarina para que esta se luzca. Asimismo, otra de las consecuencias de este fenómeno es la asociación de la práctica de la Danza con lo femenino, vinculándola a la imagen de la etérea figura de una bailarina elevada en las puntas y flotando entre tules.

Desde esta perspectiva, nos parece interesante destacar que, la destrucción de la danza masculina, ha propiciado que muchos ignoren que, en su sentido más estricto, la Danza es inherente a la naturaleza humana y en ello no cabe la distinción de sexos. De hecho, tal y como señala Pérez (2009), en la Grecia de la Antigüedad la Danza fue utilizada como entrenamiento de los guerreros, viéndose reflejado en la siguiente frase de Sócrates: *el mejor bailarín es también el mejor guerrero*. Asimismo, el hombre tuvo un gran peso en las danzas folclóricas y, como vimos con anterioridad, ellos fueron quienes dieron forma a las danzas preclásicas en el Renacimiento.

Durante el Romanticismo, solamente el maestro Augusto Bournonville, discípulo de Vestris, otorgó igual importancia a bailarinas y bailarines. Algunos de sus ballets integran el repertorio de muchas compañías y se caracterizan por conceder a los bailarines masculinos la posibilidad de mostrar sus destrezas y de acompañar con elegancia a su compañera, pero sin convertirse en el sostenedor de ella.

Por otra parte, consideramos necesario destacar que el Ballet, en su paso por los diferentes países, fue adoptando ciertas aspectos de la idiosincrasia de cada territorio. Ejemplo de ello es la incorporación del bolero a su repertorio en el año 1807, cuando el Ballet comenzó a desarrollarse en España.

En la segunda mitad del siglo XIX tiene lugar un proceso de decadencia del Ballet en la Europa Occidental. Así pues, en Inglaterra y en Francia el Ballet fue desapareciendo de los principales teatros, descendiendo al *music-hall*. Durante esta época el principal atractivo es la competición de estrellas. Por su parte, Italia y Rusia se

convirtieron en los principales centros de la Danza, generando muchos y nuevos bailarines y propiciando la evolución de la técnica con pasos como los *fouettés* y las *piruettes sur pointes*. Se dice que la verdadera resurrección del Ballet como arte vino de Rusia. A mediados de siglo había ya tres escuelas del Estado: la de San Petesburgo, la de Moscú y la de Varsovia. Estas escuelas presentaban como particularidad el hecho de prestar la misma atención a los bailarines de ambos sexos, que se formaban ellas llenas de gracia y belleza y ellos de virilidad y fuerza. Esto supuso un revulsivo para la técnica del Ballet que continuó su desarrollo en busca del *virtuosismo*. En esta época destaca la figura de Marius Petipá gran maestro y coreógrafo cuyas herencia se conserva en la actualidad. De acuerdo con Pérez (2009), El Lago de los Cisnes, Cascanueces y Raynonda, son ejemplos notables de la inmensa capacidad coreográfica de Petipa y sus colaboradores Enrico Cecchetti y Lev Ivanov.

Petipá exigía las más alta capacidad de ejecución, tanto a sus solistas, como a los bailarines en formación y ello propició la fuerza que caracterizaba al ballet ruso. Además, enriqueció el arte de la Danza con movimientos y pasos nuevos, complicando la técnica clásica.

Siguiendo a Albizu (2011) también queremos destacar la figura del italiano Carlo Blasis, creador de la clase de Ballet tal y como la conocemos hoy en día. Tanto su método de trabajo corporal, como la propia estructura de la clase (barra y centro) siguen vigentes en la actualidad. Blasis es el precursor de un recorrido que llega hasta Vagánova, exponente de la escuela rusa soviética en la que se continúa con la evolución de la técnica.

A finales del siglo XIX la Danza en Rusia contaba con múltiples promesas. Ejemplo de ello es la figura de Vaslav Nijinski, verdadera leyenda de la danza masculina cuyo legado es obligada referencia. Desde los tiempos de Vestris, no había existido otro genio masculino en el Ballet.

La ciudad de San Petersburgo desempeñó el papel de París en los siglos XVII y XVIII. La gestualidad del Ballet había alcanzado tal perfección que, en el siglo XX, muchos se rebelaron contra la frialdad y mecánica de su técnica. Es curioso como la propia evolución que se llevaba a cabo dentro del Ballet, fue traducida por determinados sectores como el inicio de su decadencia. A este respecto, consideramos que se debe al hecho de haber relegado la parte expresiva inherente a la Danza, a la técnica.

Así, a partir del siglo XX, comienzan a surgir nuevos estilos que persiguen romper con los cánones del Ballet. Desde esta perspectiva, la danza moderna representa la necesidad que tiene el ser humano de expresarse con todo su cuerpo, traduciendo sus ideas, sensaciones y sentimientos sin reglas establecidas y encontrando una técnica propia que permita una exteriorización óptima de lo que se siente dentro (Markessinis, 2010). Bajo este punto de vista, el encorsetamiento al que se somete el bailarín de Ballet, coarta la capacidad de expresarse con total libertad, razón por la cual comienzan surgir diversas formas de danza que simbolizan una ruptura con lo anterior (Noverre, 2004).

Antes de finalizar, queremos destacar que si bien hemos citado algunas figuras relevantes en el mundo del Ballet, son muchísimas las personas que, a lo largo de la historia, han participado de su práctica y han contribuido a darle forma. Desde esta perspectiva, no nos gustaría cerrar este apartado sin citar a una serie de bailarines y bailarinas contemporáneos a los ya nombrados. Estos son: Anna Pavlova, Rudolph Nureyev, Margot Fontein, Maya Plisetskaya, Alicia Alonso, Maurice Béjart, Mikhail Baryshnikov, Silvie Guillen y Daniil Simkin, entre muchos otros.

En función de lo anteriormente expuesto, queremos aclarar que hemos acudido a la historia de la Danza para comenzar a familiarizarnos con la praxis motriz objeto de nuestro estudio. Si bien nuestra Tesis se centra en estudiar el Ballet desde el punto de vista de la acción motriz, hemos considerado necesario seleccionar determinados pasajes de la historia que nos ayudan a entender la forma que tiene la técnica del Ballet en la actualidad y el tipo de historias que se cuentan en las grandes obras del repertorio clásico. Asimismo y por su condición de arte, la no existencia de un reglamento que explicita los aspectos de su lógica interna, hace que sea necesario recurrir a la historia y al día a día de las escuelas para entender su sistema equilibrador transmitido de generación en generación.

Desde esta perspectiva, observamos que su gran exigencia técnica hace que la mayor parte del tiempo dedicado a su aprendizaje y práctica esté orientado al trabajo de la misma. Siguiendo a Franklin (2007), podemos observar como muchos maestros tienen en cuenta las características anatómicas de sus practicantes porque, en función de las mismas, se puede prever lo que la persona será capaz de ejecutar en un futuro a nivel técnico. A este respecto, autoras como Massó (1991), nos revelan que la biomecánica del pie en el Ballet muestra características especiales en cuanto al tipo de apoyo, la

mecánica articular y el trabajo muscular. Dichos aspectos influyen en la morfología que va adquiriendo el pie y en la aparición de algunas alteraciones posturales. Por ello, esta autora nos plantea que sería interesante que los profesores de ballet adquiriesen conocimientos de algunos conceptos básicos sobre la anatomía y la biomecánica del pie para así poder planificar un programa de acondicionamiento físico específico adecuado a sus bailarines y a los objetivos de la práctica.

De hecho, existen diversos manuales de anatomía para la Danza en los que se plantean una serie de ejercicios orientados a lograr un desarrollo muscular que posibilite una conducta motriz adecuada a la estética del Ballet. Desde esta perspectiva y de acuerdo con Greene (2010) dichos ejercicios buscan una alineación perfecta, una determinada postura corporal, un trabajo respiratorio que favorezca el trabajo técnico, la reducción de la tensión muscular en favor de la flexibilidad y la prevención de lesiones comunes a esta práctica.

Por su parte, Torija (2011) apunta que el Ballet está basado en la estructura humana con sus proporciones y límites en movimiento, en el espacio y en el tiempo.

En función de lo anteriormente expuesto, podemos observar que la estética del Ballet lleva consigo tal exigencia técnica que ello ha propiciado que se convierta en una práctica en la que, sólo unos pocos, alcanzan el éxito y pueden dedicarse a ella profesionalmente.

No debemos olvidar que una de las peculiaridades de la Danza como arte, es que sus practicantes son capaces de generar cambios y de adaptar su instrumento (el propio cuerpo) a sus necesidades expresivas (Laban, 1987). Por tanto, las modificaciones estarán en función del estilo de danza que se utilice como forma de expresión. Ahora bien, siguiendo a autores como Howse (2002) esta apreciada capacidad puede volverse un arma contra el propio bailarín si el proceso de modelación y adaptación no se hace con habilidad y delicadeza. Más aún si se trata del Ballet, el estilo de danza más exigente corporalmente hablando.

Desde esta perspectiva, el proceso de aprendizaje de la Danza lleva a superar diversos retos: físicos, psicológicos y culturales. De acuerdo con Massó (1991), el abordaje de estos retos puede mejorar a través de un mayor conocimiento del propio cuerpo y del propio trabajo. Por ello es autora ha basado sus estudios en el análisis de

aspectos morfológicos y biomecánicos específicos del pie en el Ballet como una pequeña parte del saber útil para el profesional.

Llegados a este punto, consideramos fundamental hacer alusión a la clase de Ballet que no sólo debe ser entendida como el espacio en el que se aprende a bailar. Pueyo (2011) y Salas (2015) nos hablan de la importancia de considerarla en sentido estético por varias razones. La primera, porque es en ella donde se aprende el lenguaje del Ballet (su técnica) y, por lo tanto, donde se guarda lo esencial de esta disciplina. Recordemos que sólo el entrenamiento sistemático esculpe al individuo en la buena ejecución de los valores asociados a la ejecución práctica de su forma de movimiento. Por otro lado -y como consecuencia de lo anterior- porque incluso el coreógrafo la necesita para crear.

Desde esta misma línea, Albizu (2011) señala que el coreógrafo de Ballet buscará un lenguaje bien ejecutado y por eso entrena al individuo como el único elemento para afianzarlo como bailarín. La clase de Ballet es, por tanto, una entidad estética en sí misma.

Salas (2015), además nos invita a hacer una reflexión acerca de la evolución de una técnica que tiene más de 300 años de antigüedad. Para ello, propone hacer una distinción entre el Ballet académico, el Ballet moderno y el Ballet contemporáneo. En este sentido, señala que lo que tienen en común los tres es justamente el proceso pedagógico de la clase de Ballet que -si bien ha sufrido cambios- mantiene intactos sus valores esenciales en la actualidad.

No obstante, como cualquier tipo de Danza, además de la demostración de una particular técnica, la capacidad de expresión es fundamental. De acuerdo con Pardo (2015), ello ha propiciado que bailarines considerados perfectos, desde el punto de vista técnico, den una apariencia de rigidez y frialdad en sus actuaciones, en detrimento de su capacidad expresiva. Sin embargo, otros bailarines no tan técnicos son capaces de llenar el escenario y captar la atención del público con su expresión. De ellos se dice que destacan, especialmente, por su talento.

Para concluir, se presenta la figura 2.3 que refleja las características estéticas de este estilo de Danza. No obstante, resulta más enriquecedor observarlo en la práctica para descubrir sus peculiaridades. Es más, como se comentó en el anterior capítulo,

cualquiera que observe la foto de un bailarín ejecutando una coreografía es capaz de ubicarlo en el campo del Ballet.



Figura 2.3. Características estéticas del Ballet.

3.6 Recapitulación del tercer capítulo

En el capítulo desarrollado, se abordó el fenómeno Danza como manifestación artística universal. Ello, invitó a observarla desde diferentes perspectivas y maneras de sentir, ya que la Danza -inmersa en la cultura desde principios de la Humanidad- ha sido utilizada en diversos campos para la consecución de sus fines particulares. Desde este abordaje integral, la Danza fue llevada al mundo de la Praxiología Motriz porque creemos que dicha ciencia, no sólo respeta esta visión integral, sino que además contribuye a su desarrollo por centrarse en la acción motriz y, tal como coinciden muchos artistas, la Danza es movimiento. La Praxiología Motriz, condujo a caracterizar la Danza e invitó a explorar el mundo de la estética, culminando con el estudio teórico del Ballet por tratarse de la praxis motriz objeto de nuestro análisis.

BLOQUE II.

ESTUDIO EMPÍRICO

Capítulo 4. Metodología y diseño: el proceso de investigación

Capítulo 5. Tres instrumentos observacionales para el estudio del Ballet

CAPÍTULO 4. METODOLOGÍA Y DISEÑO: EL PROCESO DE LA INVESTIGACIÓN

Introducción	98
4.1 Planteamiento del problema	100
4.2 Objetivos e hipótesis de la investigación	101
4.3. Justificación de la investigación	105
4.4. La Metodología Observacional	110
4.5 Diseño de la investigación	116
4.5.1 Población	120
4.5.2 La muestra y sus características	120
4.5.3 Unidad de análisis	124
4.5.4 Dimensiones de análisis	124
4.5.5 Unidades de registro	124
4.5.6 Unidades de observación	125
4.5.7 Instrumentos	126
4.5.8 Registro de los datos	129
4.5.9 Acuerdo entre observadores	130
4.5.10 Sesgos de la observación	131
4.5.11 Control de calidad del dato	132
4.6 Recapitulación del capítulo cuarto	133

INTRODUCCIÓN

En esta parte de la investigación se analiza la lógica interna del Ballet como Situación Motriz de Expresión. Para ello, estudiamos las siguientes obras del repertorio clásico: La Bayadera, El Lago de los Cisnes, Don Quijote, Paquita y La Bella Durmiente, interpretadas por diversas compañías de Danza (La Ópera de París, Marinsky Ballet, Kirov Ballet y la Escala de Milán).

En primer lugar utilizamos la Metodología Observacional, reflexionando sobre su pertinencia y aplicación al objeto de estudio de esta investigación. Posteriormente, se presenta el instrumento observacional *ad hoc* creado a partir de la observación de las obras seleccionadas para esta investigación, de otras obras de Ballet observadas durante la fase exploratoria (Cascanueces, El Corsario, Giselle, La Cenicienta, El Hada de las Muñecas y Coppelia) y de piezas de otros estilos de Danza (contemporánea, neoclásica y moderna). Todo ello, teniendo como referente teórico la Praxiología Motriz que nos ofreció una estructura rigurosa para observar con criterio y no desvirtuar la esencia del Ballet.

Desde una perspectiva praxiológica y de acuerdo con Lagardera y Lavega (2004), se puede llegar a conocer el particular funcionamiento de una praxis motriz analizando su espectro observable, es decir las acciones motrices que emergen de la misma. Desde esta perspectiva, hemos considerado pertinente escoger la metodología observacional como procedimiento de recopilación de datos válidos, fiables y objetivos (Anguera, Blanco, Losada y Hernández, 2000) por varias razones. La primera, porque la observación nos permite extraer de la realidad datos normalizados que pueden ser comparables y correlacionables (Anguera, Blanco y Losada, 2001) y, la segunda, porque el método observacional de bajo control interno o no interventivo nos permite estudiar el comportamiento espontáneo de las personas dentro de su contexto habitual de actuación (Anguera, 2005).

Para el entendimiento de este capítulo es necesario aclarar que el Ballet ha sido estudiado atendiendo a tres dimensiones diferentes pero concurrentes que son: el *sistema de roles* y *subroles interactivos*; la *técnica* y los *roles expresivos*.

Asimismo, estudiamos las conductas expresivo-motrices⁸ en función del rol estatutario asignado tradicionalmente a los bailarines en todas las obras de Ballet. Estos son: *bailarina principal*, *bailarín principal*, *solista femenina*, *solista masculino*, *bailarín del cuerpo de baile* y *figurante*.

A continuación, se explica lo que significan los diferentes roles en una obra de Ballet.

- *Bailarina principal*. Es la bailarina más virtuosa y la que mejor ejecuta las diversas técnicas. A ella se le asignan las coreografías más complejas y el papel simbólico más destacado. Además, se le otorga la mayor importancia en la obra.
- *Bailarín principal*. Es el bailarín más virtuoso y el que mejor ejecuta las diversas técnicas. A él se le asignan las coreografías más complejas, el papel simbólico más destacado y, además, se le otorga la mayor importancia en la obra.
- *Solista femenina*. Bailarinas a las que se les asignan coreografías complejas y que bailan solas o en grupos reducidos. Desde el punto de vista simbólico, algunas solistas asumen un papel destacado (no sólo destacan por su técnica). Otras, sólo destacan por la técnica.
- *Solista masculino*. Bailarines a los que se les asignan coreografías complejas y que bailan solos o en grupos reducidos. Desde el punto de vista simbólico, algunos solistas asumen un papel destacado (no sólo destacan por su técnica). Otros, sólo destacan por la técnica.
- *Bailarín del cuerpo de baile*. Baila en sincronización con sus compañeros y, entre todos, forman el grupo más numeroso dentro de una compañía. Al cuerpo de baile se le asignan coreografías sencillas que deben ser realizadas de forma coordinada.
- *Figurante*. Aquellos bailarines que asumen un papel teatral dentro de la obra. No destacan por su técnica de Ballet, pero su intervención es

⁸Cuando se habla de *conductas expresivo-motrices* hacemos referencia a lo que realizan los bailarines a nivel técnico y expresivo. Esta expresión, por tanto, aúna dos aspectos que, en la realidad, se manifiestan de forma conjunta. Las conductas expresivo-motrices, por tanto, oscilan desde una manifestación con un alto predominio de la técnica de Ballet hasta la expresión de un gesto teatral. No obstante, la propia técnica de Ballet lleva implícita una peculiar forma de expresión y en los gestos teatrales del Ballet se percibe la estética de este estilo de Danza.

determinante para el entendimiento de la historia que se quiere contar al público.

En el caso de las dimensiones se emplea el concepto de *rol* por referirse al rol que los participantes ocupan dentro de su sistema praximotor (lo que hace el bailarín desde un punto de vista práxico en el espacio escénico).

Sin embargo, en el caso de los roles estatutarios, el concepto de *rol* se utiliza para designar el rol que ostentan dentro de la obra los diferentes bailarines. En este sentido, aclaramos que no se trata del papel que representan desde un punto de vista simbólico, sino del estatus otorgado en función de su calidad como bailarines.

Por tanto, en el primer caso atendemos al marco teórico (la terminología empleada en la Praxiología Motriz) y, en el segundo caso, recurrimos a lo que dicta la tradición del Ballet.

A lo largo del capítulo se van concretando los aspectos comentados, materializándose y observándose de forma clara en el capítulo seis en el que se exponen los resultados.

4.1 Planteamiento del problema

La problemática detectada que dio pie a esta investigación se concreta en la gran escasez de estudios de Danza realizados desde la perspectiva de la Praxiología motriz.

Asimismo, consideramos que -dentro del universo de la Danza- la enseñanza del Ballet, por su gran especialización, ha quedado prácticamente en manos de antiguos profesionales que aprendieron en la *vieja escuela* (Carr, 1984 y McFee, 2004). Por tanto, de acuerdo con autores como Birk (2009), Green (2003), Jackson (2005), Lakes (2005) y Spohn y Prettyman (2012) ha sido uno de los estilos de Danza que menos se ha beneficiado de los avances en el campo de la pedagogía y la didáctica.

Desde esta perspectiva, consideramos que la Praxiología Motriz es una ciencia de gran aplicación pedagógica que, además, atiende a las necesidades específicas de las praxis motrices, aportando soluciones a su problemática particular. Por tanto, consideramos necesaria e interesante la realización de investigaciones sobre Danza que caminen en este sentido.

No obstante y, como hemos señalado a lo largo del marco teórico, creemos que son tan importantes los conocimientos prácticos de los profesionales de la Danza - derivados de su rica experiencia- como lo que los avances en otros campos pueden aportar al terreno de la Danza. Por ello, tanto en el desarrollo del marco teórico como en la creación del instrumento de observación *ad hoc*, tuvimos en cuenta ambas perspectivas: la artística no tan estudiada desde el marco científico y la que tiene una base científica demostrada.

4.2 Objetivos e hipótesis de la investigación

Utilizando la metodología observacional perseguimos alcanzar una serie de objetivos relacionados con la caracterización de la lógica interna del Ballet y, con ello, verificar las hipótesis construidas a partir de las bases teóricas desarrolladas en los tres primeros capítulos.

A grandes rasgos y, de acuerdo con Mateu (2010), nuestro estudio se centra en el análisis de los rasgos de una realidad, la de los espectáculos profesionales de Ballet. Ello nos permitirá determinar la naturaleza general de los mismos, procediendo científicamente a un estudio riguroso y objetivo, así como a su determinación, clasificación y jerarquización.

En este sentido, podemos hablar de un *objetivo general* que se convierte en el referente del proceso de la investigación: conocer la estructura motriz básica de una obra de Ballet profesional. Para ello y, como veremos a lo largo de este capítulo, tomamos la decisión de estudiar el Ballet desde tres dimensiones diferentes: la técnica, los tipos de interacción que se dan entre los diferentes roles⁹ y la parte expresiva.

Desde esta línea, a partir del objetivo general señalado, surgen otros *objetivos* (relacionados con las tres dimensiones comentadas) que guiaron el curso de la Tesis. Estos, son los siguientes:

1. Crear un instrumento de observación para el estudio del Ballet.
2. Analizar el Ballet desde el punto de vista de la Praxiología Motriz.

⁹Recordamos que-al hablar de roles- en este caso hacemos referencia a los roles estatutarios que se muestran en los libretos que se entregan en el teatro cuando asistimos a un espectáculo de Ballet. Estos son: *bailarina principal, bailarín principal, solista femenina, solista masculino, bailarín del cuerpo de baile y figurante*.

3. Conocer las conductas motrices de carácter técnico de los bailarines.
4. Conocer las conductas motrices de carácter expresivo de los bailarines.
5. Desvelar en el sistema de roles y subroles interactivos que se dan en el Ballet.
6. Verificar si existen diferencias significativas entre los diferentes roles con respecto a la dimensión rol interactivo.
7. Comprobar si existen diferencias significativas entre los diferentes roles con respecto a la dimensión técnica.
8. Verificar si existen diferencias significativas entre los diferentes roles con respecto la dimensión expresión.

A la *hipótesis principal*, según la cual la Praxiología Motriz ofrece un marco para el estudio de las praxis motrices expresivas, le dimos respuesta en el desarrollo de los tres primeros capítulos. Así, hemos observado que, aplicando una metodología científica a las obras de Ballet profesionales se desvela cuál es su lógica interna, identificando sus rasgos pertinentes y las relaciones que se establecen entre ellos. Asimismo y, de acuerdo con Mateu (2010), hemos constatado que las Situaciones Motrices de Expresión desarrollan una lógica interna específica construida en base a criterios homogéneos, tendencias estructurales parecidas y procesos similares.

La tabla 1.4 muestra las preguntas que nos planteamos al inicio del proceso. Estas, posibilitaron focalizar la atención en la búsqueda de respuestas que sirvieron para desarrollar los objetivos señalados y contrastar las hipótesis planteadas. Las preguntas aparecen agrupadas en función de las tres dimensiones de estudio del Ballet comentadas.

Tabla 1.4. Preguntas que guían el proceso de la investigación.

TRES DIMENSIONES DE ESTUDIO DEL BALLE	PREGUNTAS QUE GUIARON EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN
ROLES INTERACTIVOS	<p>¿Qué número de roles interviene en escena con más frecuencia?</p> <p>¿Qué rol o roles tienen un mayor tiempo total de aparición en escena? (sumando el total de sus intervenciones).</p> <p>¿Qué subroles realizan con más frecuencia cada uno de los roles?</p> <p>¿Qué combinaciones de roles se desarrollan con más frecuencia en escena? (cuando hay dos, tres, cuatro, cinco y seis roles).</p>
TÉCNICA	<p>¿Qué técnicas predominan por roles?</p> <p>¿Qué técnicas se realizan con más frecuencia combinando todos los roles?</p> <p>¿Qué combinaciones de técnicas se realizan con mayor frecuencia en los <i>pasos a dos</i>?</p>
ROLES EXPRESIVOS	<p>¿Qué acciones motrices expresivas se dan más en Ballet?</p> <p>¿Qué acciones motrices expresivas predominan por roles?</p> <p>¿Qué rol presenta una mayor variedad de motrices expresivas?</p>

A continuación, mostramos las *hipótesis secundarias* que se comprueban a través de esta fase de aplicación empírica de la investigación.

- Hipótesis secundarias relacionadas con las tres perspectivas de estudio:
 - La Praxiología Motriz ofrece un marco riguroso para analizar el Ballet desde la perspectiva de la acción motriz.
 - Los tres instrumentos de observación *ad hoc* creados posibilitan estudiar y descifrar la lógica interna del Ballet.
- Hipótesis secundarias relacionadas con los roles interactivos:

- En una obra de Ballet es más frecuente que haya uno o dos roles en escena, seguido de tres roles.
- En una obra de Ballet el rol que más tiempo está en escena, sumando el conjunto de sus intervenciones (en soledad o interactuando con otro u otros roles) es el rol de bailarín del cuerpo de baile y el que menos tiempo está en escena es el rol de figurante.
- Las combinaciones de roles más frecuentes en una obra de Ballet son las siguientes: los roles de bailarín y bailarina principal interactuando entre sí; los roles de bailarín y bailarina principal interactuando entre sí, siendo apoyados por el rol de bailarín del cuerpo de baile; el rol de bailarina principal bailando sola, siendo apoyada por el rol de bailarín del cuerpo de baile; el rol de solista femenina interactuando con otra u otras solistas femeninas, siendo apoyadas por el rol de bailarín del cuerpo de baile; el rol de solista femenina interactuando con el rol de solista masculino; el rol de solista femenina bailando sola, siendo apoyada por el rol de bailarín del cuerpo de baile y el rol de solista masculino interactuando con el rol de solista femenina, siendo apoyados por el rol de bailarín del cuerpo de baile.
- Hipótesis secundarias relacionadas con la técnica:
 - En una obra de Ballet, existen diferencias entre los roles *bailarín principal* y *solista masculino* y el resto de roles con respecto a la técnica.
 - En una obra de Ballet, existen diferencias entre los roles *bailarina principal* y *solista femenina* y el resto de roles con respecto a la técnica.
 - En una obra de Ballet, existen diferencias entre hombres y mujeres con respecto a la técnica en el Ballet.
 - En una obra de Ballet, la técnica tiene un gran peso en la actuación de todos los roles, excepto en el rol de figurante.
 - En la realización de un *paso a dos* se realizan técnicas diferentes a las empleadas por los bailarines cuando bailan sin contacto físico entre ellos.
- Hipótesis secundarias relacionadas con la expresión motriz escénica:
 - Las conductas motrices expresivas que reflejan el *amor de pareja* son ejecutadas por los roles *bailarín principal* y *bailarina principal* en todas las obras de Ballet.

- En una obra de Ballet, las conductas motrices expresivas ejecutadas por los diferentes roles, atienden al argumento de la obra en cuestión y no a la naturaleza de cada rol (menos en el caso de los bailarines principales y sólo con respecto al *amor de pareja*).
- En una obra de Ballet, las conductas motrices realizadas por el rol de *figurante* son en su gran mayoría de tipo teatral.

La metodología observacional es adecuada para el análisis de los espectáculos de Ballet, ya que la realización de una observación sistemática y registrada de los mismos posibilita captar al detalle todo lo que sucede en escena, en este caso, desde el punto de vista de la acción motriz. Por tanto, debido a las enormes ventajas que ofrece y a sus escasos inconvenientes, consideramos que es la más pertinente para este estudio entre las opciones metodológicas existentes. Posteriormente, justificaremos con mayor profundidad la utilización de la metodología observacional para la presente Tesis.

4.3. Justificación de la investigación

En primer lugar, señalaremos las razones que justifican la realización de esta investigación y, posteriormente, hablaremos de la pertinencia del uso de la metodología observacional para su materialización.

Para justificar la realización de la investigación consideramos pertinente recordar las razones que nos llevaron a elegir el Ballet como praxis motriz objeto de nuestro estudio. Estas, quedan reflejadas en la columna de la izquierda de la tabla 2.4 Asimismo, en la columna de la derecha añadimos una serie de argumentos que, en su conjunto, nos ayudan a construir la justificación de nuestro análisis.

Tabla 2.4. Justificación de la investigación.

ELECCIÓN DEL BALLETO COMO PRÁXIS MOTRIZ A ESTUDIAR	ARGUMENTOS QUE CONFORMAN EL CONJUNTO DE LA JUSTIFICACIÓN
1. El Ballet es la primera forma de Danza que se estudió de forma sistematizada.	Analizar la lógica interna de la primera forma de Danza que tuvo un orden, puede ayudarnos a entender los componentes esenciales de la Danza en su globalidad.
2. El Ballet es la forma de Danza precursora del resto de estilos que surgieron con posterioridad (muchos de ellos en contraposición a sus cánones técnicos, estéticos y expresivos y, además, adaptados a la realidad cultural, social y artística de cada momento).	Analizar la lógica interna del Ballet puede abrirnos un campo de estudio que verse sobre la técnica, la estética y la expresión corporal del resto de estilos de Danza. En este sentido, consideramos que el instrumento de observación creado para el análisis del Ballet puede servir como modelo para el estudio de otros estilos de Danza.
3. El trabajo físico, técnico y artístico (estético y expresivo) del Ballet es considerado como la preparación necesaria para la gran mayoría de estilos existentes y los deportes de carácter artístico (natación sincronizada, gimnasia artística y rítmica, patinaje artístico, etc.).	Analizar la lógica interna del Ballet puede ofrecer un marco de trabajo práctico que contribuya a la mejora de aspectos físico-motrices, técnicos y artísticos (estéticos y expresivos) del resto de estilos de Danza y de los deportes de carácter artístico.
4. Los estudios científicos sobre Danza desde la perspectiva de la acción motriz son escasos.	Con nuestro trabajo podemos contribuir al entendimiento de la lógica interna de la Danza, a mejorar los procesos de enseñanza-aprendizaje de la misma y, con ello, a explorar al máximo sus potencialidades.
5. El Ballet ha estado presente en mi vida desde que nací, como espectadora, como practicante y como docente del mismo.	Todo trabajo debe estar motivado por una emoción que sirva de empuje para su realización. Esta Tesis es un regalo que yo le hago a la Danza por ser mi gran pasión.

A continuación, definimos una serie de conceptos que nos ayudan a entender la tabla anterior y que nos permitieron estructurar la praxis motriz objeto de nuestro estudio. Asimismo, ello nos permitió tomar la decisión de elaborar tres instrumentos de observación *ad hoc* que atendieran a cada uno de estos aspectos que vamos a comentar. Queremos aclarar que dichos conceptos han sido elaborados por nosotros, siendo coherentes con el marco teórico de esta investigación, en un afán de construir un

instrumento de observación que abarcara, en la medida de lo posible, todo el universo del Ballet -en tanto que praxis motriz- sin alterar su esencia.

Así, de acuerdo con Choia y Kimb (2014), Pakes (2006) y Pickard (2013) cuando nos referimos al concepto *detécnica*, hacemos referencia a las habilidades motrices específicas del Ballet. En este sentido, queremos aclarar que no sólo se trata de la eficiencia y a la eficacia de los gestos, sino al sentido y finalidad estética de los mismos. Por ello, nos parece pertinente hablar de gestualidad y no sólo de técnica. En nuestro instrumento observacional *ad hoc*, aparecen descritas en el catálogo de códigos mutuamente excluyentes que lo conforman, como veremos en el apartado 5.3. Ejemplo: grandes saltos en desplazamiento.

Por su parte y basándonos en las reflexiones de (Soares, 2009) entendemos por *estética* la peculiar manera que tiene el Ballet de manifestarse o de realizar sus diferentes técnicas o gestualidades. Es decir, lo que al observar permite discernir entre el Ballet y otro estilo de Danza. Así pues, dos bailarines de diferentes estilos pueden realizar un gran salto en desplazamiento, pero el público, sin necesidad de ser experto, capta enseguida a qué estilo de Danza pertenece cada uno o qué estilo de Danza están representando. En este sentido, queremos dejar claro que ello va implícito en la manera de ejecutar las conductas motrices, sin necesidad de recurrir a la lógica externa. Por tanto, el contexto y la vestimenta ayudan, pero no definen por sí mismos el estilo de Danza. De hecho, pueden hacer un intercambio de elementos de su lógica externa, pero al bailar se reconoce enseguida cuál es el estilo de cada uno. Así pues, como vimos en el apartado 3.5 del capítulo tres la estética del Ballet se caracteriza por los siguientes aspectos: delicadeza, elegancia, alineación (tronco erguido, no hay movimiento de caderas), uso de las puntas, *ballon* (capacidad de quedar suspendido en un salto por un instante), fluidez para enlazar las diferentes técnicas, sensación de ingravidez y elevación, búsqueda del virtuosismo y la perfección, rotación externa en miembros inferiores y hieratismo.

Por otra parte, cuando hacemos alusión a la *parte expresiva*, nos referimos a aquellas conductas motrices del Ballet con carga simbólica. Es la parte del Ballet más conectada con el teatro. Este aspecto se puede observar de forma implícita en la propia técnica del Ballet (ejemplo: bailar simulando un cisne) o en aquellas partes de la obra en las que hay un predominio de la técnica teatral sobre la del Ballet (ejemplo: la mayor parte de conductas motrices ejecutadas por los figurantes).

En este sentido, para su realización se emplean técnicas teatrales, pero a la hora de dar forma a nuestro modelo, haremos una distinción entre la técnica (habilidades motrices específicas del Ballet) y la parte expresiva (conductas motrices con carga simbólica). Ejemplo: Correr por el escenario simulando una huida o dar un salto para expresar alegría.

De acuerdo con Best (1982), Gard (2006) y McFee (2004) cuando hablamos de *arte* hacemos alusión al proceso y al producto realizado por el ser humano con una finalidad estética y/o comunicativa. A través del mismo, se expresan ideas, emociones, se cuentan historias o se ofrece una visión del mundo y, para ello, se hace uso de diversos recursos (plásticos, lingüísticos, sonoros, corporales o mixtos). En este concepto, aunamos la estética particular del Ballet y su parte expresiva.

Por tanto, en nuestro modelo hacemos una distinción entre la parte eminentemente física y técnica (habilidades motrices básicas y específicas), lo que tiene el Ballet de *ejercicio físico* y comparte con las praxis motrices lúdicas y deportivas y la parte artística (estética y expresiva) que le otorga su condición de arte.

En la figura 1.4 se refleja de forma resumida y concreta lo expuesto.

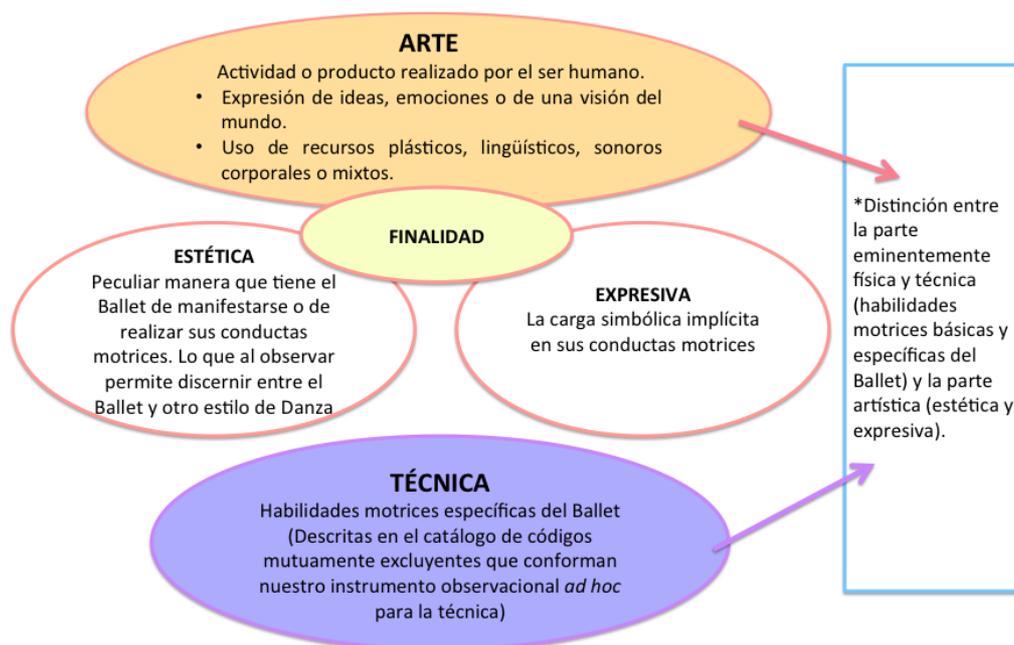


Figura 1.4. Distinción entre las partes físico-técnica y artística del Ballet.

A continuación, pasamos a justificar por qué nos decantamos por la metodología observacional como método de investigación.

Para desvelar la lógica interna de un *sistema praximotor* podemos tomar varios caminos. Por un lado, tenemos la opción de estudiar de forma teórica su sistema equilibrador. En nuestro caso, las normas implícitas del Ballet transmitidas de generación en generación. Por otro lado, podemos realizar un estudio práctico de las acciones motrices emergentes. En el caso del Ballet, estas dos formas de proceder pueden ser complementarias, corroborando o refutando entre sí la interpretación de los datos.

De acuerdo con Mateu (2010), las premisas que nos han llevado a seleccionar la metodología observacional para la aplicación empírica de nuestro estudio son las siguientes:

- La relación del espectador, el crítico y/o el analista con la experiencia estética del hecho artístico. Esta relación se establece a través de la observación.

- La valoración de los deportes artísticos por parte de los jueces. La aplicación del código de puntuación y la apreciación de las praxis motrices deportivas artísticas, requiere de una gran agilidad observacional por la inmediatez que exige el juicio deportivo, combinando su carácter cuantitativo y cualitativo.

- La evaluación de las situaciones motrices de expresión en el ámbito educativo. Esta requiere de un entrenamiento o hábito observacional para aplicarlo a los indicadores de evaluación que marcan el grado de adquisición de las competencias en este ámbito. Al igual que en el caso anterior, de la vertiente cualitativa se crea una versión cuantitativa para poder realizar una valoración.

Como podemos observar, estas tres premisas hacen referencia a tres ámbitos (artístico, deportivo y educativo) en los que las situaciones motrices de expresión son valoradas en función de lo que sucede durante su práctica. Por tanto, a pesar de que difieren en sus objetivos, dichos ámbitos comparten la observación como procedimiento fundamental para su análisis.

Por otra parte, consideramos que para estudiar el Ballet en profundidad es esencial observarlo de forma sistemática y registrada. Sólo así descifraremos su lógica interna y, con ello, conoceremos su especificidad como situación motriz de expresión. En este sentido, consideramos que los estudios que versan sobre su lógica externa nos ayudan a entenderlo más y mejor, pero no nos dan por sí mismos una visión completa de todo lo que entraña el universo del Ballet.

Desde esta perspectiva, los aspectos comentados se convierten en las razones por las que consideramos pertinente la utilización de la metodología observacional para nuestro estudio.

En función de lo expuesto, vamos a hablar de forma general de la metodología observacional, para posteriormente concretar dónde se ubica el presente estudio dentro de la misma.

4.4. La Metodología Observacional

En primer lugar haremos referencia a lo que entendemos por conocimiento científico. Posteriormente, hablaremos de la metodología observacional de forma muy general y culminaremos con la ubicación de este estudio dentro de la misma. Asimismo, haremos referencia al proceso metodológico que hemos seguido, concretándolo en el apartado 4.5 que hace referencia a nuestro diseño de investigación.

De acuerdo con Anguera (1999), el conocimiento científico aporta pruebas sobre los hechos y tiene un lenguaje especializado. Además, contrasta informaciones diversas de la realidad y atiende al dinamismo de la misma. Frente al conocimiento vulgar, es un conocimiento explicativo, ya que posibilita encontrar una estructura que permite conocer las relaciones existentes en un campo determinado de conocimiento.

En este sentido, nuestra investigación es una observación científica, llevada a cabo tras una fase de observación exploratoria.

Como comentamos anteriormente, la metodología empleada en nuestro estudio es de tipo observacional. A este respecto, Anguera (1990), afirma que se trata de lo siguiente:

Unprocedimiento 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 el contexto indicado, y una vez sometido a una adecuación y análisis, nos proporcione resultados válidos dentro del marco específico de conocimientos en que se sitúa (p.128).

Además, Anguera (2001) añade que 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 (p.296).

Por su parte, Mateu (2010) señala que la metodología observacional parte de lo que el individuo hace y tiene una gran apertura 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. Asimismo, su carácter flexible y su extrema rigurosidad, constituyen un elemento decisivo para su aplicación. El estudio de conductas espontáneas mediante instrumentos estándares y flexibles supone un enfoque cualitativo-cuantitativo que consideramos apropiado para nuestra investigación.

La metodología observacional está especialmente indicada para el estudio de las actividades espontáneas en contextos naturales o habituales. La observación natural, por tanto, es la que se lleva a cabo 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).

En nuestro estudio, las conductas observadas se producen en un *contexto natural* (una actuación profesional ante un público). La observación natural es la que se realiza en el ambiente ordinario en el que el participante se mueve, sin que se produzca ningún tipo de mediación por parte del evaluador para provocar las actividades o conductas motivo de estudio.

Además, la observación se hace a muchos participantes-bailarines y el análisis es puntual, en un determinado momento temporal (la actuación).

Por tanto, la praxis motriz que queremos estudiar constituye un *comportamiento habitual en un contexto natural* (el espectáculo) para los participantes-bailarines que toman parte de él. Su conducta es espontánea en el marco de la actividad cotidiana de la vida profesional de los bailarines. Desde esta perspectiva y de acuerdo con Batista (2008) y Brao (2014), la conducta observada ha sido ensayada, llegando a convertirse en habitual. Por tanto, podemos equiparlo a la observación de un deportista que ha estado entrenando durante un período de tiempo. En nuestro caso, el grado en que las

conductas motrices se hacen habituales, aumenta en función de un conjunto de ensayos a lo largo de un tiempo determinado.

La realidad que queremos percibir e interpretar en nuestra investigación es la lógica interna del Ballet, a partir del registro objetivo, sistemático y específico de la conducta, materializada en las acciones práctico-expresivas de los bailarines.

Desde esta perspectiva, la observación puede ser considerada, desde un punto de vista metodológico, con una doble vertiente: como método y como técnica, manifestándose de esta forma en este trabajo. Por tanto, además de una metodología observacional, la técnica de recogida de los datos ha sido la observación directa (a partir de imágenes filmadas) sin intervención por parte de los observadores (investigación no participante).

En esta misma línea, Riba (1991) señala que la diferencia entre método y técnica es de nivel. El método permitiría tomar decisiones en cada uno de los cruces de una investigación y las técnicas -en plural- son los recursos que actualizarían y dirigirían la aplicación de estas decisiones. Por tanto, la metodología observacional es la disciplina que estudia y desarrolla tanto el método observacional como las técnicas observacionales.

En función de lo expuesto, 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) y está sujeta a comprobaciones de validez y fiabilidad y a los instrumentos de los cuales se sirve el método observacional.

Por otra parte, si consideramos las vertientes cualitativa y cuantitativa de la investigación, la metodología observacional es la que mejor se adapta a la complementariedad entre lo cualitativo y lo cuantitativo. Ello se debe a que siempre requiere la elaboración de un instrumento *ad hoc* a partir del cual se efectuará un registro (metodología cualitativa) y este deberá someterse a un control de calidad y a un análisis adecuado (metodología cuantitativa) (Anguera, 1999, p.53). En el capítulo cinco se muestra la parte cualitativa de la investigación, concretada en los tres instrumentos de observación *ad hoc* creados para el análisis del Ballet. Asimismo, en el capítulo seis se hace una interpretación cualitativa de los resultados obtenidos. La parte

cuantitativa, aparece expresada en el capítulo seis cuando se expone, de forma gráfica, el análisis de los datos obtenidos tras el registro. En la figura 2.4 se muestran los momentos cualitativos y cuantitativos de la Tesis.

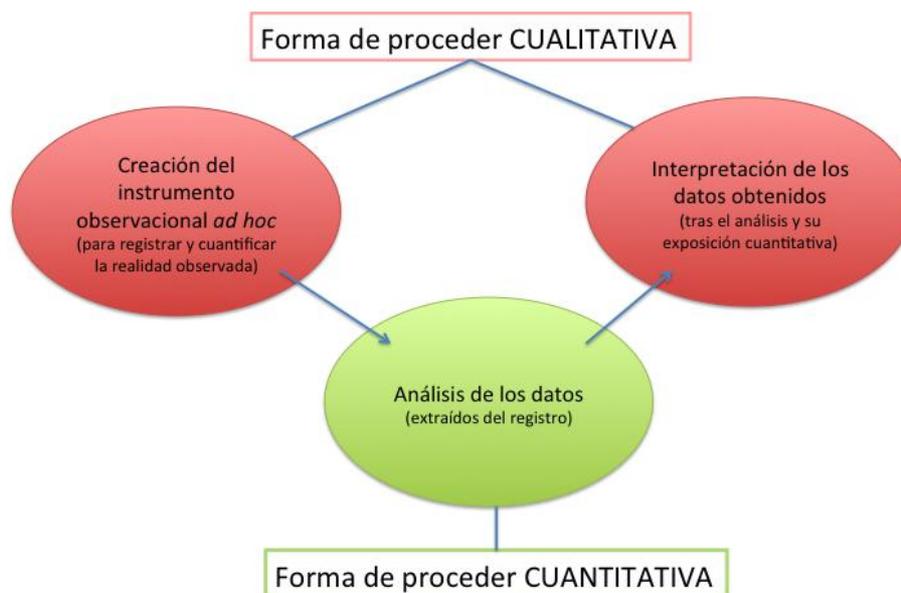


Figura 2.4. Las vertientes cualitativa y cuantitativa de la Metodología Observacional.

Por tanto, hemos escogido este tipo de metodología por su flexibilidad y extrema rigurosidad y porque permite estudiar comportamientos espontáneos manifestados en entornos naturales o habituales, aspecto que concuerda perfectamente con nuestros objetivos. Además, la elaboración de instrumentos *ad hoc* ajustados a la especificidad de nuestra praxis motriz nos parece una característica de gran riqueza que nos ha hecho disfrutar del proceso por su carácter creativo.

Además, la característica de poseer una continuidad temporal, deja las puertas abiertas para seguir estudiando y enriqueciendo el ámbito de la Danza. Asimismo, el hecho de que permita percibir todo lo que queremos observar es otro de los puntos que nos llevó a decantarnos por esta metodología. En nuestro caso, el grado de percepción es total en algunas ocasiones y parcial en otras, dependiendo del enfoque de las diversas cámaras que filman las diferentes obras.

Otro aspecto a destacar es que la metodología observacional se sirve de una serie de recursos informáticos, cada vez más especializados, adaptados a las características

que acabamos de nombrar. En el apartado 4.5.7 se muestran los que hemos utilizado en esta Tesis.

No debemos olvidar que, para estudiar la conducta, es necesario acotarla en *unidades de observación* que puedan ser reconocidas por diferentes observadores (Anguera, Blanco, Losada y Hernández, 2000). En el apartado 4.5.6 se muestran las unidades de observación que delimitamos para el análisis del Ballet.

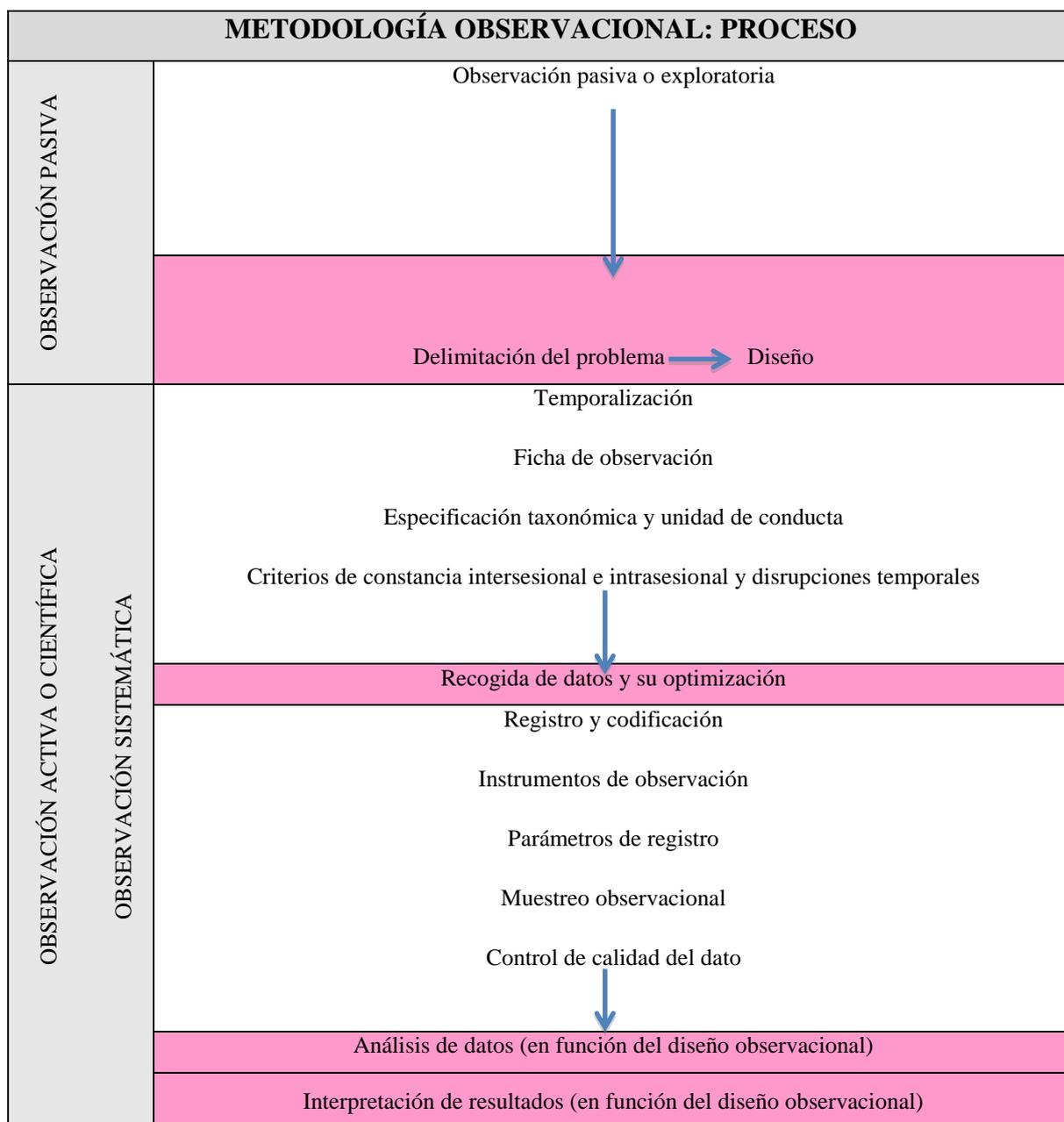
El hecho de que las unidades de observación acotadas fueran reconocidas por distintas observadoras, nos permitió hallar la *fiabilidad* de los tres instrumentos de observación, tal y como se refleja al final de los apartados 5.2, 5.3 y 5.4.

En este sentido, aclaramos que comparamos las diversas observaciones conmigo misma (*fiabilidad intra-observadora*) y con otra persona experta en el campo del Ballet a la que explicamos nuestros objetivos y las características de los instrumentos observacionales creados (*fiabilidad inter-observador*).

Una vez abordadas las principales características de la metodología observacional, recalamos su condición de no intervención en la producción de conductas perceptibles que van a ser registradas (Anguera, 1986). Esta es una de las razones primordiales que nos llevaron a decantarnos por la misma. En este sentido, destacamos que la descripción se convierte en el gran riesgo y en el gran recurso, ya que gracias a ella se garantiza la objetividad, un elevado grado de rigurosidad y el establecimiento de un proceso de representación de la realidad.

De acuerdo con las características que definen la naturaleza de la metodología observacional, en la tabla 3.4 se presentan las fases que conforman el proceso seguido en esta fase empírica de la investigación.

Tabla 3.4. Metodología Observacional: el proceso (adaptado de Mateu, 2010, p.253).



4.5 Diseño de la investigación

Como se comentó anteriormente, en este apartado se concretan aspectos del proceso de la fase empírica de la Tesis. La intención es que puedan exponerse de forma clara los pasos que dieron lugar a la obtención de los posteriores resultados, así como a las conclusiones extraídas del análisis.

En este sentido, se considera esencial recordar que las conductas expresivo-motrices de los bailarines fueron estudiadas por roles que son: *bailarina principal*, *bailarín principal*, *solista femenina*, *solista masculino*, *bailarín del cuerpo de baile* y *figurante*. Es decir, acudimos a los roles estatutarios que, tradicionalmente, se asignan en las obras de Ballet a los diferentes bailarines para comprobar si ello determina su comportamiento en escena.

Una vez presentadas las características de la metodología observacional, señalamos que, de los ocho diseños observacionales existentes, nos decantamos por el que más se ajustaba a nuestra praxis motriz y a los objetivos de nuestro estudio (Anguera, Blanco y Losada, 2001). Así pues, atendiendo a los parámetros de temporalidad, participantes observados y dimensionalidad, nuestro diseño observacional tiene las siguientes características:

- *Puntual*. Por situarse en un único momento en el tiempo en el que obtenemos el registro. Se estudia un espectáculo, una vez. No se hace un seguimiento del mismo espectáculo a lo largo del tiempo.
- *Nomotético*. Se estudian varias unidades, analizamos las conductas por roles (bailarina principal, bailarín principal, solista femenina, solista masculino, bailarín del cuerpo de baile y figurante). Por tanto, analizamos a varios individuos o grupos de individuos de forma independiente.
- *Multidimensional*. Por analizarse varios niveles de respuesta: rol interactivo, técnica o gestualidad y rol expresivo. Las dimensiones o niveles taxonómicos de conductas son concurrentes.

Este modelo fue nuestro referente durante todo el proceso, especialmente, en las fases de recogida, gestión y análisis de los datos. Se constituye, por tanto, como una guía flexible que posibilita estructurar y sistematizar dicha recogida de datos, organizar y gestionar la información obtenida y realizar el posterior análisis.

Desde esta perspectiva, para la puesta en práctica de la *recogida de los datos* fue necesaria la construcción del instrumento no estándar. Como la realidad y las conductas motrices a observar son muy diversas, un instrumento rígido y estandarizado no sería útil. Por tanto, la construcción del instrumento fue específica buscando un doble ajuste, con el marco teórico y con la situación concreta. En nuestro caso y, como veremos posteriormente, creamos tres de observación y, a partir de los mismos, efectuamos el registro correspondiente. Como comentamos anteriormente, dichos instrumentos de observación fueron contruidos *ad hoc* y se presentan en el capítulo cinco de la Tesis.

En este sentido, para la creación de los tres instrumentos de observación, tuvimos como referentes el marco teórico de la Tesis, las características de la metodología observacional y la propia realidad observada y captada a través del registro. De hecho, los instrumentos fueron sometidos a un constante proceso de cambio a medida que realizábamos el registro. En ocasiones tuvimos que eliminar algo, pero la mayoría de las veces añadimos nuevas incorporaciones.

Con respecto a la naturaleza de nuestros instrumentos de observación, hablamos de tres formatos de campo (dada la estructura multidimensional de nuestro diseño observacional). Uno para la técnica o gestualidad, otro para el rol interactivo y un tercero para el rol expresivo. Por tanto, cada una de las obras seleccionadas, fue observada desde tres perspectivas diferentes. Asimismo, cada uno de los formatos de campo está constituido por catálogos formados por códigos mutuamente excluyentes. Desde esta perspectiva, queremos destacar que el formato de campo, por propia definición, no es exhaustivo y, por ello, hablamos de tres listas abiertas en permanente estado de construcción. Como veremos al final de la Tesis, consideramos que esta característica es de una enorme riqueza, ya que permite ampliar o modificar los catálogos que aquí se presentan para estudiar, por ejemplo, otros estilos de Danza.

Además, de acuerdo con Anguera, Blanco, Losada y Hernández (2000), la elaboración de los formatos de campo, nos permitió pasar de un material no sistematizado -característico de la fase exploratoria- a un material semi-sistematizado propio de la fase científica. En el momento en el que concretamos los códigos, ya contamos con un material sistematizado.

Una vez comentada la estructura básica de nuestro diseño observacional debemos matizar la *gestión de los datos y su naturaleza*, que está en función de la medición utilizada en el registro. Siguen un orden jerárquico de inclusión. Así, los registros realizados únicamente en función de la frecuencia, presentan una escasa consistencia como dato y ni siquiera se contemplan.

Aquellos registros obtenidos mediante el parámetro orden dan lugar a los *datos tipo I* que son secuenciales y ordinales (no pueden ser simultáneos). 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. Los *datos tipo III* son secuenciales y temporales. Los códigos y su duración tienen relación. Es el sistema más completo en cuanto a la información facilitada (es excluyente). Los *datos 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.

Por tanto, existe una progresiva adquisición de potencia como dato.

Debido al carácter multidimensional de nuestro diseño, los datos obtenidos fueron *tipo IV* (datos concurrentes y tiempo-base), ya que en el registro se incorpora el parámetro duración (además de la frecuencia y el orden). Por tanto, tenemos información sobre el evento-base, con el añadido de la duración (Anguera et al., 2000). Desde esta perspectiva, registramos la ocurrencia, el orden en el que se suceden las conductas y la duración de las mismas (menos en la dimensión técnica en la que no se analizó la duración), por lo que los parámetros del registro son la frecuencia, el orden y la duración. Estos parámetros son considerados primarios y resultan esenciales en la delimitación de los diseños observacionales.

El parámetro *ocurrencia* o *frecuencia* supone la contabilización de las acciones que se dan.

El parámetro *orden* se refiere a la cronología con que se desarrollan las acciones motrices.

El parámetro *duración* añade el inicio y finalización de las acciones observadas.

La consistencia del dato aumentará si trabajamos con los tres parámetros, ya que cada uno incluye al anterior.

Por otra parte, queremos aclarar que al tener un instrumento para cada una de las dimensiones del estudio, los datos no pueden ser simultáneos (las conductas motrices registradas bajo la dimensión técnica tienen un orden particular, las registradas bajo la dimensión rol interactivo también y las conductas motrices propias del rol expresivo igual). No obstante, si observáramos la obra atendiendo a las tres dimensiones simultáneamente, los datos de diferente naturaleza se pueden solapar (son concurrentes).

Asimismo, antes de pasar al *análisis de los datos*, llevamos a cabo su control de calidad (Blanco y Anguera 1991). Para ello, tuvimos en cuenta el número de unidades, la temporalidad, la dimensionalidad y la naturaleza de los mismos. Este aspecto, se concreta en el apartado 4.5.11.

Una vez analizados los datos y obtenidos los resultados, los situamos en diversas tablas y gráficas que ayudan a tener una visión general de nuestro estudio, de manera que pueda ser entendido por cualquier persona que lo lea, como veremos en el capítulo seis.

Desde esta perspectiva, en el siguiente apartado se concretan algunos de los aspectos comentados. De esta manera, se entiende de forma clara el proceso seguido en esta fase empírica de la Tesis.

4.5.1 Población

Como hemos ido comentando a lo largo de la Tesis Doctoral, la población objeto de estudio es el Ballet. Para estudiarlo se han muestreado cinco obras, dentro de las cuales se han observado los distintos roles comentados (*bailarina principal, bailarín principal, solista femenina, solista masculino, bailarín del cuerpo de baile y figurante*) Todo ello, atendiendo a tres dimensiones (*roles interactivos, técnica y roles expresivos*). A continuación se van concretando todos estos aspectos.

4.5.2 La muestra y sus características

Para llevar a cabo la investigación, seleccionamos cinco obras pertenecientes al repertorio clásico del Ballet del total de obras que estudiamos en la fase experimental. Para ello, dividimos el proceso empírico en dos fases:

- *Fase experimental*. En esta fase, las obras estudiadas fueron las siguientes: Cascanueces, El Corsario, Giselle, La Cenicienta, El Hada de las Muñecas y Coppelia, además de las que presentamos a continuación.
- *Fase de registro y análisis*. En esta fase trabajamos con las siguientes obras: La Bayadera (Ballet de la Ópera de París, 1995), Don Quijote (Ballet Mariinsky, 2006), La Bella Durmiente (Ballet Kirov, 1989), El Lago de los Cisnes (Ballet Escala de Milán, 2001) y Paquita (Ballet de la Ópera de París, 2014).

Desde esta perspectiva, los videos de las cinco obras de Ballet seleccionadas para el estudio fueron descargadas de la página de *youtube*. Las obras analizadas y la dirección URL son:

- La Bayadera, versión completa -Ballet de la Ópera de París (1995). Se puede encontrar en la dirección de URL: <https://youtu.be/ntpiUa4JgBk>.
- Don Quijote, versión completa -Mariinsky Ballet (2006). Se puede encontrar en la dirección de URL: https://youtu.be/Zf_n5bATF9w.
- El Lago de Los Cisnes, versión completa -Ballet Escala de Milán (2001). Se puede encontrar en la dirección de URL: <https://youtu.be/6LKyWPmtX7Y>.
- Paquita, versión completa -Ballet de la Ópera de París (2014). Se puede encontrar en la dirección de URL: <https://youtu.be/a0INtrbsA5A>.

- La Bella Durmiente, versión completa – Kirov Ballet (1989). Se puede encontrar en la dirección de URL: <https://youtu.be/7OUfTgFrg6w>.

Las obras fueron seleccionadas en base a las diferencias en su lógica externa. De esta manera, queríamos comprobar si las obras que aparentaban ser tan diferentes, difieren también en su lógica interna. Por tanto, hablamos de una muestra heterogénea.

Como ya se ha comentado, las compañías de Danza que representaron las obras escogidas fueron las siguientes: Marinsky Ballet (El Quijote), Ópera de París (La Bayadera y Paquita), Escala de Milán (El Lago de los Cisnes) y Kirov Ballet (La Bella Durmiente).

Elegimos compañías diferentes porque ello nos permitió verificar que - independientemente de los bailarines y coreógrafos- hay patrones motrices que se repiten en todas las obras y para cada una de las dimensiones de estudio.

Del mismo modo, la razón por la cual nos decantamos por las obras citadas, responde a su asentamiento y reconocido prestigio dentro del repertorio clásico del Ballet. Por tanto, hablamos de obras representadas por las grandes compañías de Ballet del mundo como la compañía de Ballet Mariinski, la West Australian, el American Ballet Theatre, la Royal Opera House, la compañía New York City Ballet, San Francisco Ballet, el Ballet de la Ópera de París, el Bolshoi y la compañía de Ballet de Hamburgo, entre otras. Además, se han interpretado (y se siguen interpretando) en teatros de reconocido prestigio internacional como el teatro Kirov, el teatro Mariinsky, el Bolshoi, la Escala de Milán, la Ópera de París, el teatro Royal de Londres o el teatro de la Zarzuela entre otros.

Asimismo, las compañías seleccionadas son de reconocido prestigio internacional y están formadas por mujeres y hombres que conforman el elenco de bailarines pertenecientes a las mismas. Hablamos, por tanto de un total de ciento sesenta bailarines profesionales que han sido seleccionados para pertenecer a dichas compañías.

Las razón que nos llevó a decantarnos por el estudio de bailarines profesionales reside en que son las personas que llegan a mostrar en escena las posibilidades del Ballet en su máximo potencial, hasta el punto de profesionalizar su acción expresivo-motriz y exponerla ante un público.

En la tabla 4.4 se muestra el tiempo exacto de cada obra, pero en conjunto todas tienen una media de duración de dos horas y treinta minutos.

Además, cada una de las obras comienza con un prólogo y se divide en una serie de actos cuya significación se corresponde con la historia que se quiere contar al público. Su división, por tanto, atiende a la parte simbólica o expresiva del Ballet.

En la tabla 4.4 mostramos el tiempo de duración de cada una de las obras estudiadas, así como el tiempo aproximado que hemos invertido en el análisis de las mismas.

Tabla 4.4. Tiempo de duración de las obras estudiadas y tiempo invertido en su análisis.

OBRAS	Tiempo duración de la obra (en minutos)	Tiempo de estudio en función de la dimensión (en minutos)	Tiempo (en minutos) de estudio de la obra	Tiempo (en horas) de estudio de la obra
La Bayadera	122.99	Rol Interactivo: 307.475	1122.845	18.71
		Técnica: 462.39		
		Rol Expresivo: 352.98		
Don Quijote	110.23	Rol Interactivo: 289.9	932.74	15.54
		Técnica: 371.68		
		Rol expresivo: 271.16		
El Lago de los Cisnes	124.04	Rol interactivo: 260.48	1634.82	27.25
		Técnica: 1041.91		
		Rol expresivo: 332.43		
Paquita	96.01	Rol interactivo: 274.59	624.07	10.4
		Técnica: 111.38		
		Rol expresivo: 238.1		
La Bella Durmiente	122.79	Rol interactivo: 318.03	1230.93	20.51
		Técnica: 551.9		
		Rol expresivo: 361		
			Total: 5545.41	Total: 92.42

De acuerdo con lo observado en la tabla, aclaramos que las 92.42 horas, distribuidas en jornadas de trabajo, se tradujeron en un total de 43 días. Cada día se registraron 2 horas intercaladas con media hora de descanso.

4.5.3 Unidad de análisis

En función de lo expuesto con anterioridad, la unidad de análisis de este estudio es la obra de Ballet.

4.5.4 Dimensiones de análisis

Las dimensiones de análisis estudiadas fueron las siguientes: la técnica o gestualidad, los roles interactivos y los roles expresivos. Estas, fueron elegidas atendiendo al marco teórico de la Tesis, a los rasgos caracterizadores de la praxis motriz objeto de nuestro estudio, así como a los postulados de la metodología observacional.

4.5.5 Unidades de registro

Las unidades de registro se concretan en los códigos mutuamente excluyentes que conforman los tres formatos de campo pertenecientes a cada uno de los instrumentos de observación *ad hoc* que creamos para el estudio del Ballet. Dichos instrumentos serán presentados posteriormente (capítulo cinco) y están relacionados con cada una de las dimensiones comentadas. Así, en el apartado 5.2 encontramos el formato de campo para la dimensión roles interactivos, en el 5.3 el formato de campo para la dimensión técnica o gestualidad y en apartado 5.4 el formato de campo para la dimensión roles expresivos.

4.5.6 Unidades de observación

Las unidades de observación difieren en función de la dimensión en cuestión.

Para la dimensión técnica, hablamos de bailes o *variaciones*. Se trata de piezas de especial significación técnica para cada uno de los roles. La duración de las mismas se encuentra en función del tiempo comprendido entre el inicio y el final de una pieza musical. Hicimos un registro intrasesimal. En nuestro caso, seleccionamos bailes o variaciones pertenecientes a cada uno de los actos, para cada uno de los roles (bailarina principal, bailarín principal, solista femenina, solista masculino, bailarín del cuerpo de baile y figurante). Por tanto, la observación se centra en los diferentes gestos de carácter técnico realizados por los bailarines.

Para el registro de esta dimensión, tuvimos en cuenta la ocurrencia y el orden en que se sucedieron las conductas motrices. No analizamos el tiempo de duración de las mismas porque la realización de la mayoría de las técnicas se ejecutan sólo en un instante.

Para la dimensión roles interactivos y la dimensión roles expresivos, hablamos de fragmentos (fragmento interactivo o fragmento expresivo). Hicimos un registro continuo, observando y registrando toda la obra. En el caso del fragmento interactivo anotamos los momentos en los que se produce un cambio en el tipo de interacción entre los diferentes roles, es decir, observamos con quién está interactuando o bailando cada rol o si lo está haciendo en soledad. En el caso del fragmento expresivo, se anota cada vez que se produce un cambio en la comunicación expresiva o teatral de los diferentes roles. Por tanto, la observación se centra en la parte expresiva del Ballet.

Para el registro de estas dos dimensiones tuvimos en cuenta la ocurrencia, el orden en que se sucedieron las conductas motrices y el tiempo de duración de las mismas.

4.5.7 Instrumentos

En primer lugar, se indican los recursos informáticos de los que nos servimos para realizar el análisis y, en el siguiente capítulo, presentaremos los tres instrumentos observacionales *ad hoc* creados para estudiar el Ballet.

Para la observación y el registro de los videos, se llevó a cabo el siguiente procedimiento:

- 1) Selección de videos siguiendo el criterio comentado en el apartado 4.5.2.
- 2) Preparación de la aplicación informática utilizada para la observación y el registro de las obras. Para ello, incorporamos el instrumento observacional en cuestión en dicha aplicación. De ella, hablaremos con posterioridad.
- 3) Introducción del video que contiene la obra a analizar en la aplicación informática.
- 4) Reproducción del video para su observación y registro.

Desde esta perspectiva, conviene aclarar que este proceso se hizo obra por obra y dimensión por dimensión. Por ejemplo: preparamos la aplicación informática para observar *El Lago de los Cisnes* introduciendo el instrumento que se corresponde con la dimensión roles interactivos, observamos y registramos. Hicimos el mismo proceso con cada una de las obras. Posteriormente, introducimos el instrumento relativo a la técnica, observamos y registramos (obra por obra) y, finalmente, repetimos el proceso con el instrumento relativo a la dimensión roles expresivos.

Así pues, se llevó a cabo un proceso de observación de videos de cinco obras de Ballet completas descargadas de la página de *youtube* para trabajar con ellas. Dichas obras se introdujeron en una aplicación informática que permite visualizarlos y, en cualquier instante, ir guardando los valores que nos interesaban, en función de la dimensión en cuestión y el conjunto de códigos mutuamente excluyentes pertenecientes a cada una de ellas. Es decir, observábamos atendiendo a un criterio específico, teniendo como referentes los valores de los instrumentos creados.

La aplicación en cuestión es el programa informático LINCE de automatización de datos observacionales para *Avances tecnológicos y metodológicos en la automatización de estudios observacionales en deporte* (Barcelona, España) y permite realizar las siguientes tareas:

- Comparar varios registros de datos para comprobar la calidad del dato y poder asegurar la mínima subjetividad.
- Exportar los datos guardados a formatos de programas de análisis existentes.
- Hacer una visualización selectiva del video según los sucesos ya registrados.

Este programa permite, por tanto, visualizar los videos y, en cualquier instante, guardar los valores de interés, en función de la dimensión en cuestión y el conjunto de códigos mutuamente excluyentes pertenecientes a cada una de ellas.

Es decir, teniendo como referentes los valores de los instrumentos creados.

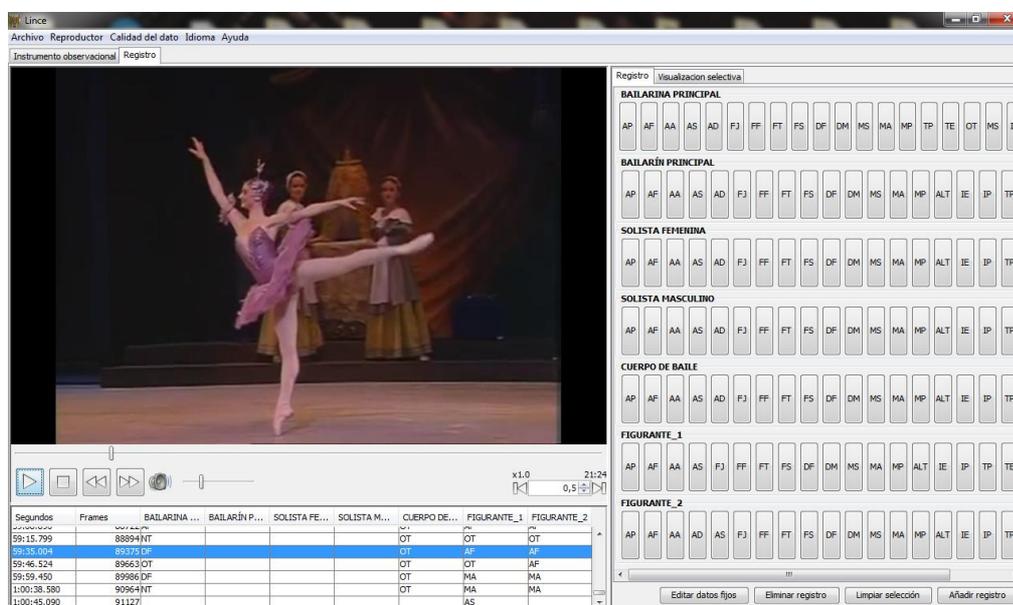


Figura 3.4. Registro de la dimensión roles expresivos.

Una vez realizados los diferentes registros, fueron exportados a Excel y, en este formato, se llevó a cabo el tratamiento de los datos. Desde esta perspectiva, para el análisis estadístico se utilizó el programa *R Core Team* (2015) y para el control de calidad del dato se calculó el coeficiente Kappa utilizando la *librería psych*.

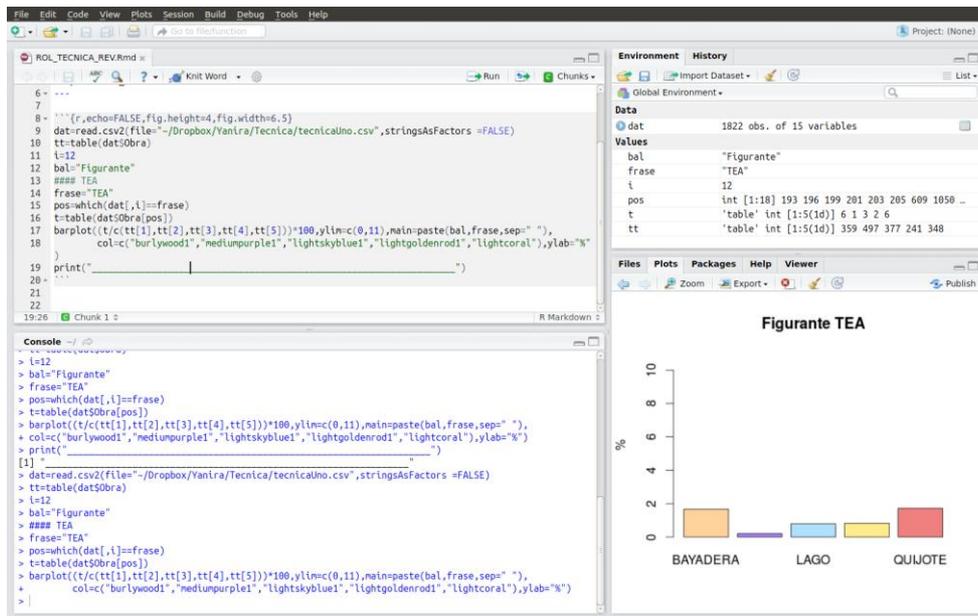


Figura 4.4. Análisis Estadístico.

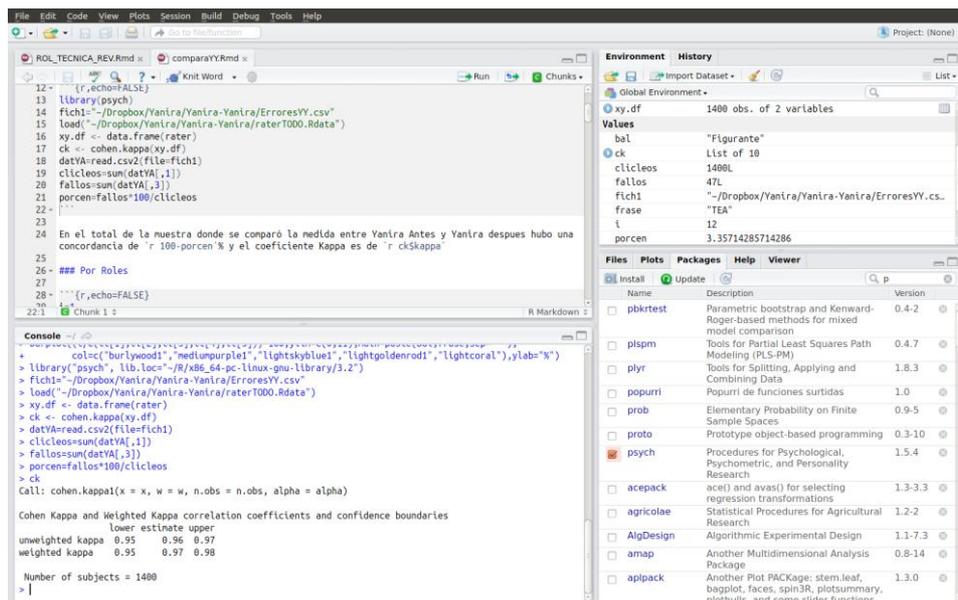


Figura 5.4. Control de calidad del dato.

4.5.8 Registro de los datos

El registro de los datos se llevó a cabo a partir del análisis videográfico de las obras de Ballet elegidas. Por tanto, la observación sistematizada fue de carácter no participante, manteniéndose el ambiente natural de la obra (Anguera, 2005).

Las grabaciones fueron realizadas por cámaras profesionales de televisión y accedimos a ellas a través de la página de *youtube*, como comentamos anteriormente.

En la mayoría de los casos las imágenes cubren el total de la superficie del escenario, aunque -en determinados momentos de la obra- las cámaras enfocan de forma especial determinadas acciones motrices representan un momento importante de la obra desde el punto de vista simbólico o técnico.

Por otra parte, destacamos que las grabaciones de las imágenes se hicieron de forma continua, ya que las filmaciones reflejan espectáculos en directo. Ello se sabe por la presencia de público.

A continuación, se muestra el proceso seguido durante esta fase:

- 1) Introducimos el formato de campo en cuestión en el programa informático LINCE de automatización de datos observacionales para *Avances tecnológicos y metodológicos en la automatización de estudios observacionales en deporte* (Barcelona, España).
- 2) Observamos cada una de las obras dos veces por cada dimensión para corregir posibles errores.

El orden de observación de las obras fue el siguiente: La Bayadera, Don Quijote, El Lago de los Cisnes, Paquita y La Bella Durmiente.

El orden de análisis de las dimensiones fue el siguiente: roles interactivos, técnica y roles expresivos.

Asimismo, recordamos las observaciones previas necesarias para la construcción de nuestros tres instrumentos *ad hoc*.

4.5.9 Acuerdo entre observadores

Siguiendo a Anguera (1990), en relación con la fiabilidad, es necesario distinguir los siguientes conceptos:

- Concordancia o medida en que dos o más observadores están de acuerdo entre sí, distinguiendo entre dos posibilidades: concordancia intraobservador (un observador consigo mismo) y concordancia interobservador (un observador con otro observador).

Esta autora hace mención al concepto *concordancia consensuada* o coincidencia entre observadores antes del registro, derivada de la discusión sobre qué código se asigna a cada una de las unidades observadas:

- *Fiabilidad*. Este concepto hace referencia a la concordancia en el registro de dos observadores que perciben simultáneamente una conducta o evento, o varios (Anguera, 1990).
- *Validez* o capacidad de medir aquello que queremos medir.

Para asegurar la concordancia o grado de acuerdo intraobservador se realizaron dos visionados para registrar los datos correspondientes a cada dimensión y se utilizó, como *índice de concordancia*, el porcentaje de acuerdo entre los dos registros llevados a cabo por el mismo observador.

En caso de que entre el primer y segundo registro el porcentaje de acuerdo de los datos registrados fuera menor del 95% se realizó un tercer visionado y se halló la media entre los tres resultados para encontrar la más fiable.

Por su parte, a la hora de determinar el grado de acuerdo interobservadores, se llevó a cabo un acuerdo previo entre las observadoras que participaron en el estudio, concepto que se corresponde con el de concordancia consensuada que abordamos anteriormente.

Cada una de las situaciones motrices objeto de observación fue visionada conjuntamente por dos expertas en la materia.

Como comentamos anteriormente, antes de proceder al registro de los datos y con la finalidad de establecer la concordancia inicial- se realizaron un mínimo de cuatro visionados, que fueron los que sirvieron para establecer definitivamente cada catálogo.

Estas observaciones sirvieron de base para establecer los criterios consensuados que se aplicaron posteriormente en los visionados definitivos. A este respecto, cabe destacar que no hubo incidencias relativas a divergencias entre las observadoras, ya que durante el visionado discutimos los códigos a los que se asignaron cada una de las acciones expresivo-motrices observadas llegando a un consenso en este sentido.

Los resultados relativos a la fiabilidad (interobservador e intraobservador) se muestran al final de los apartados 5.2, 5.3 y 5.4, cada uno correspondiente a un instrumento de observación de los tres creados.

4.5.10 Sesgos de la observación

En el proceso de observación intervienen toda una serie de factores que fueron tenidos en cuenta para que la información obtenida no se tergiversara por nuestra percepción y por lo que deseábamos obtener.

La intención fue minimizar los sesgos de la observación, para que ello influyera positivamente en la calidad de los datos obtenidos.

De acuerdo con Mateu (2010), en metodología observacional percibimos, contextualizamos las percepciones y las interpretamos. Por tanto, la percepción, la interpretación y el conocimiento previo son factores inherentes a la propia observación y los sesgos se localizaron atendiendo a estos tres factores.

El sesgo denominado *reactividad* es inexistente en nuestro estudio, ya que analizamos videos de espectáculos ya finalizados y los bailarines no obtuvieron información acerca de la futura investigación.

Tampoco hay sesgos generados por el empleo de *instrumentos técnicos*, puesto que los bailarines están acostumbrados a exhibirse ante un público y a ser filmados por profesionales de los medios de comunicación. De hecho las cámaras que grabaron las respectivas obras fueron de televisión.

La posible *variabilidad* con respecto a la percepción por parte de las observadoras se redujo gracias a una clara delimitación de objetivos y al entrenamiento previo en el registro de la realidad observada (tanto intraobservador como interobservador).

Asimismo, el uso de videos ayudó a incrementar la habilidad de las observadoras, ya que trabajar con las grabaciones en el programa informático LINCE de automatización de datos observacionales para *Avances tecnológicos y metodológicos en la automatización de estudios observacionales en deporte* (Barcelona, España), posibilita localizar las conductas motrices registradas, evitando la distorsión que traería el recurrir a la memoria. Este programa, además, posibilita volver a atrás para repasar los datos y eliminar registros indeseados, evitando categorizar de forma espontánea y subsanar los posibles errores.

Por otro lado, la observación de los datos estuvo amparada por nuestro marco teórico de referencia, anulando los posibles sesgos derivados de la propia *proyección de la personalidad* de la observadora frente a lo observado. La falta de contextualización daría lugar a una forma tergiversada de interpretar la realidad estudiada.

Asimismo, también se tuvo en cuenta la necesidad de adaptar los conocimientos previos de las observadoras a lo requerido en un proceso de investigación, con la finalidad de anular las expectativas y la falta de espíritu crítico y cuidando que la Tesis tuviera peso metodológico y científico.

En definitiva, tratamos de minimizar los posibles sesgos de la investigación, aspecto que contribuyó al control de la calidad del dato.

4.5.11 Control de calidad del dato

El control de calidad del dato es uno de los aspectos moduladores de los diseños observacionales (Anguera, Blanco, Losada y Hernández, 2000).

Durante la fase de recogida de datos de manera sistemática se estableció un control de calidad basado en el grado de acuerdo entre las observadoras, tal y como señalamos en el apartado 4.4.

Para ello, se utilizó el *índice de Kappa*. Este control garantizó que los datos recogidos fueran susceptibles de ser analizados en la siguiente fase.

Para potenciar el grado de acuerdo entre las observadoras se llevó a cabo un proceso conocido como *adiestramiento del observador*. De acuerdo con Mateu (2010), ello aumentó la *concordancia* ya que, a su vez, se incrementó la precisión en el registro.

Desde esta perspectiva, antes de aventurarnos a realizar un análisis exhaustivo de los datos registrados, se halló la fiabilidad *intraobservador e interobservador* de forma cuantitativa. Dadas las características de la investigación la prueba utilizada para el cálculo de la fiabilidad fue el *índice de Kappa*, tal y como se comentó con anterioridad.

Para ello, se hizo una comparación de observaciones repetidas yo conmigo misma (con tres meses de diferencia entre las respectivas grabaciones) y yo con otra observadora. La fiabilidad se muestra por dimensiones (rol interactivo, técnica o gestualidad y rol expresivo) en los apartados 5.2, 5.3 y 5.4 en los que se presentan cada uno de los instrumentos de observación *ad hoc* para el análisis del Ballet.

4.6 Recapitulación del cuarto capítulo

En este capítulo se ha explicado de forma pormenorizada el proceso que seguimos para desarrollar la parte empírica de la Tesis.

Por un lado, manifestamos la necesidad de realizar este tipo de estudios en el marco de la Expresión Corporal, la Danza y la Educación Física, ya que revierten positivamente en sus diferentes ámbitos de práctica.

Además, presentamos los objetivos y las hipótesis que guiaron el proceso de la investigación.

Por otro lado, hablamos de la pertinencia de la Metodología Observacional para estudiar el Ballet desde el punto de vista de la acción motriz. Por tanto, destacamos que el marco teórico de la Tesis ha sido un referente durante todo el desarrollo de la misma.

Posteriormente, nos centramos en el diseño de la investigación. En él, concretamos los pasos que seguimos y las peculiaridades del estudio, culminando el capítulo con el cálculo de la fiabilidad de los instrumentos.

CAPÍTULO 5.

INSTRUMENTOS OBSERVACIONALES PARA EL ESTUDIO DEL BALLET

Introducción	136
5.1 El formato de campo y su elaboración	136
5.2 Formato de campo para el análisis de los roles interactivos en Ballet	140
Formato de campo para el análisis de la técnica en Ballet	149
5.4 Formato de campo para el análisis de los roles expresivos en Ballet	156
5.5 Recapitulación del quinto capítulo	162

INTRODUCCIÓN

En el presente capítulo, abordaremos el concepto de formato de campo y sus características por tratarse del tipo de instrumento más acorde al objeto de estudio de la Tesis y a la visión desde la que quisimos estudiar el Ballet.

Posteriormente, presentamos los tres formatos de campo *ad hoc* -uno para cada una de las dimensiones- creados para el estudio del Ballet. A partir de los mismos, hicimos la recogida de los datos para su posterior tratamiento, análisis e interpretación.

Nos parece fundamental destacar la importancia de este capítulo, por tratarse de la parte más creativa de la Tesis y por haber logrado crear tres instrumentos válidos y fiables para la investigación del Ballet, como vimos al final del capítulo anterior.

5.1 El formato de campo y su elaboración

Siguiendo a Anguera, Blanco, Losada y Hernández, (2000), la extraordinaria diversidad de situaciones susceptibles de ser sistemáticamente observadas en el ámbito de las praxis motrices obliga a prescindir de instrumentos estándar, siendo interesante la creación de instrumentos *ah hoc* (hechos a medida) como sucede en nuestro caso. En esta misma línea se posicionan Oliveira, Campaniço y Anguera (2002) al señalar que para los estudios que se ocupan de las conductas de forma multidimensional el instrumento más pertinente es el formato de campo por varias razones: su mayor flexibilidad, su carácter abierto y autorregulable, porque carece de límites en cuanto al número de códigos requeridos y porque se adapta a situaciones más complejas.

Desde este prisma y de acuerdo con Castañer, Torrents, Anguera y Dinusová (2009), entendemos que la Danza y la Expresión Corporal son disciplinas que promueven la continua generación de acciones motrices diversas y singularizadas. Por ello, se reclama la creación de instrumentos específicos para su observación y análisis. En este sentido, existe como instrumento básico de la metodología observacional el sistema de categorías (cerrado, de codificación única y no autorregulable) y, posteriormente incorporado, el formato de campo (adecuado en situaciones de elevada complejidad y de falta de consistencia teórica, abierto, apto para múltiples codificaciones y altamente autorregulable).

En la figura 1.5 exponemos de forma gráfica el proceso que seguimos para la elaboración de nuestros tres formatos de campo. No obstante, más adelante los presentamos de forma explícita.

PROCESO DE ELABORACIÓN DE LOS TRES FORMATOS DE CAMPO

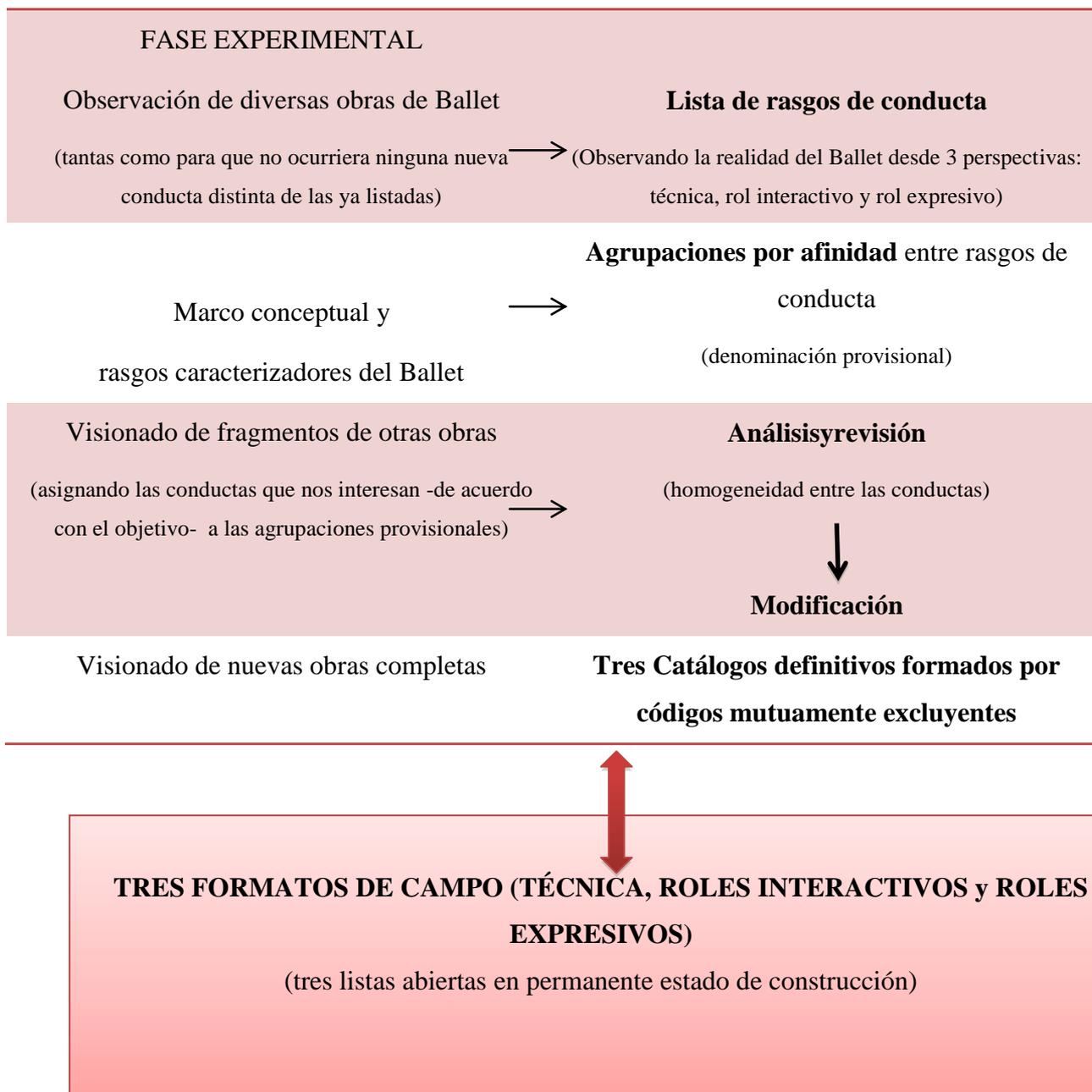


Figura 1.5. Proceso de elaboración de los formatos de campo.

Cabe destacar que para la creación de los tres formatos de campo, tuvimos como referente los estudios realizados por Castañer, Torrents, Anguera y Dinusová (2009) que elaboraron instrumentos de observación *ad hoc* para el análisis de las acciones motrices

en Danza Contemporánea, Expresión Corporal y Danza *Contact-improvisation*, así como la Tesis de Mateu (2010) en la que realizó análisis praxiológico del circo.

Además, dichos instrumentos fueron sometidos a juicio de ocho expertos. Dos especialistas en Ballet, cuatro especialistas en Praxiología Motriz y dos en pedagogía y didáctica de la Educación Física. Tras la pertinente revisión por parte de los mismos, incorporamos sus modificaciones y propuestas.

Por tanto, tomando como referente los estudios citados y considerando las aportaciones de los expertos, creamos tres instrumentos de observación para el Ballet que responden a un doble ajuste con nuestro marco teórico y con la realidad objeto de análisis.

Como hemos comentado a lo largo del desarrollo de esta investigación, los tres instrumentos de observación que presentamos a continuación se centran en el análisis de tres dimensiones: roles interactivos, técnica o gestualidad y roles expresivos. El hecho de decantarnos por dichas dimensiones, responde a una doble vertiente:

- La necesidad de atender a los rasgos caracterizadores que son comunes a todas las praxis motrices.
- La necesidad de recoger todos los matices y sutilezas que configuran el universo del Ballet, sin desvirtuar su esencia.

En la tabla 1.5 se expone, en la columna de la izquierda, los parámetros configuradores de las praxis motrices y, en la columna de la derecha, cómo vamos atender a cada uno de ellos a través del estudio de las tres dimensiones propuestas.

Tabla 1.5. Relación entre los elementos estructurales de las praxis motrices y las dimensiones de nuestro estudio.

ELEMENTOS ESTRUCTURALES DE LAS PRAXIS MOTRICES	DIMENSIONES DEL ESTUDIO (3)
SISTEMA EQUILIBRADOR	Sistema de normas y códigos socialmente aceptados y transmitido de forma generacional.
ESPACIO MOTOR	ROLES INTERACTIVOS (Espacio sociomotor o de interacción y espacio físico)
TIEMPO MOTOR	TÉCNICA (Velocidad, intensidad y duración de la praxis motriz)
TÉCNICA MOTRIZ	TÉCNICA
COMUNICACIÓN MOTRIZ (PSICOMOTRIZ y de COOPERACIÓN)	ROLES EXPRESIVOS (cómo se comunican de forma simbólica o teatral)
ESTRATEGIA MOTRIZ (SISTEMA DE ROLES Y SUBROLES INTERACTIVOS)	ROLES INTERACTIVOS

Cómo comentamos anteriormente, además de atender a todos los elementos estructurales de las praxis motrices, consideramos que las dimensiones seleccionadas atienden a la lógica interna del Ballet, desde una visión integral.

Antes de pasar al siguiente apartado, consideramos necesario comentar que, el estudio del sistema equilibrador del Ballet, entre otros muchos aspectos nos sirvió de guía para escoger los diferentes roles que estudiamos. De este modo y atendiendo a lo que podemos leer en cualquier libreto que se entrega al público que acude a ver una obra de Ballet, establecimos los siguientes roles: *bailarina principal*, *bailarín principal*, *solista femenina*, *solista masculino*, *bailarín del cuerpo de baile* y *figurante*. En este sentido, queremos aclarar que en alguno de los roles comentados hacemos una distinción por sexos por varios motivos: su importancia a nivel simbólico en la obra (los personajes que representan) y porque observamos diferencias desde el punto de vista de

la técnica, tanto por la condición física y la morfología, como por lo que la propia estética e idiosincrasia del Ballet asigna a unos y a otras.

Asimismo, los tres instrumentos de observación *ad hoc* que se presentan a continuación, responden a cada una de las dimensiones de análisis del Ballet. Estas son:

- *Sistema de roles y subroles interactivos*: Hace referencia al rol estatutario del bailarín en cuestión (por ejemplo: *bailarina principal*) y sus posibles conductas motrices de interacción motriz con el resto de roles (por ejemplo: *bailar en sincronización con el rol de solista femenina*). En esta dimensión también se incluyen las situaciones motrices desprovistas de interacción motriz que responden a cuando un rol baila en soledad.
- *Técnica*: Habilidades motrices específicas del Ballet.
- *Roles expresivos*: Conductas motrices de carácter simbólico y referencial que se dan en el Ballet.

5.2 Formato de campo para el análisis de los roles interactivos en Ballet

Con respecto a la definición de la dimensión a la que responde este instrumento, se aclara que, en un principio, decidimos optar por el concepto *roles estratégicos*. Este término está relacionado con el número de opciones para el desarrollo de la estrategia (Hernández, Navarro, et. al, 2007). Se trata de expectativas propias del juego que son esperadas por el resto de jugadores, según las reglas y la dinámica del juego. Desde esta perspectiva, a pesar de la definición de una serie de roles para el Ballet, los posibles subroles asignados a cada uno de ellos, no responden a una estrategia, ya que en una obra de Ballet está todo establecido de antemano. Se trata, por tanto, de la reproducción de una coreografía y no de la puesta en práctica de una estrategia según la cual se obtendrá un resultado u otro. Bajo esta visión, resulta más pertinente el concepto de *roles interactivos*, ya que los subroles asignados a cada uno de los roles responden a las posibles conductas motrices de interacción motriz con los otros, tal y como se aprecia en la exposición del instrumento.

A continuación presentamos el instrumento de observación *ad hoc* creado para el análisis de los roles interactivos en el Ballet. Como podemos observar, en primer

lugar aparece el rol y, a continuación, un catálogo formado por un sistema de códigos mutuamente excluyentes que hacen alusión a los diferentes subroles que puede ejecutar el rol en cuestión. Asimismo, al lado de cada rol y subrol aparece el código utilizado.

ROL BAILARINA PRINCIPAL (A)

SUBROLES:

- *Bailar sola* (AS). Referido a cuando la bailarina principal danza en soledad, sin la presencia de otro rol en escena.
- *Bailar en sincronización con su pareja* (ASO). Referido a cuando la bailarina principal interactúa con el bailarín principal.
- *Bailar en sincronización con solistas* (ASS). Referido a cuando la bailarina principal baila de forma sincronizada con uno o varios solistas.
- *Bailar en sincronización con el cuerpo de baile* (ASC). Referido a cuando la bailarina principal danza de forma sincronizada con el cuerpo de baile.
- *Bailar en sincronización con su pareja y con solistas* (ASOS). Referido a cuando la bailarina principal danza de forma sincronizada con el bailarín principal y con uno o varios solistas.
- *Bailar en sincronización con su pareja y con el cuerpo de baile* (ASOC). Referido a cuando la bailarina principal danza de forma sincronizada con el bailarín principal y con el cuerpo de baile.
- *Bailar en sincronización con su pareja, siendo apoyados por el cuerpo de baile* (ASOAC). Referido a cuando la bailarina principal danza de forma sincronizada con el bailarín principal y el cuerpo de baile se sitúa en un segundo plano, destacando la actuación de ambos.
- *Bailar en interacción con figurantes* (AIF). Referido a cuando la bailarina principal interactúa con uno o varios figurantes.
- *Bailar en interacción con todos los roles* (AIR). Referido a cuando la bailarina principal danza con la presencia de todos los roles en escena.
- *Bailar en sincronización con solistas y figurantes* (ASSF). Referido a cuando la bailarina principal danza interactuando con uno o varios solistas y con uno o varios figurantes.

- *Bailar en sincronización con otra bailarina principal (ASA)*. Referido a cuando la bailarina principal danza interactuando con otra bailarina principal¹⁰.
- *Bailar en sincronización con solistas y con el cuerpo de baile (ASSC)*. Referido a cuando la bailarina principal danza interactuando con uno o varios solistas y con el cuerpo de baile.
- *Bailar en sincronización con su pareja, solistas y figurantes (ASOF)*. Referido a cuando la bailarina principal danza interactuando con el bailarín principal, uno o varios solistas y uno o varios figurantes.
- *Conjunto vacío para el rol de bailarina principal (CVA)*. Referido a cualquier situación no contemplada en los códigos creados.

ROL BAILARÍN PRINCIPAL (O)

SUBROLES:

- *Bailar solo (OS)*. Referido a cuando el bailarín principal danza en soledad, sin la presencia de otros roles en escena.
- *Bailar en sincronización con su pareja (OSA)*. Referido a cuando el bailarín principal danza de forma sincronizada con la bailarina principal.
- *Bailar en sincronización con solistas (OSS)*. Referido a cuando el bailarín principal interactúa con uno o varios solistas.
- *Bailar en sincronización con el cuerpo de baile (OSC)*. Referido a cuando el bailarín principal danza de forma sincronizada con el cuerpo de baile.
- *Bailar en sincronización con su pareja y con solistas (OSAS)*. Referido a cuando el bailarín principal danza interactuando con la bailarina principal y con uno o varios solistas.
- *Bailar en sincronización con su pareja y con el cuerpo de baile (OSAC)*. Referido a cuando el bailarín principal danza interactuando con la bailarina principal y con el cuerpo de baile.
- *Bailar en sincronización con su pareja, siendo apoyados por el cuerpo de baile (OSAAC)*. Referido a cuando el bailarín principal baila de forma sincronizada con la bailarina principal y el cuerpo de baile se sitúa en segundo plano resaltando la actuación de ambos.

¹⁰El código ASA sólo se creó para el análisis de la obra La Bayadera, ya que es la única obra en la que dos bailarinas son consideradas principales (una más que la otra).

- *Bailar en interacción con figurantes (OIF)*. Referido a cuando el bailarín principal danza interactuando con uno o varios figurantes.
- *Bailar en interacción con todos los roles (OIR)*. Referido a cuando el bailarín principal danza con la presencia de todos los roles en escena.
- *Bailar en sincronización con solistas y figurantes (OSSF)*. Referido a cuando el bailarín principal
- *Bailar en sincronización con solistas y con el cuerpo de baile (OSSC)*. Referido a cuando el bailarín principal danza interactuando con uno o varios solistas y con el cuerpo de baile.
- *Bailar en sincronización con su pareja, solistas y figurantes (OSASF)*. Referido a cuando el bailarín principal danza interactuando con la bailarina principal, con uno o varios solistas y con uno o varios figurantes.
- *Conjunto vacío para el rol bailarín principal (CVO)*. Referido a cualquier situación no contemplada en los códigos creados.

ROL: SOLISTA FEMENINA (SA)

SUBROLES:

- *Bailar sola (SAS)*. Referido a cuando la solista femenina danza en soledad, sin la presencia de otros roles en escena.
- *Bailar en sincronización con solistas (SASS)*. Referido a cuando la solista femenina danza interactuando con uno o varios solistas.
- *Bailar en sincronización con el cuerpo de baile (SASC)*. Referido a cuando la solista femenina danza interactuando con el cuerpo de baile.
- *Bailar en sincronización con solistas y con el cuerpo de baile (SASSC)*. Referido a cuando la solista femenina danza interactuando con uno o varios solistas y con el cuerpo de baile.
- *Bailar en sincronización con el bailarín principal (SASO)*. Referido a cuando la solista femenina danza interactuando con el bailarín principal.
- *Bailar en sincronización con la bailarina principal (SASA)*. Referido a cuando la solista femenina danza interactuando con la bailarina principal.
- *Bailar en sincronización con los bailarines principales (SASP)*. Referido a cuando la solista femenina danza interactuando con los bailarines principales.

- *Bailar apoyando a los bailarines principales (SAAP)*. Referido a cuando la solista femenina danza resaltando la figura de los bailarines principales.
- *Bailar en sincronización con solistas, apoyando a los principales (SASSAP)*. Referido a cuando la solista femenina danza de forma sincronizada con otro u otros solistas, apoyando a los bailarines principales.
- *Bailar en interacción con figurantes (SAIF)*. Referido a cuando la solista femenina danza interactuando con uno o varios figurantes.
- *Bailar en interacción con todos los roles (SAIR)*.
- *Bailar en sincronización con solistas y cuerpo de baile, apoyando a los bailarines principales (SASSCBAP)*. Referido a cuando la solista femenina danza de forma sincronizada con otros solistas y con el cuerpo de baile, apoyando a los bailarines principales.
- *Bailar en sincronización con solistas y principales (SASSP)*. Referido a cuando la solista femenina danza de forma sincronizada otros solistas y con los bailarines principales.
- *Bailar en sincronización con principales y figurantes (SASPF)*. Referido a cuando la solista femenina danza interactuando con los bailarines principales y con uno o varios figurantes.
- *Bailar en sincronización con solistas, principales y figurantes (SASSPF)*. Referido a cuando la solista femenina danza de forma sincronizada con uno o varios solistas, con los bailarines principales y con los figurantes.
- *Bailar en sincronización con solistas y figurantes (SASSF)*. Referido a cuando la solista femenina danza interactuando con uno o varios solistas y con uno o varios figurantes.
- *Conjunto vacío para el rol solista femenina (CVSA)*. Referido a cualquier situación no contemplada en los códigos creados.

ROL SOLISTA MASCULINO (SO)

SUBROLES:

- *Bailar solo (SOS)*. Referido a cuando el solista masculino danza en soledad sin la presencia de ningún otro rol en escena.
- *Bailar en sincronización con solistas (SOSS)*. Referido a cuando el solista masculino danza interactuando con uno o varios solistas.

- *Bailar en sincronización con el cuerpo de baile (SOSC)*. Referido a cuando el solista masculino danza de forma sincronizada con el cuerpo de baile.
- *Bailar en sincronización con solistas y con el cuerpo de baile (SOSSC)*.
- *Bailar en sincronización con la bailarina principal (SOSA)*. Referido a cuando el solista masculino danza en interacción con la bailarina principal.
- *Bailar en sincronización con el bailarín principal (SOSO)*. Referido a cuando el solista masculino danza interactuando con el bailarín principal.
- *Bailar en sincronización con los bailarines principales (SOSP)*. Referido a cuando el solista masculino danza interactuando con los bailarines principales.
- *Bailar apoyando a los bailarines principales (SOAP)*. Referido a cuando el solista masculino danza apoyando a los bailarines principales.
- *Bailar en sincronización con solistas, apoyando a los principales (SOSSAP)*. Referido a cuando el solista masculino danza interactuando con uno o varios solistas, apoyando a los bailarines principales.
- *Bailar en interacción con figurantes (SOIF)*. Referido a cuando el solista masculino interactúa con uno o varios figurantes.
- *Bailar en interacción con todos los roles (SOIR)*. Referido a cuando el solista masculino danza con la presencia de todos los roles en escena.
- *Bailar en sincronización con solistas y cuerpo de baile, apoyando a los bailarines principales (SOSSCBAP)*. Referido a cuando el solista masculino danza interactuando con uno o varios solistas y con el cuerpo de baile, apoyando a los bailarines principales.
- *Bailar en sincronización con solistas y principales (SOSSP)*. Referido a cuando el solista masculino danza de forma sincronizada con uno o varios solistas y con los bailarines principales.
- *Bailar en sincronización con principales y figurantes (SOSPF)*. Referido a cuando el solista masculino danza interactuando con los bailarines principales y con uno o varios figurantes.
- *Bailar en sincronización con solistas, principales y figurantes (SOSSPF)*. Referido a cuando el solista masculino danza interactuando con uno o varios solistas, con los bailarines principales y con uno o varios figurantes.

- *Bailar en sincronización con solistas y figurantes (SOSSF)*. Referido a cuando el solista masculino danza en interacción con uno o varios solistas y con uno o varios figurantes.
- *Conjunto vacío para el rol solista femenina (CVSO)*. Referido a cualquier situación no contemplada en los códigos creados.

ROL BAILARÍN DEL CUERPO DE BAILE (C)

SUBROLES:

- *Bailar en sincronización con sus compañeros (CSC)*. Referido a cuando el cuerpo de baile danza en soledad, sin la presencia de otros roles en escena. En este caso, los bailarines que asumen el rol de bailarín del cuerpo de baile danzan en sincronización con los compañeros que asumen este mismo rol.
- *Bailar en sincronización con sus compañeros y con los bailarines principales (CSCP)*. Referido a cuando el cuerpo de baile danza de forma sincronizada con los bailarines principales.
- *Bailar en sincronización con sus compañeros y con la bailarina principal (CSCA)*. Referido a cuando el cuerpo de baile danza de forma sincronizada con la bailarina principal.
- *Bailar en sincronización con sus compañeros y con el bailarín principal (CSCO)*. Referido a cuando el cuerpo de baile danza de forma sincronizada con el bailarín principal.
- *Bailar en sincronización con sus compañeros, apoyando a la bailarina principal (CSCAA)*. Referido a cuando el cuerpo de baile danza apoyando la actuación de la bailarina principal.
- *Bailar en sincronización con sus compañeros, apoyando al bailarín principal (CSCAO)*. Referido a cuando el cuerpo de baile danza apoyando la actuación del bailarín principal.
- *Bailar en sincronización con sus compañeros, apoyando a los bailarines principales (CSCAP)*. Referido a cuando el cuerpo de baile danza apoyando la actuación de los bailarines principales.

- *Bailar en sincronización con sus compañeros, apoyando a solistas (CSCAS).* Referido a cuando el cuerpo de baile danza apoyando la actuación de uno o varios solistas.
- *Bailar en sincronización con sus compañeros, apoyando a figurantes (CSCAF).* Referido a cuando el cuerpo de baile danza apoyando la actuación de uno o varios figurantes.
- *Bailar en interacción con todos los roles (CIR).* Referido a cuando el cuerpo de baile danza con la presencia de todos los roles en escena.
- *Bailar en sincronización con sus compañeros, apoyando a principales y figurantes (CSCAPF).* Referido a cuando el cuerpo de baile danza apoyando la actuación de los bailarines principales y de uno o varios figurantes.
- *Bailar en sincronización con sus compañeros y con solistas (CSCS).* Referido a cuando el cuerpo de baile danza de forma sincronizada con uno o varios solistas.
- *Bailar en sincronización con sus compañeros, apoyando a principales y solistas (CSCAPS).* Referido a cuando el cuerpo de baile danza apoyando la actuación de los bailarines principales y de uno o varios solistas.
- *Bailar en sincronización con sus compañeros, apoyando a solistas y figurantes (CSCASF).* Referido a cuando el cuerpo de baile danza apoyando la actuación de uno o varios solistas y de uno o varios figurantes.
- *Bailar en sincronización con sus compañeros, apoyando a principales, solistas y figurantes (CSCAPSF).* Referido a cuando el cuerpo de baile danza apoyando la actuación de los bailarines principales, de uno o varios solistas y de uno o varios figurantes.
- *Bailar en sincronización con sus compañeros y con el solistas, apoyando a los bailarines principales (CSCSAP).* Referido a cuando el cuerpo de baile danza de forma sincronizada con uno o varios solistas, apoyando la actuación de los bailarines principales.
- *Conjunto vacío para el rol de bailarín del cuerpo de baile (CVC).* Referido a cualquier situación no contemplada en los códigos creados.

ROL FIGURANTE (F)

SUBROLES:

- *Bailar o interpretar solo (FS)*. Referido a cuando el figurante actúa en soledad, sin la presencia de ningún otro rol en escena.
- *Bailar o interpretar en interacción con figurantes (FIF)*. Referido a cuando el figurante actúa en interacción con otro y otros figurantes.
- *Bailar o interpretar en interacción con la bailarina principal (FIA)*. Referido a cuando el figurante actúa en interacción con la bailarina principal.
- *Bailar o interpretar en interacción con el bailarín principal (FIO)*. Referido a cuando el figurante actúa en interacción con el bailarín principal.
- *Bailar o interpretar en interacción con los bailarines principales (FIP)*. Referido a cuando el figurante actúa en interacción con los bailarines principales.
- *Bailar o interpretar en interacción con solistas (FIS)*. Referido a cuando el figurante actúa en interacción con uno o varios solistas.
- *Bailar o interpretar en interacción con el cuerpo de baile (FIC)*. Referido a cuando el figurante actúa en interacción con el cuerpo de baile.
- *Bailar o interpretar en interacción con todos los roles (FIR)*. Referido a cuando el figurante actúa con la presencia de todos los roles en escena.
- *Bailar o interpretar en interacción con figurantes y principales (FIFP)*. Referido a cuando el figurante actúa en interacción con otro u otros figurantes y con los bailarines principales.
- *Bailar o interpretar en interacción con figurantes, solistas y principales (FIFSP)*. Referido a cuando el figurante actúa en interacción con otro u otros figurantes, con otro u otros solistas y con los bailarines principales.
- *Bailar o interpretar en interacción con solistas y principales (FISP)*. Referido a cuando el figurante actúa en interacción con otro u otros solistas y con los bailarines principales.
- *Bailar o interpretar en interacción con figurantes y solistas (FIFS)*. Referido a cuando el figurante actúa en interacción con otro u otros figurantes y con otro u otros solistas.

- *Bailar o interpretar en interacción con figurantes y cuerpo de baile (FIFC).* Referido a cuando el figurante actúa en interacción con otro u otros figurantes y con el cuerpo de baile.
- *Conjunto vacío para el rol de figurante (CVF).* Referido a cualquier situación no contemplada en los códigos creados.

Tal y como se señaló en el apartado 4.5.11, en la tabla 5.2 se muestra la fiabilidad del instrumento de observación expuesto. Para hallar la fiabilidad intraobservador se volvieron a observar 20.1364 minutos. Con respecto a la fiabilidad interobservador se volvieron a observar 20.1523 minutos.

Tabla 2.5. Fiabilidad del instrumento de observación *ad hoc* para el estudio de la dimensión *rol interactivo*.

INTER-OBSERVADOR	Concordancia: 100%
	Kappa: 1
INTRA-OBSERVADOR	Concordancia: 100%
	Kappa: 1
Verificamos, por tanto, que el instrumento de observación <i>ad hoc</i> es fiable.	



Figura 2.5. Subrol para la bailarina principal: *bailar en sincronización con su pareja, siendo apoyada por el cuerpo de baile (ASOAC)*

5.3 Formato de campo para el análisis de la técnica en Ballet

Con respecto a la definición de la dimensión a la que responde este instrumento, queremos aclarar lo siguiente: las técnicas en Ballet tienen un carácter estético y expresivo implícito en las mismas. De hecho, sin la estética dichas habilidades no tendrían validez. Desde esta perspectiva, resultaría más apropiado emplear el término gestualidad, pero hemos decidido optar por el concepto técnica para diferenciarlo de forma clara de los gestos expresivos que se incluyen en la siguiente dimensión.

Antes de mostrar el instrumento de observación *ad hoc* para el análisis de la dimensión técnica, queremos aclarar que las técnicas que se incluyen en cada uno de los códigos que presentamos son susceptibles de ser ejecutadas por todos los roles: *bailarina principal, bailarín principal, solista femenina, solista masculino, bailarín del cuerpo de baile y figurante*. Asimismo, como en el anteriormente presentado, al lado de cada uno de los códigos aparece su acrónimo. Para la creación de este instrumento nos hemos basado, tanto en la propia experiencia práctica, como en las investigaciones de Bernal (2009), Hernández Castillo (2009, 2014) y Howse (2003).

Ports de bras (PBR). Acciones motrices en las que, visualmente, predomina el movimiento fluido y armonioso de los brazos.

- *Equilibrios* (EQUI). Todos aquellos gestos en los que la bailarina o bailarín está unos segundos sobre una pierna de base, teniendo la otra en el aire *en l'air* o bien, sobre ambos pies que están en media punta o en punta.
- *Lanzamientos de piernas* (LZP). Todas aquellas técnicas en las que se observe una extensión rápida de la pierna, de forma enérgica y a modo de látigo. La otra se mantiene en contacto con el suelo. El punto de extensión de la pierna, suele coincidir con un acento musical.
- *Elevaciones de piernas* (ELP). Todas aquellas técnicas en las que se observa una extensión de la pierna de forma lenta y, una vez extendida, se mantiene en el aire. La otra pierna (de base) permanece firme en el suelo, manteniendo el equilibrio. Son las técnicas conocidas como *developpés*. Este tipo de técnica, se emplea mucho en los *adagios*.
- *Pasos cortos y rápidos* (PCR). Todas aquellas técnicas en las que se observe un movimiento rápido de los pies del bailarín, con cambios de posición y forma. Estas técnicas se emplean mucho en los *allegros*.

- *Pequeños saltos en vertical* (PSV). Saltos en el eje vertical no demasiado altos. Suelen darse cuando el tempo musical es rápido y seguir el ritmo impide coger mucha altura.
- *Grandes saltos en vertical* (GSV). Saltos en el eje vertical caracterizados por un momento de *vuelo* o *balón*. Estos términos se utilizan para describir el hecho de que, en estas técnicas, parece que el bailarín o bailarina vuela.
- *Pequeños saltos en desplazamiento* (PSD). Saltos en el eje horizontal o describiendo una parábola no demasiado altos. Suelen darse cuando el tempo musical es rápido y seguir el ritmo impide coger mucha altura.
- *Grandes saltos en desplazamiento* (GSD). Saltos en horizontal caracterizados por un momento de *vuelo* o *balón*. Estos términos se utilizan para describir el hecho de que, en estas técnicas, parece que el bailarín o bailarina vuela.
- *Baterías* (BAT). Todas aquellas técnicas en las que las piernas se cruzan o entrechocan una o más veces durante el tiempo de suspensión de un salto.
- *Piruetas* (PI). Todas aquellas técnicas en las que el bailarín o bailarina realiza uno o varios giros en el eje longitudinal sobre una pierna que le sirve de base. La otra pierna suele estar en *pasé*, *á la seconde*, en *arabesque* o en *attitude*.
- *Giros en el aire (en l' air)* (GIA). Todas aquellas técnicas de giro en las que ambos pies están en fase de vuelo. Se trata, por tanto, de una combinación de dos habilidades motrices: salto y giro. Por ejemplo: *tours en l'air*, *assembléen tournant*.
- *Giros en desplazamiento* (GID). Giros hechos en serie que se encadenan uno detrás de otro, de manera que la bailarina o el bailarín se desplaza por el espacio girando. Ello se consigue porque el pie que inicia el giro se sitúa cada vez más adelante en el espacio. En esta categoría incluimos las técnicas conocidas como *piqués en dedans* y *en dehors*, *soutenús* y *deboulés*.
- *Teatro* (TEA). Todas aquellas acciones motrices en las que haya un predominio de gestos teatrales o interpretativos sobre la propia técnica del Ballet.
- *Caminar* (CA). Aquellos momentos en los que los bailarines se desplazan por el escenario andando. En este sentido destacamos que no pierden la estética del Ballet, por lo que su manera de andar es peculiar y está acorde con las características estéticas ya comentadas.
-

- *Correr* (CO). Aquellos momentos en los que los bailarines se desplazan por el escenario corriendo. En este sentido destacamos que no pierden la estética del Ballet, por lo que corren de forma peculiar, acorde con las características estéticas ya comentadas.
- *Pose inicial* (POSI). Todas aquellas posiciones o posturas, de carácter estático o semi-estático, que anteceden al inicio de la pieza musical que se va a bailar. Por tanto, la pose inicial se constituye como el inicio de las acciones motrices o técnicas del baile en cuestión.
- *Pose final* (POSF). Todas aquellas posiciones o posturas, generalmente de carácter estático o semi-estático, con las que el bailarín finaliza el baile en cuestión.
- *Pose* (POSE). Todas aquellas posiciones o posturas estáticas o semi-estáticas que se realizan durante un baile. Tras la realización de una técnica compleja como un gran salto, una serie de piruetas o un giro al aire suele realizarse una pose como forma elegante de parar o de finalizarla.
- *Preparación* (PRE). Todos aquellos gestos en los que la bailarina se coloca en una determinada posición que le ayuda a realizar una técnica posterior (favorecen la inercia del movimiento). A diferencia de la pose, las preparaciones suelen preceder la ejecución de una técnica compleja. Por otro lado, normalmente, existe un tiempo de espera para realizar la técnica en un momento determinado de la música. Por tanto, las preparaciones también se realizan para *entrar con la música*.
- *Pas de bourrée* (PBOU). Aquellas técnicas en las que se produce un cambio de peso y apoyo de ambos pies, de forma alternativa, pasando por la quinta posición de piernas. Se pueden hacer con *coupés* o *en tournant*. El *pas de bourré courú* consiste en un desplazamiento en quinta posición de piernas y en *relevé* (en media punta o en puntas) con pasos minúsculos (semi-flexionando y extendiendo las rodillas alternativamente) y manteniendo la misma pierna delante, a no ser que se haga hacia delante (*en avant*) o hacia detrás (*en arrière*). En estos casos se van alternando ambas piernas para avanzar en el espacio.
- *Transición* (*chassés, glissades, pas de bourrée*) (TRAN). Aquellas técnicas que pueden considerarse pasos intermedios, ya que sirven como impulso para realizar determinadas técnicas de salto.

- *Cambrés (CAM)*. Acciones motrices en las que se observa un predominio de la flexión de la cadera (acercándose a las piernas) o extensión de la columna vertebral (arqueando el tronco hacia atrás).
- *Pas de vals (PVALS)*. Acciones motrices en las que se ejecuta una combinación de pasos a ritmo de vals (compás de $\frac{3}{4}$).
- *Piruetas en pareja (PIPA)*. Todas aquellas técnicas en las que la bailarina realiza uno o varios giros en el eje longitudinal sobre una pierna con la ayuda de su compañero, cuyas manos le sirven de impulso.
- *Giro en pareja (GIPA)*. Aquellas técnicas en las que la bailarina gira sobre su propio eje longitudinal por la acción de su pareja que, sosteniéndola, hace que se produzca el giro de forma lenta. El pie de base de la bailarina hace de vértice y el compañero, caminando, gira a su alrededor.

Para introducir los siguientes códigos, debemos explicar lo que es un *porté*. Este término entra dentro del grupo de lo que se conoce como *técnica de parejas*. Es una acción motriz que precisa de la comunicación (práctica esencial y directa) entre dos o más bailarines. Son los levantamientos o *cogidas* realizados por un bailarín a una bailarina (que deja de tener contacto directo con el suelo) formando entre ambos una figura en el lugar del levantamiento o trasladándola de un punto a otro del espacio.

- *Porté con extensión de brazos (POREX)*. Cuando la técnica del porté requiera que el punto de contacto entre el bailarín y la bailarina sean sólo las manos del chico y la cintura, el coxis (con agarre de la pierna) o las axilas de la chica.
- *Porté sin extensión de brazos (PORSEX)*. Cuando la técnica del porté requiera que entren en contacto diversas partes del cuerpo de los bailarines, no sólo las citadas anteriormente.
- *Agarres (AG)*. Este término lo empleamos en todas aquellas acciones motrices en las que el bailarín, en un *paso a dos*, sostiene a la bailarina contribuyendo a su equilibrio, mientras esta realiza otras técnicas (*developpés, arabesques, attitudes, piruetas...*). Se pueden realizar con una o con dos manos.

Tal y como se señaló en el apartado 4.5.11, en la tabla 3.5 se muestra la *fiabilidad inter-observador* del instrumento de observación expuesto.

Desde esta perspectiva, se especifica -por roles- el tiempo muestreado (por la otra observadora) para hallar dicha fiabilidad.

Así, para el rol de *bailarina principal* se muestrearon 7.3993333 minutos. Con respecto al rol *bailarín principal* se muestrearon 4.7565333 minutos. Para el rol de *solista femenina*, 5.9272 minutos. En lo que respecta al rol de *solista masculino*, se muestrearon 6.5384 minutos. Para el rol de *bailarín del cuerpo de baile* 23.55175 minutos y, con respecto al rol de *figurante*, 16.8890833 minutos.

Por tanto, el tiempo total muestreado es de 65.4911 minutos.

Tabla 3.5. Fiabilidad *inter-observador* del instrumento de observación *ad hoc* para el estudio de la dimensión *técnica o gestualidad*.

<u>ROLES</u>	<u>CONCORDANCIA</u>	<u>KAPPA</u>
BAILARINA PRINCIPAL	95.5446%	0.952
BAILARÍN PRINCIPAL	97.2%	0.9743
SOLISTA FEMENINA	95.1111%	0.9501
SOLISTA MASCULINO	97.166%	0.9695
CUERPO DE BAILE	99.1124%	0.9897
FIGURANTE	92.5926%	0.9046
<u>OBRAS</u>	<u>CONCORDANCIA</u>	<u>KAPPA</u>
BAYADERA	96.8326%	0.9793
QUIJOTE	96.5714%	0.9633
LAGO DE LOS CISNES	97.0684%	0.9684
PAQUITA	94.902%	0.9449
LA BELLA DURMIENTE	98.7915%	0.9866

Si hacemos referencia al total, la concordancia entre lo registrado por la observadora uno y la observadora dos es del 96.9744% y el coeficiente Kappa es de 0.9695. Verificamos, por tanto, que el instrumento de observación *ad hoc* es fiable.

En la tabla 4.5 se muestra la *fiabilidad inter-observador* del instrumento de observación expuesto.

Desde esta perspectiva, se especifica -por roles- el tiempo muestreado para hallar dicha fiabilidad.

Así, para el rol de *bailarina principal* se muestrearon 7.1266 minutos. Para el rol de *bailarín principal* 4.75005 minutos. Con respecto al rol de *solista femenina*, se muestrearon 7.4882333 minutos y para el rol de *solista masculino* 6.54685 minutos. En lo que al rol de *bailarín del cuerpo de baile* se refiere, se muestrearon 23.55175 minutos y para el rol de *figurante* 16.944 minutos.

Por tanto, el tiempo total muestreado es de 67.030167 minutos.

Tabla 4.5. Fiabilidad *intra-observador* del instrumento de observación para el estudio de la dimensión técnica.

<u>ROLES</u>	CONCORDANCIA	KAPPA
BAILARINA PRINCIPAL	97.2789%	0.9701
BAILARÍN PRINCIPAL	97.3684%	0.971
SOLISTA FEMENINA	97.4922%	0.971
SOLISTA MASCULINO	98.5437%	0.9842
CUERPO DE BAILE	93.2722%	0.9151
FIGURANTE	100%	1
<u>OBRAS</u>	CONCORDANCIA	KAPPA
BAYADERA	97.4545%	0.9843
QUIJOTE	97.4359%	0.9721
LAGO DE LOS CISNES	97.8022%	0.9755
PAQUITA	91.358%	0.9059
LA BELLA DURMIENTE	98.1333%	0.9787

Si hacemos referencia al total, la concordancia entre lo registrado por primera y segunda vez por parte de la observadora es del 96.6429% y el coeficiente Kappa es de 0.9634. Verificamos, por tanto, que el instrumento de observación *ad hoc* es fiable.



Figura 3.5. Bailarín principal realizando un porté sin extensión de brazos (PORSEX)

5.4 Formato de campo para el análisis de los roles expresivos en Ballet

Este instrumento responde a la dimensión roles expresivos. Esta hace referencia a todos aquellos gestos de carácter teatral (simbólico o referencial) realizados por los bailarines.

Al igual que en el instrumento anterior, los gestos teatrales que se incluyen en cada uno de los códigos que presentamos son susceptibles de ser ejecutadas por todos los roles que son *bailarina principal*, *bailarín principal*, *solista femenina*, *solista masculino*, *bailarín del cuerpo de baile* y *figurante*.

En este caso, queremos aclarar que a pesar de haber tratado de abordar lo relativo al teatro en una obra de Ballet, dicho aspecto es tan rico y complejo que -acudiendo sólo a este estudio- se pierden muchos matices y sutilezas que podemos observar como público en un espectáculo o experimentar como bailarines en un escenario.

En este sentido, después de mucho tiempo de observación y reflexión, decidimos establecer el siguiente catálogo, dividiendo los códigos por sentimientos. Para ello, nos basamos en los estudios de Bisquerra (2009) y Navarro (2005).

De esta manera, a la hora de explicar cada código, observamos que cada uno de los sentimientos está relacionado con diversas acciones motrices orientadas a expresar el sentimiento en cuestión. Asimismo, consideramos fundamental la creación del código *otros gestos expresivos* (OT) porque recoge todas aquellas conductas motrices de

expresión que no reflejan una emoción o sentimiento evidente y que, por tanto, no tienen cabida en el resto de los códigos que hemos creado.

Dicha complejidad ha hecho que sea necesaria una mayor explicación de cada uno de los códigos, para que se entienda todo lo que se puede recoger o captar con cada uno de nuestros registros. Desde esta perspectiva y de acuerdo con Bizquerra (2009) y Pellicer (2011), existe una relación observable entre la expresión corporal y las emociones.

Debido al carácter tan teatral de los figurantes sólo para el registro del rol expresivo observamos y registramos a dos figurantes, ya que nos dimos cuenta de que -en muchas ocasiones- dos figurantes estaban expresando sentimientos diferentes de forma simultánea. Esta decisión fue tomada para recoger la mayoría de aspectos expresivos posible.

Como en el resto de instrumentos presentados, al lado de cada uno de los códigos aparece su acrónimo.

AMOR

El diccionario de la Real Academia de la lengua Española (2001) define el amor como el *sentimiento intenso del ser humano que, partiendo de su propia insuficiencia, necesita y busca el encuentro y unión con otro ser*. Así mismo, -en su segunda acepción- el amor es el *sentimiento hacia otra persona que naturalmente nos atrae y que, procurando reciprocidad en el deseo de unión, nos completa, alegra y da energía para convivir, comunicarnos y crear*.

En nuestro estudio registramos este sentimiento para clasificar las acciones motrices que expresan diversas formas de amor. Así, establecimos los siguientes códigos:

- *Amor familia* (AF). Esta forma de amor hace referencia al amor filial que se da entre los padres, los hermanos, los hijos y los nietos.

Las acciones motrices que expresan el sentimiento de amor filial en el Ballet son: simular la acción de mecer a un bebé, arropar, acariciar, besar en la frente y abrazar con una actitud de protección. También asignamos este tipo de amor a la persona que recibe dicha protección. Asimismo, la mirada y la expresión facial que acompañan a estas acciones motrices muestran ternura.

- *Amor pareja (AP)*. Esta forma de amor hace referencia al amor romántico y las acciones motrices que expresan este sentimiento en Ballet son: llevarse una o dos manos al pecho (hacia el corazón), abrazar a su pareja, suspirar, estar pensativo, besarse o simular un beso en los labios o en la mejilla, acariciar, mirarse a los ojos, flirtear o coquetear y cortejar. También consideramos aquellas acciones motrices en las que -no estando en presencia del ser amado- el personaje se recrea en un símbolo que lo representa. La mirada y la expresión facial que acompañan a estas acciones motrices muestran ilusión, pasión y/o vergüenza.
- *Amor amistad (AA)*. Esta forma de amor hace referencia al amor entre amigos y las acciones motrices que expresan este sentimiento en Ballet son: abrazos, golpes de afecto en la espalda, mano en el hombro en actitud de apoyo, gestos de alegría al reencontrarse con la persona amiga, simulaciones de diálogos que muestran complicidad entre las 2 personas amigas y saludos efusivos. La mirada y la expresión facial que acompañan a estas acciones motrices muestran alegría y comprensión.
- *Amor divinidad (AD)*. Esta forma de amor hace referencia al amor que se siente hacia algo abstracto tipo dios. Las acciones motrices que expresan este sentimiento en Ballet son: gestos de adoración u ofrenda hacia algo que tiene un lugar destacado en el espacio escénico. La mirada y la expresión facial que acompañan a estas acciones motrices muestran adoración, respeto y solemnidad.

FELICIDAD

Siguiendo el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (2001) la alegría es un *sentimiento grato y vivo que suele manifestarse con signos exteriores*. Así mismo -en su segunda acepción- la alegría se configura como las *palabras, gestos o actos con que se expresa el júbilo*.

En el Ballet, las acciones motrices que manifiestan este sentimiento son: saltos, extensión de los brazos en alto dentro de un contexto festivo, dar palmas, mover los hombros, reflejar una sonrisa, simular una carcajada. La cabeza se dirige hacia arriba, la mirada y la expresión facial muestran alegría, el cuerpo se mantiene erguido y sus movimientos dan sensación de fuerza vital, de catarsis. La energía que transmite el personaje es hacia fuera y hacia arriba.

En nuestro estudio registramos este sentimiento para clasificar las acciones motrices que expresan diversas formas de mostrar la felicidad y todas comparten las acciones motrices comentadas. Así, establecimos los siguientes códigos:

- *Felicidad juego* (FJ). Este código se asigna a aquellas acciones motrices en las que dos o más personajes simulan que están jugando a juegos de niños/as o bromeando entre sí.
- *Felicidad fiesta* (FF). Este código se asigna a aquellas acciones motrices relacionadas con un contexto festivo o de celebración de algo. Cuando se brinda con copas o se baten palmas, entre otros.
- *Felicidad triunfo* (FT). Este código se asigna a aquellas acciones motrices en las que un personaje muestra un sentimiento de felicidad tras haber obtenido un logro personal.
- *Felicidad saludo* (FS). Este código se asigna a aquellas acciones motrices en las que los personajes muestran felicidad al reencontrarse con alguien y ejecutan diversas formas de saludo.

TRISTEZA

Siguiendo el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (2001) la tristeza es la cualidad de triste. Así mismo, define triste en sus tres primeras acepciones como *afligido*, *apesadumbrado*. *De carácter o genio melancólico* o bien, *que denota pesadumbre o melancolía*.

En el Ballet las acciones motrices que reflejan este sentimiento son: simular un llanto, dirigir la cabeza hacia abajo, la mirada y la expresión facial muestran sufrimiento, angustia o pena, el cuerpo se muestra encogido y los movimientos dan sensación de no tener fuerza, de estar derrotado. La energía que transmite el personaje es hacia dentro y hacia abajo.

En nuestro estudio registramos este sentimiento para clasificar las acciones motrices que expresan diversas formas de mostrar la tristeza y todas comparten las acciones motrices comentadas. Así, establecimos los siguientes códigos:

- *Tristeza pérdida* (TP). Este código se asigna a aquellas acciones motrices en las que el personaje, tras experimentar una situación dramática, muestra un tipo de tristeza de carácter intenso.

- *Tristeza estado* (TE). Este código se asigna a aquellas acciones motrices en las que el personaje muestra un tipo de tristeza de carácter tranquilo e introspectivo.

MIEDO

El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (2001) define el miedo como *perturbación angustiosa del ánimo por un riesgo o daño real o imaginario. Recelo o aprensión que alguien tiene de que le suceda algo contrario a lo que desea.*

En el Ballet las acciones motrices que expresan este sentimiento son: correr simulando una huida, esconderse, agacharse, rehuir la mirada o mirar de forma indirecta, interponer los brazos entre el propio cuerpo y aquello a los que se le teme, protegerse, encoger los hombros, mostrar obediencia, reflejar sometimiento, acatar órdenes, arrodillarse, suplicar (palmas juntas como si se rezara), realizar una reverencia, mantener la cabeza baja. La mirada y la expresión facial reflejan desconfianza, temor o terror.

En nuestro estudio registramos este sentimiento para clasificar las acciones motrices que expresan diversas formas de mostrar el miedo y todas comparten las acciones motrices comentadas. Así, establecimos los siguientes códigos:

- *Miedo sumisión* (MS). Este código se asigna a aquellas acciones motrices en las que un personaje responde a la orden de otro obedeciéndole.
- *Miedo abstracción* (MA). Este código se asigna a aquellas acciones motrices en las que el personaje muestra sentir miedo ante algo que no aparece de forma explícita en la escena.
- *Miedo personaje* (MP). Este código se asigna a aquellas acciones motrices en las que el personaje muestra sentir miedo a la presencia y/o acción de otro personaje.

ALTIVEZ (ALT)

Siguiendo el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (2001) el concepto de altivez hace referencia al *orgullo* o la *soberbia*.

Las acciones motrices que, en el Ballet, expresan este sentimiento son: pasos firmes y amplios, gestos de los brazos amplios y abiertos, simular que se dirige o se ordena sobre alguien o sobre alguna situación y sostener la cabeza alta con la barbilla

hacia arriba. La mirada y la expresión facial muestran seguridad y superioridad y el cuerpo se mantiene erguido.

En este caso, sólo creamos un código para la altivez.

IRA

El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (2001) define ira como la *pasión del alma que causa indignación o enojo. Apetito o deseo de venganza. Furia o violencia de los elementos. Repetición de actos de saña, encono o venganza.*

En el Ballet las acciones motrices que definen este sentimiento son: llevarse las manos a la cabeza, cerrar los puños de las manos con fuerza, alzar los brazos contrayendo la musculatura, simular que se está gritando. La musculatura se muestra especialmente contraída y el cuerpo engarrotado. La mirada y la expresión facial muestran un estado de enfado o cólera.

En nuestro estudio registramos este sentimiento para clasificar las acciones motrices que expresan diversas formas de mostrar el enfado y todas comparten las características comentadas. Así, establecimos los siguientes códigos:

- *Ira enfado* (IE). Este código se asigna a aquellas acciones motrices que reflejan el enfado o la indignación de un personaje por alguna situación o cuando tiene lugar una discusión entre varios personajes.
- *Ira pelea* (IP). Este código se asigna a aquellas acciones motrices que reflejan una pelea entre dos o más personajes, existiendo contacto físico entre los implicados en la contienda.

NO TEATRO (NT)

Este aspecto hace referencia a aquellas acciones motrices en las que los bailarines no realizan teatro. El código asignado es NT y lo registramos cuando los diferentes roles bailaban, existiendo un claro predominio de la técnica de Ballet sobre la parte expresiva.

OTROS GESTOS EXPRESIVOS (OT)

Este aspecto hace referencia a todos aquellos gestos de carácter expresivo en los que no se manifiesta un sentimiento evidente. En la mayoría de las ocasiones, registramos el código OT para recoger aquellas acciones motrices en las que los personajes simulaban tener una conversación entre ellos.

Tal y como señalamos en el apartado 4.5.11 en la tabla 5.5 se muestra la fiabilidad interobservador e intraobservador del instrumento de observación presentado.

Para hallar la fiabilidad *inter-observador* se muestrearon 30.069 minutos y, con respecto a la fiabilidad *intra-observador*, se muestrearon 30.055 minutos.

Tabla 5.5. Fiabilidad del instrumento de observación *ad hoc* para el estudio de la dimensión *rol expresivo*.

INTER-OBSERVADOR	Concordancia: 100%
	Kappa: 1
INTRA-OBSERVADOR	Concordancia: 100%
	Kappa: 1
Verificamos, por tanto, que el instrumento de observación <i>ad hoc</i> es fiable	



Figura 4.5. Bailarines principales expresando amor de pareja (AP)

5.5 Recapitulación del quinto capítulo

La lectura del capítulo quinto, nos sumerge en la parte más creativa e importante de la Tesis: la creación de tres instrumentos de observación capaces de captar la naturaleza del Ballet tratando de no desvirtuar su esencia. En este sentido, hemos visto que dichos instrumentos atienden a la técnica, a los roles y subroles interactivos y a su parte expresiva. Para ello, tuvimos que observar una gran cantidad de obras de forma muy pormenorizada, empleando tres miradas diferentes que nos llevaron a descubrir aspectos del Ballet que, hasta entonces, pasaban desapercibidos para nuestros ojos.

Además, tras la presentación de cada uno de los instrumentos de observación *ad hoc* se muestró la fiabilidad *intra* e interobservador hallada para poder realizar el registro.

BLOQUE III. RESULTADOS

Capítulo 6. Exposición de los resultados

Capítulo 7. Discusión de los resultados

CAPÍTULO 6.

EXPOSICIÓN DE LOS RESULTADOS

Introducción	166
6.1 Resultados de la dimensión rol interactivo	167
6.1.1 Comentarios de la dimensión rol interactivo	189
6.1.2 Comparación entre los roles bailarín principal y bailarina principal con respecto al rol interactivo	190
6.1.3 Comparación entre los roles solista masculino y solista femenina con respecto al rol interactivo	191
6.2 Resultados de la dimensión técnica por roles	193
6.2.1 Comentarios de la dimensión técnica por roles	213
6.3 Resultados de la dimensión técnica para los roles bailarín principal y bailarina principal en la realización de un <i>paso a dos</i>	216
6.3.1 Comentarios de la dimensión técnica para los roles bailarina y bailarín principal realizando un <i>paso a dos</i>	219
6.3.2 Comparación entre hombres y mujeres con respecto al rol técnica	221
6.4 Resultados de la dimensión roles expresivos	224
6.4.1 Comentarios de la dimensión roles expresivos	243
6.4.2 Análisis comparativo entre la técnica y la parte teatral del Ballet	246
6.5 Recapitulación del capítulo sexto	247

INTRODUCCIÓN

En este capítulo se presentan los resultados obtenidos tras el análisis estadístico de los datos extraídos del trabajo realizado con el programa informático LINCE de automatización de datos observacionales para *Avances tecnológicos y metodológicos en la automatización de estudios observacionales en deporte* (Barcelona, España).

Tal y como comentamos en el capítulo de metodología, la elaboración de los tres instrumentos de observación para el Ballet, respondió a la naturaleza de las tres dimensiones que escogimos para el estudio: roles interactivos; técnica y roles expresivos.

Como iremos comprobando estas tres dimensiones responden a tres formas diferentes de observar el Ballet. Por ello, reflejamos los resultados en diversos apartados que se corresponden con las dimensiones de nuestro estudio.

Por otra parte, los resultados están divididos por roles (*bailarina principal, bailarín principal, solista femenina, solista masculino, bailarín del cuerpo de baile y figurante*) con la intención de comprobar si existen diferencias entre los mismos.

La lectura del capítulo nos conducirá a un análisis descriptivo de lo que sucede en una obra de Ballet desde la perspectiva de la acción motriz. Asimismo, se presenta un estudio de comparación de proporciones que atiende a la naturaleza de cada rol.

6.1 Resultados de la dimensión rol interactivo

En la tabla 1.6 se muestran las cinco obras analizadas, divididas en fragmentos que surgen de las veces que se produce un cambio en el tipo de interacción entre los diferentes roles. Por tanto, en el apartado en el que se refleja el total, se observa el número de fragmentos en que se divide cada obra y el tiempo de duración total de las mismas. Además, se muestra el número de fragmentos por número de roles y su duración. En este sentido, destacamos que en todas las obras, la mayor parte del tiempo hay uno o dos roles en escena, seguido de tres roles. Desde esta perspectiva, observamos que la presencia de cuatro, cinco y seis roles en escena no se da de forma significativa.

Tabla 1.6. Número de fragmentos de las obras y su duración por número roles.

Obras	FRECUENCIAS (número de intervenciones en escena)					TIEMPO DE INTERVENCIÓN EN ESCENA (en minutos)				
	Bayadera	Quijote	Lago de los Cisnes	Paquita	La Bella Durmiente	Bayadera	Quijote	Lago de los Cisnes	Paquita	La Bella Durmiente
Roles en escena										
1 roles	51	34	72	49	64	53.99	15.74	30.32	36.86	52.03
2 roles	67	84	136	84	86	47.52	44.57	56.29	35.62	55.92
3 roles	20	55	51	43	17	13.81	32.95	26.48	21.38	7.07
4 roles	2	11	14	5	1	5.19	8.5	2.39	1.56	4.16
5 roles	0	3	4	0	1	0	0.35	1.39	0	0.78
6 roles	0	5	0	0	1	0	1.38	0	0	0.92
Descanso	3	4	4	2	3	2.49	6.73	7.16	0.59	1.89
Total	143	196	281	183	173	122.99	110.23	124.04	96.01	122.79

A continuación, se reflejan cada uno de los roles y el tipo de interacciones motrices de comunicación que realizan a lo largo de cada una de las obras.

Tabla 2.6. El rol de bailarina principal y su interacción con otros roles.

ROL: BAILARINA PRINCIPAL				
OBRAS	Interacciones	Frecuencias	Tiempo (en minutos)	Porcentaje de la obra (%)
BAYADERA	Sola	11	13.4522	10.9368
	Con otro rol	31	23.5249	19.126
	Con 2 roles	15	11.7457	9.5494
	Con 3 roles	2	5.1872	4.2173
	Total	59	53.91	43.8296
EL QUIJOTE	Sola	2	2.4708	2.2415
	Con otro rol	16	13.6073	12.3447
	Con 2 roles	27	11.4539	10.3911
	Con 3 roles	10	5.4982	4.988
	Con 4 roles	3	0.3514	0.3188
LAGO DE LOS CISNES	Sola	3	2.3556	1.8991
	Con otro rol	21	17.8722	14.4085
	Con 2 roles	22	15.694	12.6525
	Con 3 roles	7	1.4023	1.1305
	Con 4 roles	4	1.3923	1.1225
Total	57	38.7165	31.2131	

ROL: BAILARINA PRINCIPAL				
OBRAS	Interacciones	Frecuencias	Tiempo (en minutos)	Porcentaje de la obra (%)
PAQUITA	Sola	5	4.1386	4.3104
	Con otro rol	45	18.9258	19.7117
	Con 2 roles	34	17.5764	18.3063
	Con 3 roles	5	1.5606	1.6254
	Total	89	42.2013	43.9538
LA BELLA DURMIENTE	Sola	9	5.2172	4.249
	Con otro rol	32	23.493	19.1331
	Con 2 roles	8	3.0726	2.5024
	Con 3 roles	1	4.1619	3.3895
	Con 4 roles	1	0.7834	0.638
Total	52	37.6458	30.6594	

En la tabla 2.6, en los apartados que hacen referencia al total, observamos el tiempo total de intervención del rol *bailarina principal* en escena, así como el porcentaje del tiempo de la obra que le corresponde (entre un 30% y un 40% de la obra). Asimismo, apreciamos que en el conjunto total de las obras, este rol baila más veces con otro rol (dos roles en escena) que en soledad o con dos, tres, cuatro y cinco roles.

Tabla 3.6. El rol de bailarina principal y sus subroles.

BAILARINA PRINCIPAL	BAYADERA		QUIJOTE		EL LAGO DE LOS CISNES		PAQUITA		LA BELLA DURMIENTE	
Interacciones/Subroles	Frecuencia	Tiempo	Frecuencia	Tiempo	Frecuencia	Tiempo	Frecuencia	Tiempo	Frecuencia	Tiempo
AS	11	13.45	2	2.47	3	2.35	5	4.14	9	5.21
ASO-OSA	9	9.99	7	9.51	10	11.11	14	6.41	5	7.78
AIF-FIA	9	2.92	1	0.03	4	1.02	3	0.27	6	0.68
AS-CSCAA	6	4.61875	1	0.72540	4	4.40683	12	7.12325	8	8.0099
ASC-CSCA	2	0.50857					2	0.09530	5	4.8791
ASS-SASA	2	1.00663					1	0.38513		
ASS-SOSA	2	3.74862	1	0.06408			10	3.83633		
ASOF-OSAF-FIP	4	0.88532	5	1.11637	6	1.29355	3	0.42183	3	1.6928
ASO-OSA-CSCAP	4	5.87640	6	3.89223	6	12.25772	13	11.61267	1	0.2712
ASOS-OSAS-SOSP	1	0.18727	1	0.14298			5	2.89685	1	0.0745
AIF-FIA-CSCAPF	2	2.69812			3	0.54973	2	0.21553		
AS-SASSCBAP-CSCASP	1	1.36057	1	1.02152						
ASOF-OSAF-FIFP			3	1.14720	1	0.15357	1	0.22188	3	1.6928
ASOS-OSAS-SASSP-SOSSP	1	4.13335								
ASOF-OSAF-CSCAPF-FIP	1	1.05390	2	1.57600	2	0.48140	2	0.58198		
ASOS-OSAS-SASP-CSCAPS									1	4.1619

En la tabla 3.6 observamos que los subroles que más realiza este rol son los siguientes: *bailar sola; bailar en sincronización con el bailarín principal; bailar sola siendo apoyada por el cuerpo de baile y bailar en sincronización con el bailarín principal, siendo apoyados por el cuerpo de baile.*

Bailarina Principal AS

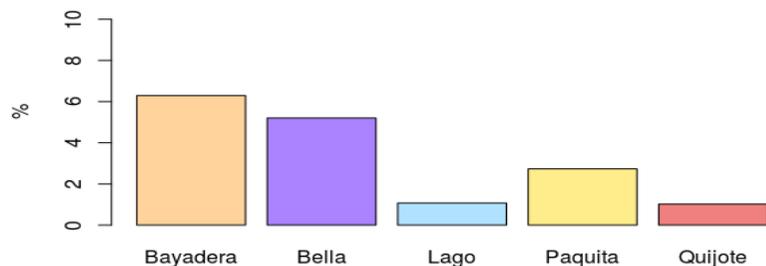


Figura 1.6. Bailarina principal. Subrol: *bailar sola*.

Bailarina Principal ASO-OSA

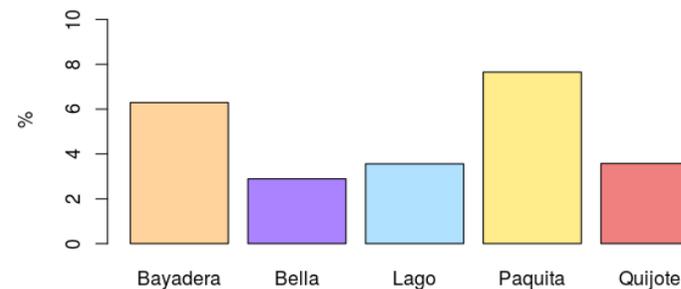


Figura 2.6: Bailarina principal. Subrol *bailar en sincronización con el bailarín principal*.

Bailarina Principal AS-CSCAA

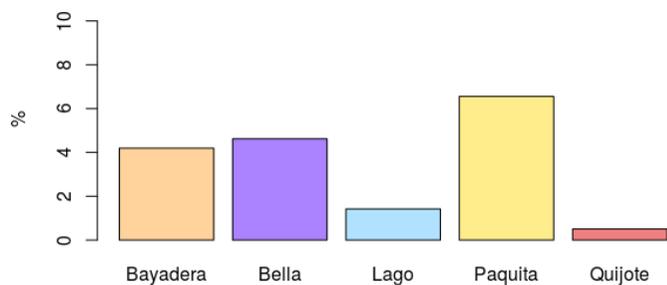


Figura 3.6. Bailarina principal. Subrol: *bailar sola, siendo apoyada por el cuerpo de baile*.

Bailarina Principal AIF-FIA

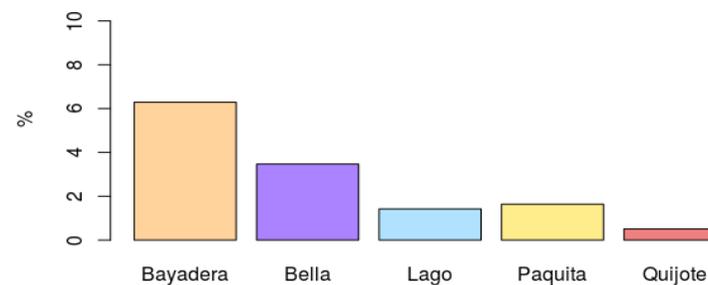


Figura 4.6. Bailarina principal. Subrol: *interaccionar con el/los figurantes*.

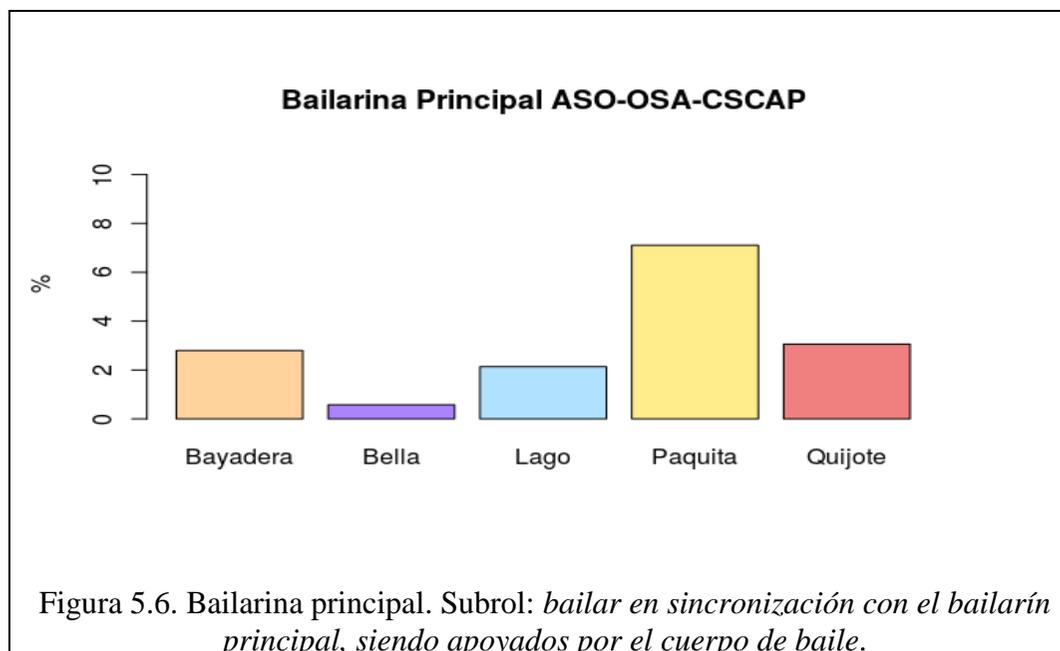


Tabla 4.6. El rol de bailarín principal y su interacción con otros roles.

ROL: BAILARÍN PRINCIPAL				
OBRAS	Interacciones	Frecuencias	Tiempo (en minutos)	Porcentaje de la obra (%)
BAYADERA	Solo	9	8.7	7.04
	Con otro rol	19	13.34	10.84
	Con 2 roles	11	7.66	6.23
	Con 3 roles	2	5.19	4.22
	Total	41	34.85	28.33
EL QUIJOTE	Solo	3	2.94	2.67
	Con otro rol	17	12.56	11.39
	Con 2 roles	25	9.88	8.96
	Con 3 roles	10	8.19	7.43
	Con 4 roles	3	0.35	0.32
	Con 5 roles	5	1.38	1.25
Total	63	35.30	32.03	
LAGO DE LOS CISNES	Solo	13	5.31	4.28
	Con otro rol	67	27.36	22.05
	Con 2 roles	33	19.29	15.55
	Con 3 roles	10	1.83	1.47
	Con 4 roles	4	1.39	1.12
Total	127	55.19	44.49	

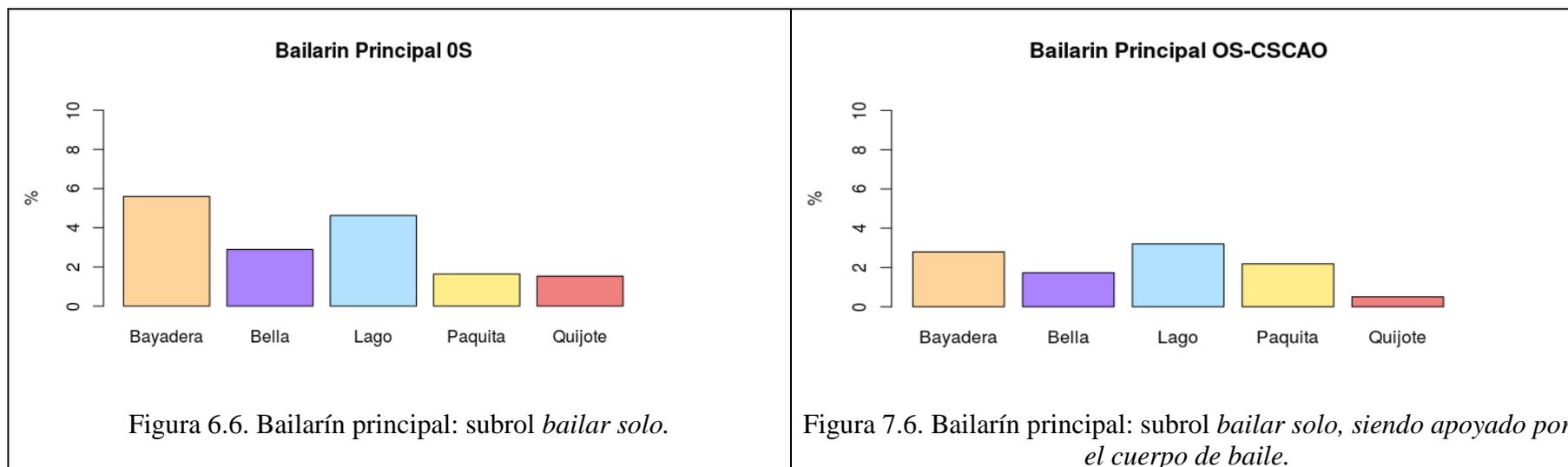
ROL: BAILARÍN PRINCIPAL				
OBRAS	Interacciones	Frecuencias	Tiempo (en minutos)	Porcentaje de la obra (%)
PAQUITA	Solo	3	2.60	2.71
	Con otro rol	30	9.36	9.75
	Con 2 roles	33	18.24	18.99
	Con 3 roles	5	1.56	1.62
	Total	71	31.77	33.08
LA BELLA DURMIENTE	Solo	5	4.39	3.57
	Con otro rol	14	13.46	10.96
	Con 2 roles	8	3.39	2.76
	Con 3 roles	1	4.16	3.39
	Con 4 roles	1	0.78	0.64
	Con 5 roles	1	0.92	0.75
Total	30	27.09	22.07	

En la tabla 4.6, en los apartados que hacen referencia al total, observamos el tiempo total de intervención del rol *bailarín principal* en escena, así como el porcentaje del tiempo de la obra que le corresponde (entre un 20 y un 40% aproximadamente). Asimismo, apreciamos que en el conjunto total de las obras, este rol baila más veces con otro rol (dos roles en escena) que en soledad o con dos, tres, cuatro y cinco roles.

Tabla 5.6. El rol de bailarín principal y sus subroles.

ROL: BAILARÍN PRINCIPAL	BAYADERA		QUIJOTE		LAGO DE LOS CISNES		PAQUITA		BELLA DURMIENTE	
Interacciones/Subroles	Frecuencia	Tiempo	Frecuencia	Tiempo	Frecuencia	Tiempo	Frecuencia	Tiempo	Frecuencia	Tiempo
OS	8	8.53613	3	2.94042	13	5.31392	3	2.60265	5	4.38668
OSA-ASO	9	9.99740	7	9.50727	10	11.11148	14	6.40965	5	7.78565
ASO-OSA-CSCAP	4	5.87640	8	5.39506	6	12.25772	13	11.61267	1	0.27125
OSS-SOSO	2	1.39567	1	0.09758	14	1.40533	2	0.14860	0	0
ASOF-OSAF-CSCAPF-FIP	1	1.05390	3	1.47228	0	0	2	0.58198	0	0
ASOS-OSAS-SASSP-SOSSP	1	4.13335	0	0	0	0	0	0	0	0
ASOF-OSAF-FIP	4	0.88532	5	1.11637	6	1.29355	3	0.42183	0	0
OSSF-SASSPF-SOSSPF-FIFSP	0	0	1	3.00203	0	0	0	0	0	0
OSC-CSCO	1	0.72717	0	0	6	2.01498	1	0.06983	1	0.17178
OSS-SASO	1	0.08182	0	0	3	3.96367	2	0.16112	1	2.37063
OSAS-ASOS-SOSP	1	0.18727	1	0.14298	0	0	5	2.89685	1	0.07450
OS-CSCAO	4	0.88867	1	0.04862	9	3.60597	4	1.20338	3	1.51252
ASOS-OSAS-SASP-CSCAPS	0	0	0	0	0	0	0	0	1	4.16190
ASOF-OSAF-FIFP	0	0	3	1.14720	1	0.15357	1	0.22188	3	1.69283

En la tabla 5.6 observamos que los subroles o tipos de interacción motriz que más realiza este rol son los siguientes: *bailar solo*; *bailar en sincronización con la bailarina principal* y *bailar en sincronización con la bailarina principal, siendo apoyados por el cuerpo de baile* (menos en La Bella Durmiente en la que este subrol a penas se da).



Los subroles *bailar en sincronización con la bailarina principal* y *bailar en sincronización con la bailarina principal, siendo apoyados por el cuerpo de baile* se corresponden con las figuras 2.6 y 5.6 respectivamente. Ello se debe a que ambos roles (*bailarín* y *bailarina principal*) comparten este tipo de subrol. Es más, sin la presencia de ambos, este subrol no existiría.

Tabla 6.6. El rol de solista femenina y su interacción con otros roles.

ROL: SOLISTA FEMENINA				
OBRAS	Interacciones	Frecuencias	Tiempo (en minutos)	Porcentaje de la obra (%)
BAYADERA	Sola	6	7.94	6.45
	Con otro rol	9	11.31	9.19
	Con 2 roles	6	3.89	3.17
	Con 3 roles	1	4.13	3.36
	Total	22	27.29	22.18
EL QUIJOTE	Sola	8	3.69	3.35
	Con otro rol	22	15.73	14.27
	Con 2 roles	33	23.57	21.39
	Con 3 roles	3	4.75	4.31
	Con 4 roles	3	0.35	0.32
	Con 5 roles	5	1.38	1.25
Total	74	49.49	44.89	
LAGO DE LOS CISNES	Sola	14	7.82	6.30
	Con otro rol	35	21.87	17.63
	Con 2 roles	23	9.60	7.74
	Con 3 roles	7	1.16	0.93
	Con 4 roles	2	0.62	0.50
Total	81	41.08	33.12	

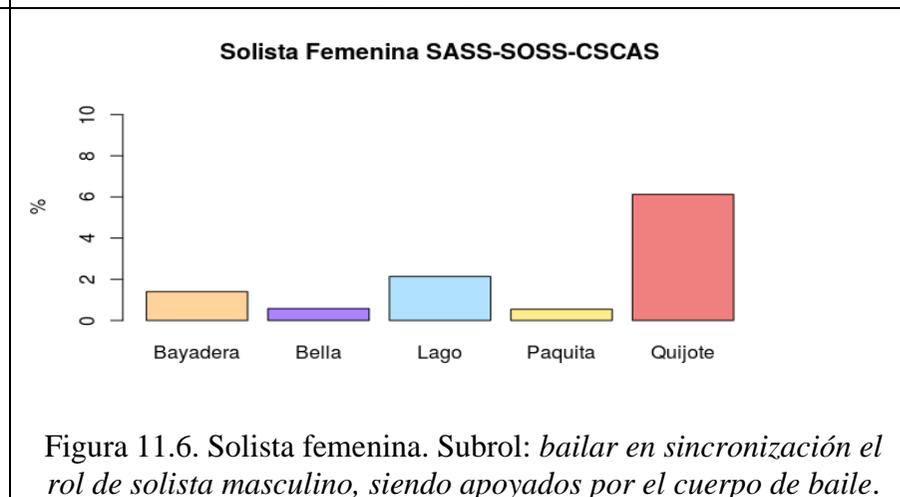
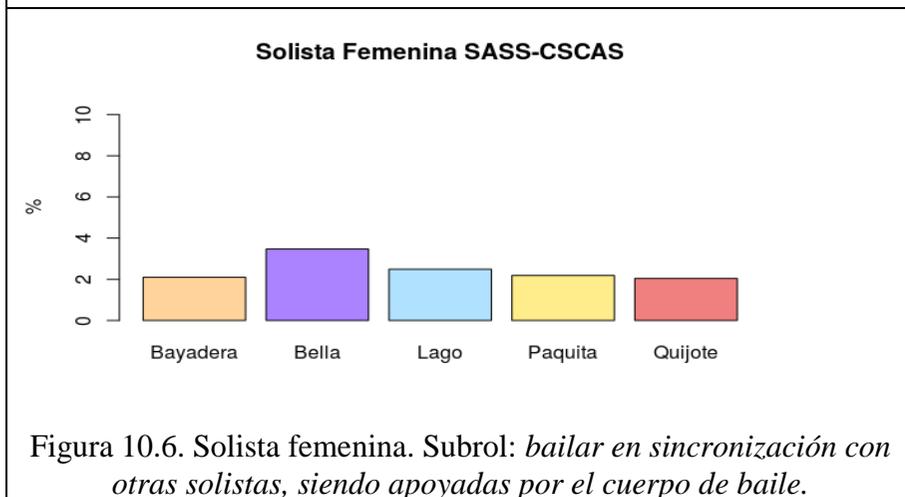
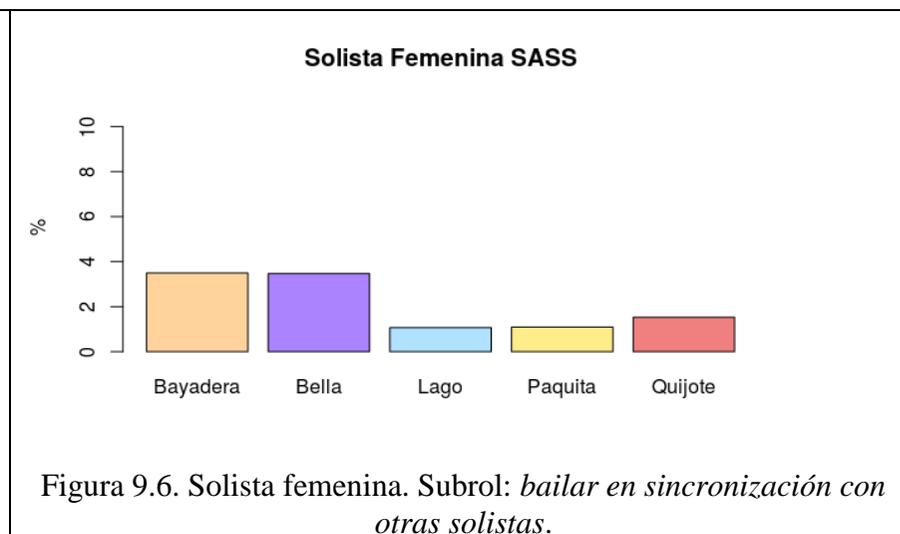
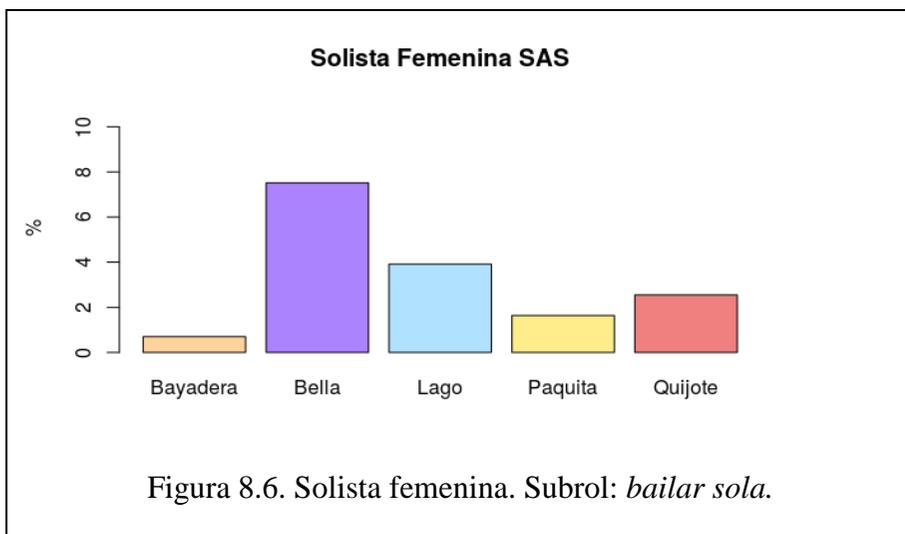
ROL: SOLISTA FEMENINA				
OBRAS	Interacciones	Frecuencias	Tiempo (en minutos)	Porcentaje de la obra (%)
PAQUITA	Sola	5	8.39	8.74
	Con otro rol	15	6.78	7.06
	Con 2 roles	9	3.56	3.71
	Con 3 roles	1	0.74	0.77
	Total	30	19.48	20.29
LA BELLA DURMIENTE	Sola	19	20.66	16.83
	Con otro rol	35	25.61	20.86
	Con 2 roles	11	4.86	3.96
	Con 3 roles	1	4.16	3.39
	Con 4 roles	1	0.78	0.64
	Con 5 roles	1	0.92	0.75
Total	68	57.003	46.42	

En la tabla 6.6, en los apartados que hacen referencia al total, observamos el tiempo total de intervención del rol *solista femenina* en escena, así como el porcentaje del tiempo de la obra que le corresponde (entre un 20 y un 45% aproximadamente). Asimismo, apreciamos que en el conjunto total de las obras, este rol baila más veces con otro rol (dos roles en escena) que en soledad o con dos, tres, cuatro y cinco roles.

Tabla 7.6. El rol de solista femenina y sus subroles.

ROL: SOLISTA FEMENINA	BAYADERA		QUIJOTE		LAGO DE LOS CISNES		PAQUITA		BELLA DURMIENTE	
Interacciones/Subroles	Frecuencia	Tiempo	Frecuencia	Tiempo	Frecuencia	Tiempo	Frecuencia	Tiempo	Frecuencia	Tiempo
SAS	1	1.05293	5	2.07513	11	5.46128	3	3.39177	13	14.4220
SASS	5	6.88898	3	1.62137	3	2.35527	2	5.00367	6	6.2431
SASS-CSCAS	3	4.06713	4	3.73318	7	10.37513	4	1.61275	6	5.5266
SAS-CSCAS	1	5.13852	3	7.38997	1	0.26920	2	1.13280	4	2.8110
SASSP-SOSSP-ASOS-OSAS	1	4.13335	0	0	0	0	0	0	0	0
SASS-SOSS-CSCAS	2	1.14185	12	8.39040	6	4.04158	1	1.22668	1	0.5644
SASSC-CSCS	2	1.02070	0	0	0	0	1	0.07640	1	0.2722
ASS-SASA	2	1.00663	0	0	0	0	1	0.38513	0	0
SASS-SOSS	0	0	8	2.58942	13	5.45947	2	3.16943	11	10.6056
SASSC-SOSSC-CSCS	2	0.75512	2	2.28085	2	0.91193	0	0	0	0
OSSF-SASSPF-SOSSPF-FIFSP	0	0	1	3.00203	0	0	0	0	0	0
ASOS-OSAS-SASP-CSCAPS	0	0	0	0	0	0	0	0	1	4.1619

En la tabla 7.6 observamos que los subroles que más realiza este rol son los siguientes: *bailar sola*; *bailar en sincronización con otras solistas*; *bailar en sincronización con otras solistas, siendo apoyadas por el cuerpo de baile*; *bailar sola, siendo apoyada por el cuerpo de baile* (menos en El Lago de los Cisnes en el que este subrol a penas se da) y *bailar en sincronización con el rol de solista masculino* (menos en La Bayadera en la que este subrol a penas se da).



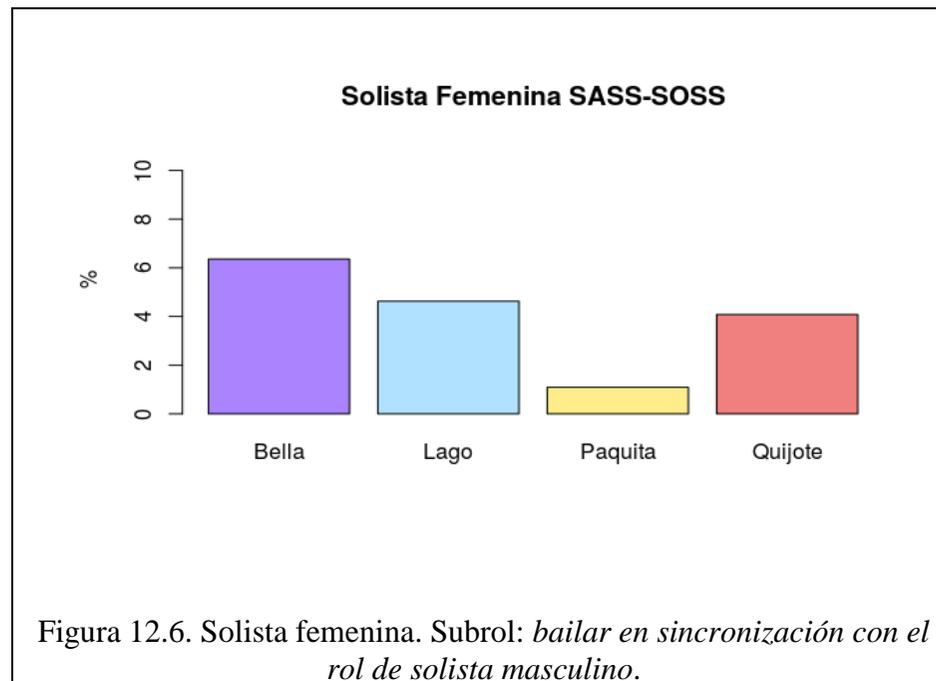


Tabla 8.6. Rol de solista masculino y su interacción con otros roles.

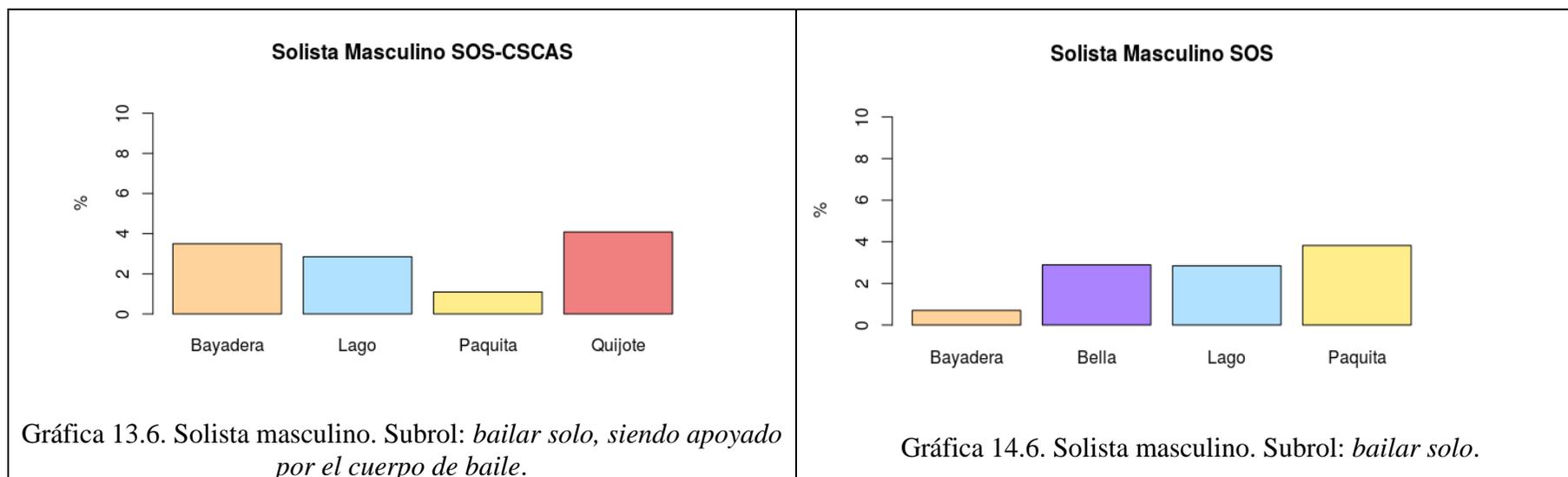
ROL: SOLISTA MASCULINO					ROL: SOLISTA MASCULINO				
OBRAS	Interacciones	Frecuencias	Tiempo (en minutos)	Porcentaje de la obra (%)	OBRAS	Interacciones	Frecuencias	Tiempo (en minutos)	Porcentaje de la obra (%)
BAYADERA	Solo	2	0.45	0.36	PAQUITA	Solo	9	3.29	3.42
	Con otro rol	15	9.59	7.79		Con otro rol	25	13.51	14.07
	Con 2 roles	7	2.32	1.89		Con 2 roles	13	5.99	6.25
	Con 3 roles	1	4.13	3.36		Con 3 roles	1	0.13	0.14
	Total	25	16.49	13.41		Total	48	22.93	23.88
EL QUIJOTE	Solo	1	0.85	0.77	LA BELLA DURMIENTE	Solo	5	1.75	1.43
	Con otro rol	28	8.82	7.99		Con otro rol	14	10.75	8.76
	Con 2 roles	21	12.25	11.12		Con 2 roles	4	0.99	0.81
	Con 3 roles	2	3.31	2.99		Con 3 roles	0	0	0
	Con 4 roles	1	0.16	0.14		Con 4 roles	0	0	0
	Con 5 roles	5	1.38	1.25		Con 5 roles	1	0.92	0.75
Total	58	26.77	24.29	Total	24	14.42	11.74		
LAGO DE LOS CISNES	Solo	13	4.25	3.43					
	Con otro rol	58	13.06	10.53					
	Con 2 roles	22	9.53	7.68					
	Con 3 roles	10	1.40	1.13					
	Con 4 roles	4	1.39	1.12					
Total	107	29.64	23.89						

En la tabla 8.6, en los apartados que hacen referencia al total, observamos el tiempo total de intervención del rol *solista masculino* en escena, así como el porcentaje del tiempo de la obra que le corresponde (entre un 10 y un 25% aproximadamente). Asimismo, apreciamos que en el conjunto total de las obras, este rol baila más veces con otro rol (dos roles en escena) que en soledad o con dos, tres, cuatro y cinco roles. En el caso del Quijote, este rol baila más de forma conjunta con otros dos roles (tres roles en escena).

Tabla 9.6. Rol de solista masculino y sus subroles.

ROL: SOLISTA MASCULINO	BAYADERA		QUIJOTE		LAGO DE LOS CISNES		PAQUITA		BELLA DURMIENTE	
Interacciones/Subroles	Frecuencia	Tiempo	Frecuencia	Tiempo	Frecuencia	Tiempo	Frecuencia	Tiempo	Frecuencia	Tiempo
SOS-CSCAS	5	2.76317	8	2.76665	8	2.22793	2	1.98450	1	0.06567
ASS-SOSA	2	3.74862	1	0.06408	0	0	10	3.83633	0	0
OSS-SOSO	2	1.39567	1	0.09758	14	1.40533	2	0.14860	0	0
SASS-SOSS-CSCAS	2	1.14185	12	8.39040	6	4.04158	1	1.22668	1	0.56443
ASOS-OSAS-SASSP-SOSSP	1	4.13335	0	0	0	0	0	0	0	0
SASS-SOSS	0	0	8	2.58942	13	5.45947	2	3.16943	11	10.60560
SOSC-CSCS	2	0.41528	6	2.14063	6	0.56040	1	0.11103	0	0
SOS	1	0.34925	0	0	8	2.26038	7	2.82335	5	1.75095
ASOS-OSAS-SOSP	1	0.18727	1	0.14298	0	0	5	2.89685	1	0.07450

En la tabla 9.6 observamos que los subroles o tipos de interacción motriz que más realiza este rol son los siguientes: *bailar solo, siendo apoyado por el cuerpo de baile; bailar en sincronización con el rol de solista femenina, siendo apoyados por el cuerpo de baile, bailar en sincronización con el rol de solista femenina y bailar solo.*



Los subroles *bailar en sincronización con el rol de solista femenina, siendo apoyados por el cuerpo de baile* y *bailar en sincronización con el rol de solista femenina* se corresponden con las figuras 11.6 y 12.6 respectivamente. Ello se debe a que ambos roles (*solista femenina* y *solista masculino*) comparten este tipo de subrol. Es más, sin la presencia de ambos, este subrol no existiría.

Tabla 10.6. El rol de bailarín del cuerpo de baile y su interacción con otros roles.

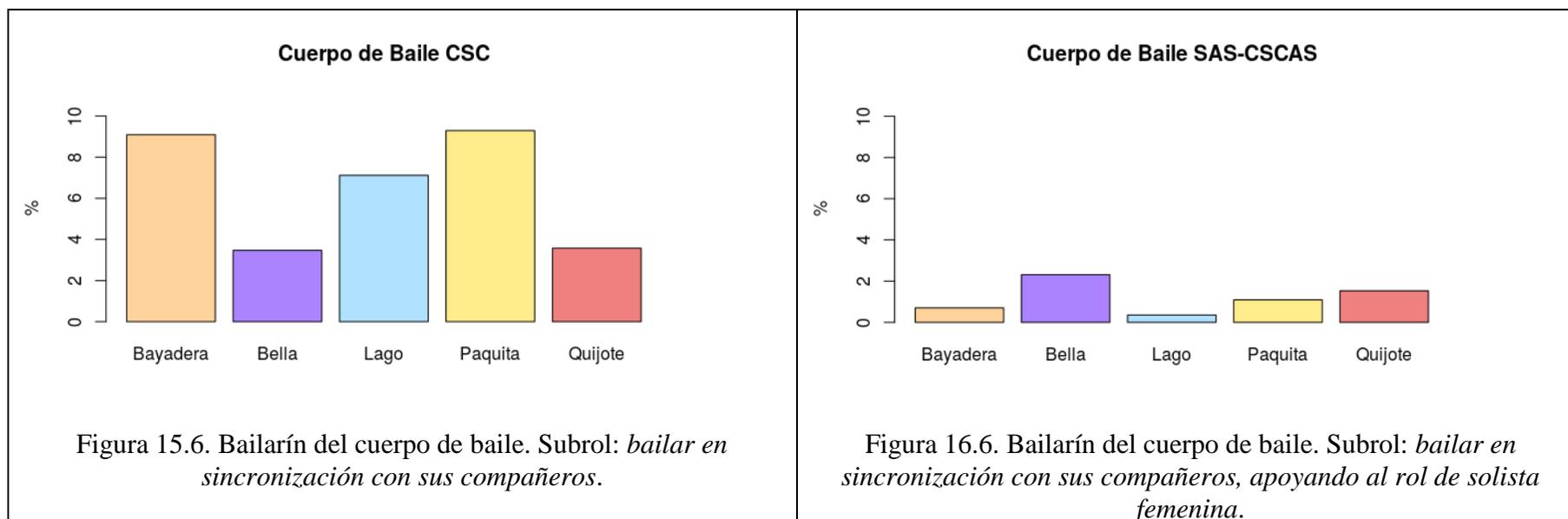
ROL: BAILARÍN DEL CUERPO DE BAILE					ROL: BAILARÍN DEL CUERPO DE BAILE				
OBRAS	Interacciones	Frecuencias	Tiempo (en minutos)	Porcentaje de la obra (%)	OBRAS	Interacciones	Frecuencias	Tiempo (en minutos)	Porcentaje de la obra (%)
BAYADERA	Solo	15	19.8409	16.1309	PAQUITA	Solo	17	15.6734	16.3243
	Con otro rol	37	26.8784	21.8525		Con otro rol	37	16.9521	17.6561
	Con 2 roles	13	12.0242	9.7758		Con 2 roles	26	16.068	16.7353
	Con 3 roles	1	1.0539	0.8568		Con 3 roles	4	1.4274	1.4867
	Total	66	59.7974	48.6161		Total	84	50.121	52.2024
EL QUIJOTE	Solo	7	2.4734	2.2439	LA BELLA DURMIENTE	Solo	7	8.6504	7.045
	Con otro rol	54	28.5754	25.9238		Con otro rol	38	26.9382	21.9389
	Con 2 roles	36	28.9232	26.2393		Con 2 roles	9	4.0526	3.3005
	Con 3 roles	9	4.2415	3.8479		Con 3 roles	1	4.1619	3.3895
	Con 4 roles	3	0.3514	0.3188		Con 4 roles	1	0.7834	0.638
	Con 5 roles	5	1.3833	1.255		Con 5 roles	1	0.9177	0.7474
Total	114	65.9482	59.8287	Total	57	45.5042	37.0594		
LAGO DE LOS CISNES	Solo	21	9.7147	7.8319					
	Con otro rol	55	26.8334	21.633					
	Con 2 roles	33	20.9231	16.8682					
	Con 3 roles	14	2.3904	1.9271					
	Con 4 roles	4	1.3923	1.1225					
Total	127	61.254	49.3828						

En la tabla 10.6, en los apartados que hacen referencia al total, observamos el tiempo total de intervención del rol *bailarín del cuerpo de baile* en escena, así como el porcentaje del tiempo de la obra que le corresponde (entre un 40 y un 60% aproximadamente). Asimismo, apreciamos que en el conjunto total de las obras, este rol baila más veces con otro rol (dos roles en escena) que en soledad o con dos, tres, cuatro y cinco roles.

Tabla 11.6. El rol de bailarín del cuerpo de baile y sus subroles.

ROL: BAILARÍN DEL CUERPO DE BAILE	BAYADERA		QUIJOTE		LAGO DE LOS CISNES		PAQUITA		BELLA DURMIENTE	
Interacciones	Frecuencia	Tiempo	Frecuencia	Tiempo	Frecuencia	Tiempo	Frecuencia	Tiempo	Frecuencia	Tiempo
CSC	13	19.15160	7	2.47337	20	9.48090	17	15.67343	6	7.95345
AS-CSCAA	6	4.61875	3	2.353	4	4.40683	12	7.12325	8	8.00987
CSCAF-FIC	5	4.22445	11	4.57420	4	0.55375	1	0.13272	4	0.68628
SOS-CSCAS	5	2.76317	8	2.76665	8	2.22793	2	1.98450	0	0
ASO-OSA- CSCAP	4	5.87640	6	3.89223	6	12.25772	13	11.61267	1	0.27125
SASS-CSCAS	3	4.06713	4	3.73318	7	10.37513	4	1.61275	6	5.52657
SAS-CSCAS	1	5.13852	3	7.38997	1	0.26920	2	1.13280	4	2.81098
AIF-CSCAPF- FIA	2	2.69812	0	0	3	0.54973	2	0.21553	0	0
CSCAF-FIF	2	0.80618	7	2.83115	0	0	3	1.90670	2	0.45885
SOSC-CSCS	2	0.41528	6	2.14063	6	0.56040	1	0.11103	0	0
SASSC-SOSSC- CSCS	2	0.75512	2	2.28085	0	0	0	0	0	0
SASS-SOSS- CSCAS	2	1.14185	12	8.39040	6	4.04158	1	1.22668	1	0.14070
OS-CSCAO	4	0.88867	1	0.04862	9	3.60597	4	1.20338	3	1.51252
OSC-CSCO	1	0.72717	0	0	6	2.01498	1	0.06983	1	0.31408
ASOS-OSAS- SASP-CSCAPS	0	0	0	0	0	0	0	0	1	4.16190

En la tabla 11.6 observamos que los subroles que más realiza este rol son los siguientes: *bailar en sincronización con sus compañeros; bailar en sincronización con sus compañeros, apoyando a la bailarina principal; bailar en sincronización con sus compañeros, apoyando a los bailarines principales, bailar en sincronización con sus compañeros, apoyando a varias solistas femeninas y bailar en sincronización con sus compañeros, apoyando a una solista femenina.*



Los subroles *bailar en sincronización con sus compañeros, apoyando a la bailarina principal*; *bailar en sincronización con sus compañeros, apoyando a los bailarines principales* y *bailar en sincronización con sus compañeros, apoyando a varias solistas femeninas* se corresponden con las figuras 3.6, 5.6 y 10.6 respectivamente. Ello se debe a que los roles citados comparten este tipo de subrol. Es más, sin la presencia de estos roles, los subroles comentados no existirían.

Tabla 12.6. El rol de figurante y su interacción con otros roles.

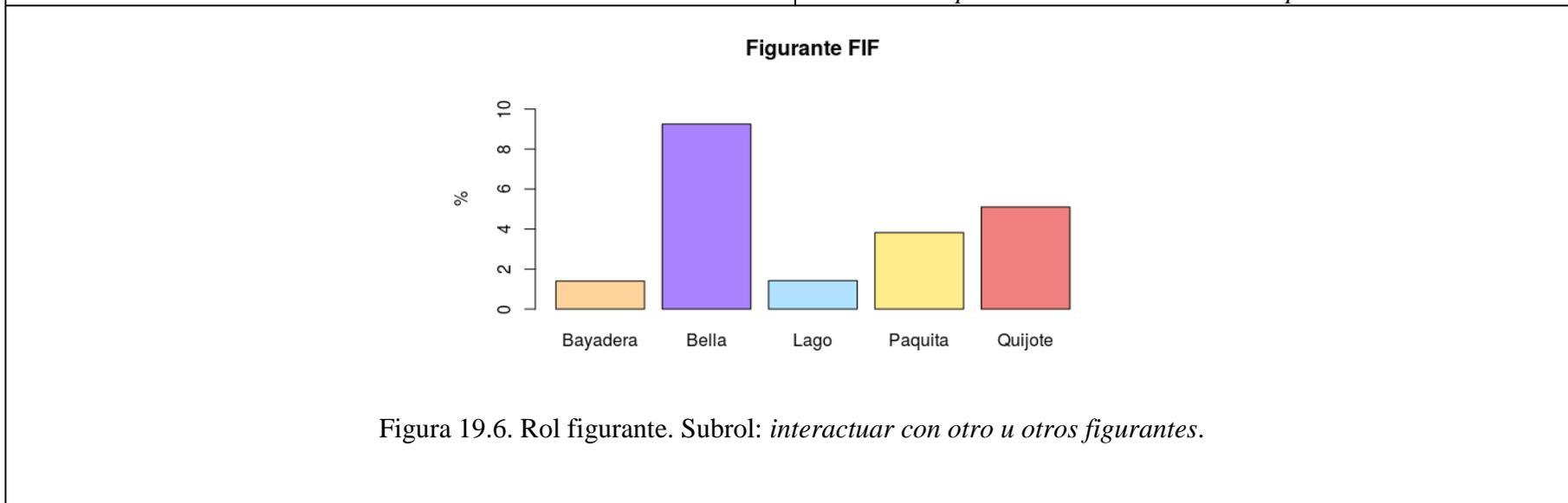
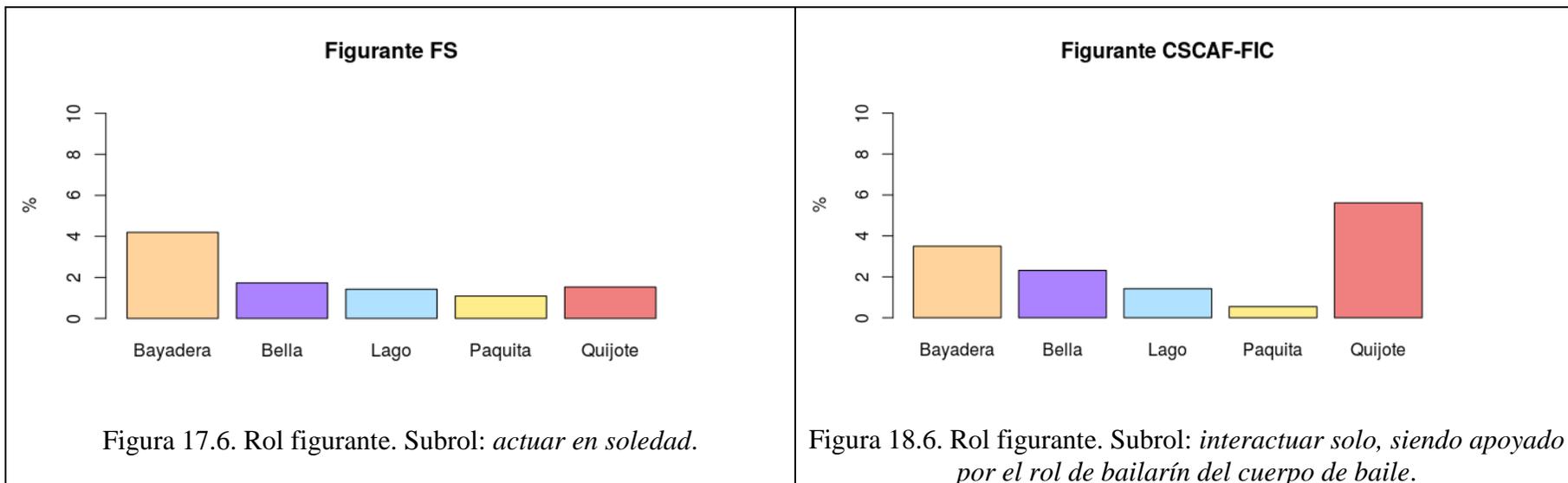
ROL: FIGURANTE					ROL: FIGURANTE				
OBRAS	Interacciones	Frecuencias	Tiempo (en minutos)	Porcentaje de la obra (%)	OBRAS	Interacciones	Frecuencias	Tiempo (en minutos)	Porcentaje de la obra (%)
BAYADERA	Solo	8	3.6429	2.9617	PAQUITA	Solo	10	2.7627	2.8774
	Con otro rol	23	10.3944	8.4508		Con otro rol	16	5.7007	5.9374
	Con 2 roles	8	3.7756	3.0696		Con 2 roles	14	2.7098	2.8223
	Con 3 roles	1	1.0539	0.8568		Con 3 roles	4	0.8207	0.8547
	Total	40	18.8667	15.3389		Total	44	11.9938	12.4918
EL QUIJOTE	Solo	13	3.3059	2.9991	LA BELLA DURMIENTE	Solo	19	11.362	9.2534
	Con otro rol	31	9.8583	8.9436		Con otro rol	39	11.5852	9.4352
	Con 2 roles	23	12.7716	11.5865		Con 2 roles	11	4.8428	3.944
	Con 3 roles	10	8.0047	7.2619		Con 3 roles	0	0	0
	Con 4 roles	2	0.1945	0.1765		Con 4 roles	1	0.7834	0.638
	Con 5 roles	5	1.3833	1.255		Con 5 roles	1	0.9177	0.7474
Total	84	35.5184	32.2225	Total	71	29.4911	24.0181		
LAGO DE LOS CISNES	Solo	8	0.8662	0.6983					
	Con otro rol	36	5.5838	4.5016					
	Con 2 roles	20	4.4056	3.5518					
	Con 3 roles	8	1.3718	1.1059					
	Con 4 roles	2	0.769	0.62					
Total	74	12.9964	10.4776						

En la tabla 12.6, en los apartados que hacen referencia al total, observamos el tiempo total de intervención del rol *figurante* en escena, así como el porcentaje del tiempo de la obra que le corresponde (entre un 10 y un 30% aproximadamente). Asimismo, apreciamos que en el conjunto total de las obras, este rol baila más veces con otro rol (dos roles en escena) que en soledad o con dos, tres, cuatro y cinco roles.

Tabla 13.6. El rol de figurante y sus subroles.

ROL: FIGURANTE	BAYADERA		QUIJOTE		LAGO DE LOS CISNES		PAQUITA		BELLA DURMIENTE	
Interacciones/Subroles	Frecuencia	Tiempo	Frecuencia	Tiempo	Frecuencia	Tiempo	Frecuencia	Tiempo	Frecuencia	Tiempo
AIF-FIA	9	2.92538	1	0.03548	4	1.02393	3	0.27283	6	0.68372
FS	6	2.07592	3	0.27958	4	0.21633	2	0.33223	3	0.44027
CSCAF-FIC	5	4.22445	11	4.57420	4	0.55375	1	0.13272	4	0.68628
AIF-CSCAPF-FIA	2	2.69812	0	0	3	0.54973	2	0.21553	0	0
FIF	2	1.56695	10	3.02632	4	0.64982	7	2.11552	16	10.92177
ASOF-OSAF-CSCAPF-FIP	1	1.05390	3	1.47228	2	0.48140	2	0.58198	0	0
OSSF-SASSPF-SOSSPF-FIFSP	0	0	1	3.00203	0	0	0	0	0	0
CSCAF-FIF	2	0.80618	7	2.83115	0	0	3	1.90670	2	0.45885
ASOF-OSAF-FIP	4	0.88532	5	1.11637	6	1.29355	0	0	0	0
ASOF-OSAF-FIFP	0	0	3	1.14720	1	0.15357	0	0	3	1.69283
OIF-FIO	2	0.24915	1	0.06593	17	2.58530	4	0.57077	1	0.04922
AIF-FIFP	0	0	1	0.33403	0	0	0	0	7	1.95033

En la tabla 13.6 observamos que los subroles o que más realiza este rol son los siguientes: *interactuar, siendo apoyado por el cuerpo de baile e interactuar con otros figurantes.*



Una vez analizados los subroles que realiza cada rol, queremos destacar que en tablas se reflejan tanto los subroles que se realizan con más frecuencia considerando todas las obras (los que hemos destacado de forma escrita), como los subroles que más se ejecutan en cada una de las obras, aunque en el resto no suceda lo mismo.

6.1.1 Comentarios de la dimensión rol interactivo

En este apartado, se ponen palabras y se ordenan los resultados numéricos reflejados en el anterior, para facilitar una mayor comprensión de los mismos. Para ello, se destacan aquellas situaciones motrices que destacan desde el punto de vista estadístico.

En este sentido, se ordenan los diferentes roles en función del tiempo de intervención total en escena (realizando cualquiera de los subroles señalados) y combinando los resultados de las cinco obras. Así pues, el orden sería el siguiente: rol de *bailarín del cuerpo de baile* (49.42% del total de las 5 obras), rol de *bailarina principal* (36.23%), rol de *solista femenina* (33.38%), rol de *bailarín principal* (32%), rol de *solista masculino* (19.44%) y *rol de figurante* (18.91%).

Por otro lado, hemos creído oportuno ordenar los diferentes roles en función del tiempo de intervención total en escena, realizando el *subrol bailar solo/a* y combinando las cinco obras, ya que en este tipo de intervención cada uno de los roles adquiere el estatus de poder y, además, capta la absoluta atención del público. En este sentido, el orden sería el siguiente: rol de *bailarín del cuerpo de baile* (9.12%), rol de *solista femenina* (8.33%), rol de *bailarina principal* (4.73%), rol de *bailarín principal* (4.05%), rol de *figurante* (3.76%) y rol de *solista masculino* (1.88%).

Otra de las situaciones motrices que consideramos interesante destacar es aquella en la que cada uno de los roles realiza el subrol *bailar solo/a, siendo apoyado/a por el cuerpo de baile*, situación en la que el rol en cuestión adquiere el estatus de poder en la escena, pero el público elige a dónde enfocar su atención. En este sentido, el orden sería el siguiente: rol de *solista femenina* (7.45%), rol de *bailarina principal* (5.57%), rol de *figurante* (4.33%), rol de *solista masculino* (3.23%) y rol de *bailarín principal* (1.87%).

6.1.2 Comparación entre los roles bailarín principal y bailarina principal con respecto al rol interactivo

En la tabla 14.6 se muestra una comparación de proporciones que permite comparar los roles *bailarín principal* y *bailarina principal* con respecto al rol interactivo. La prueba estadística utilizada se denomina *contraste de la binomial*.

Tabla 14.6. Comparación de proporciones entre los roles bailarina y bailarín principal, con respecto al rol interactivo.

SUBROLES	ROL BAILARÍN PRINCIPAL	ROL BAILARINA PRINCIPAL	P- VALOR
IF	0.46 (0.34; 0.57)	0.54 (0.43; 0.65)	0.5052
IR	0.5 (0.16; 0.84)	0.5 (0.16; 0.84)	1
S	0.9 (0.81; 0.96)	0.09 (0.04; 0.19)	p < 0.005
SA-SO	0.5 (0.42; 0.57)	0.5 (0.42; 0.57)	1
SC	0.53 (0.34; 0.72)	0.46 (0.27; 0.66)	0.8506
SS	0.63 (0.51; 0.74)	0.37 (0.26; 0.49)	0.03442
SSF	0.73 (0.39; 0.94)	0.27 (0.06; 0.61)	0.23
SAC-SOC	0.5 (0.21; 0.79)	0.5 (0.21; 0.79)	1
SAF-SOF	0.5 (0.39; 0.61)	0.5 (0.39; 0.61)	1
SAS-SOS	0.5 (0.32; 0.67)	0.5 (0.32; 0.67)	1
SASF-SOSF	0.4 (0.05; 0.85)	0.6 (0.15; 0.95)	1

En letra negrita mostramos los códigos en los que la diferencia entre los roles *bailarín* y *bailarina principal* es estadísticamente significativa. Asimismo, en la explicación que damos a continuación mostramos un porcentaje, pero hay que tener en cuenta los intervalos de confianza correspondientes que aparecen entre paréntesis en la tabla.

Así, en el 90% de los casos en los que se realice el subrol *bailar solo*, es el *bailarín principal* el que lo ejecuta.

Por otra parte, cuando se realice el subrol *bailar en sincronización con el/los solistas*, en el 60% de los casos es el *bailarín principal* el que lo ejecuta.

Queremos aclarar que la razón por la cual hemos hecho una comparación entre los roles *bailarín principal* y *bailarina principal* es porque ambos realizan los mismos subroles y, en algunos casos, a la inversa. Por ejemplo, tanto el *bailarín principal* como la *bailarina principal* pueden realizar el subrol *bailar en soledad*. Asimismo, cuando el *bailarín principal* realiza el subrol *bailar en sincronización* la *bailarina principal*, la

bailarina principal está realizando el subrol *bailar en sincronización con el bailarín principal*.

6.1.3 Comparación entre los roles solista masculino y solista femenina con respecto al rol interactivo

En la Tabla 15.6 se muestra una comparación de proporciones que permite comparar los roles *solista masculino* y *solista femenina* con respecto al rol interactivo. La prueba estadística utilizada se denomina *contraste de la binomial*.

Tabla 15.6. Comparación de proporciones entre los roles solista femenina y solista masculino, con respecto al rol interactivo.

SUBROLES	ROL SOLISTA MASCULINO	ROL SOLISTA FEMENINA	P-VLOR
IF	0.69 (0.49; 0.84)	0.31 (0.16; 0.5)	0.501
IR	0.5 (0.16; 0.84)	0.5 (0.16; 0.84)	1
S	0.5 (0.4; 0.59)	0.5 (0.4; 0.59)	1
SA	0.84 (0.6; 0.96)	0.16 (0.03; 0.39)	0.004425
SC	0.95 (0.77; 0.99)	0.04 (0.001; 0.23)	p < 0.005
SO	0.63 (0.45; 0.78)	0.37 (0.21; 0.55)	0.1755
SP	0.57 (0.29; 0.82)	0.43 (0.18; 0.71)	0.7905
SPF	0.4 (0.05; 0.85)	0.6 (0.15; 0.95)	1
SS	0.4 (0.34; 0.48)	0.59 (0.52; 0.67)	0.008653
SSAP	0.44 (0.19; 0.7)	0.56 (0.29; 0.8)	0.8036
SSC	0.52 (0.31; 0.72)	0.48 (0.28; 0.69)	1
SSF	0.27 (0.13; 0.45)	0.72 (0.54; 0.87)	0.01353
SSP	0.24 (0.09; 0.45)	0.76 (0.55; 0.91)	0.01463
SSPF	0.28 (0.04; 0.71)	0.71 (0.29; 0.96)	0.4531

En letra negra mostramos los códigos en los que la diferencia entre los roles *solista femenina* y *solista masculino* es estadísticamente significativa. Asimismo, en la explicación que damos a continuación mostramos un porcentaje, pero hay que tener en cuenta los intervalos de confianza correspondientes que aparecen entre paréntesis en la tabla.

Así, en el 84% de los casos en los que realice el subrol *bailar en sincronización con la bailarina principal* es el solista masculino quien lo ejecuta.

Asimismo, en el 95% de los casos en los que se realice el subrol *bailar en sincronización con el cuerpo de baile* es el *solista masculino* el que lo ejecuta.

Por otra parte, en el 59% de los casos en los que se ejecute el subrol *bailar en sincronización con otro/s solistas* es la *solista femenina* la que lo realiza.

Del mismo modo, en el 72% de los casos en los que se ejecute el subrol *bailar en sincronización con otro/s solistas y con el/los figurantes*, es la *solista femenina* la que lo ejecuta.

Finalmente, con respecto al subrol *bailar en sincronización con otro/s solistas y con los bailarines principales*, en el 76% de los casos es la *solista femenina* la que lo ejecuta.

Al igual que en el apartado anterior, la razón por la cual hemos hecho una comparación entre los roles *solista femenina* y *solista masculino* es porque ambos realizan los mismos subroles y, en algunos casos, a la inversa. Por ejemplo, el *solista masculino* puede realizar el subrol *bailar en soledad* y la *solista femenina* también. Asimismo cuando el *solista masculino* realiza el subrol *bailar en sincronización con la solista femenina*, esta está ejecutando el subrol *bailar en sincronización con el solista masculino*.

Sin embargo, la mayoría de los subroles realizados por el rol *bailarín del cuerpo de baile* y por el rol *figurante* son diferentes entre sí y con respecto al resto de roles. Por ello, no realizamos ningún tipo de comparación.

6.2 Resultados de la dimensión técnica por roles

A continuación observamos una serie de tablas que reflejan los códigos relativos a la técnica por roles y por obras. Dichos códigos están ordenados de mayor a menor frecuencia de aparición en cada una de las obras y el porcentaje se ha obtenido en función del tiempo registrado para cada rol en cada obra. Asimismo, tras las tablas que reflejan cómo se comporta cada rol en cada una de las obras, presentamos la combinación de todas las obras por roles. Ello nos da una idea general del comportamiento de cada rol con respecto a la técnica.

Tabla 16.6. Técnica del rol bailarina principal por obras.

ROL BAILARINA PRINCIPAL														
BAYADERA			DON QUIJOTE			EL LAGO DE LOS CISNES			PAQUITA			LA BELLA DURMIENTE		
TÉC	FREC	%	TÉC	FREC	%	TÉC	FREC	%	TÉC	FREC	%	TÉC	FREC	%
EQUI	6	14.286	PI	10	12.821	EQUI	13	20.000	TRAN	9	23.077	EQUI	26	17.4497
PRE	5	11.905	FOU	11	11.538	PBOU	9	13.846	PSD	8	20.513	PSD	22	14.7651
GID	4	9.524	PBOU	11	11.538	TRAN	8	12.308	BAT	5	12.821	PRE	18	12.0805
TRAN	4	9.524	PCR	6	7.692	ELP	6	9.231	GID	4	10.256	TRAN	17	11.4094
LZP	3	7.143	EQUI	5	6.410	POSE	5	7.692	POSE	4	10.256	PBOU	13	8.7248
PI	3	7.143	LZP	4	5.128	PRE	5	7.692	GSD	3	7.692	POSE	10	6.7114
PVALS	3	7.143	PRE	4	5.128	CA	4	6.154	PRE	2	5.128	PI	9	6.0403
BAT	2	4.762	PSD	4	5.128	GID	4	6.154	CA	1	2.564	CA	7	4.6980
CO	2	4.762	TRAN	4	5.128	GSD	4	6.154	POSF	1	2.564	ELP	4	2.6846
GSD	2	4.762	GID	3	3.846	PSD	4	6.154	POSI	1	2.564	GID	4	2.6846
PBOU	2	4.762	GSD	3	3.846	PBR	1	1.538	PSV	1	2.564	LZP	4	2.6846
PSD	2	4.762	POSE	3	3.846	POSF	1	1.538				GSD	3	2.0134
ELP	1	2.381	POSF	3	3.846	POSI	1	1.538				PCR	3	2.0134
POSF	1	2.381	PVALS	3	3.846							CO	2	1.3423
POSI	1	2.381	CA	2	2.564							POSF	2	1.3423
PSV	1	2.381	CO	2	2.564							TEA	2	1.3423
			GIA	2	2.564							GIA	1	0.6711
			BAT	1	1.282							PBR	1	0.6711
			POSI	1	1.282							POSI	1	0.6711
16 Códigos			19 Códigos			13 Códigos			11 Códigos			19 Códigos		

Tabla 17.6. Técnica del rol bailarina principal combinando las cinco obras.

ROL BAILARINA PRINCIPAL		
Análisis de la técnica combinando las 5 obras		
TÉC	FREC	%
EQUI	50	13.4048
TRAN	42	11.2601
PSD	40	10.7239
PRE	34	9.1153
PBOU	33	8.8472
PI	22	5.8981
POSE	22	5.8981
GID	19	5.0938
GSD	15	4.0214
CA	14	3.7534
ELP	11	2.9491
LZP	11	2.9491
FOU	9	2.4129
PCR	9	2.4129
BAT	8	2.1448
POSF	8	2.1448
CO	6	1.6086
PVALS	6	1.6086
POSI	5	1.3405
GIA	3	0.8043
PSV	2	0.5362
TEA	2	0.5362
PBR	2	0.5362
23 Códigos		

Bailarina Principal EQUI

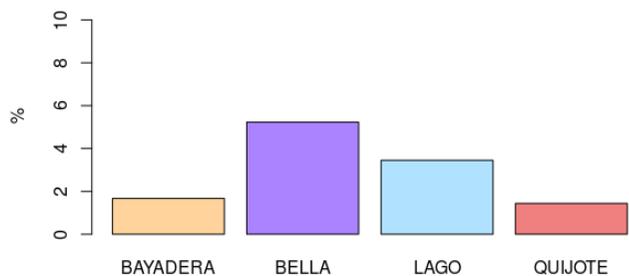


Figura 23.6 Rol bailarina principal. Técnica: equilibrio.

Bailarina Principal PRE

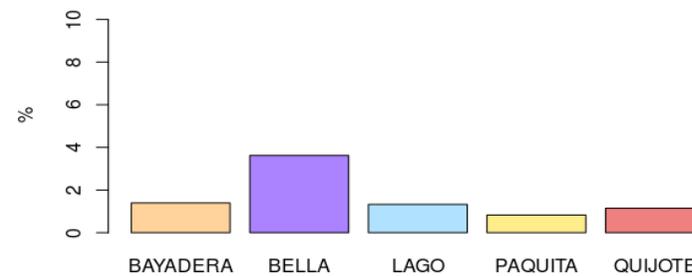


Figura 24.6. Rol bailarina principal. Técnica: preparaciones.

Bailarina Principal TRAN

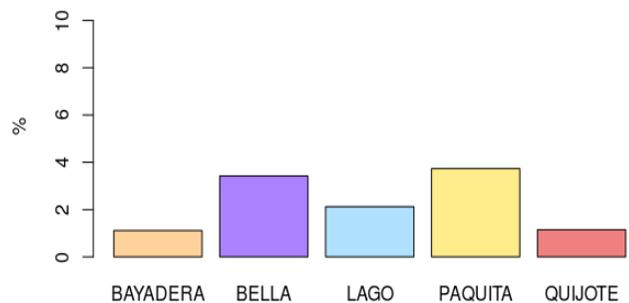


Figura 25.6. Rol bailarina principal. Técnica: transiciones.

Bailarina Principal GSD

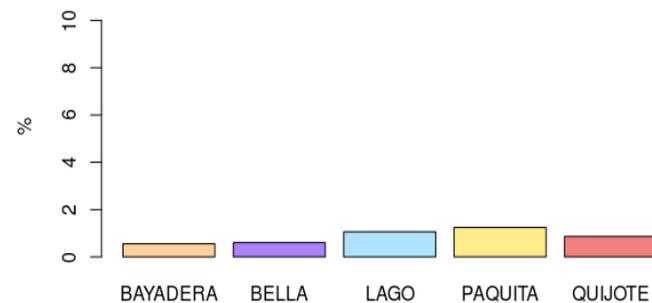


Figura 26.6. Rol bailarina principal. Técnica: grandes saltos en desplazamiento.

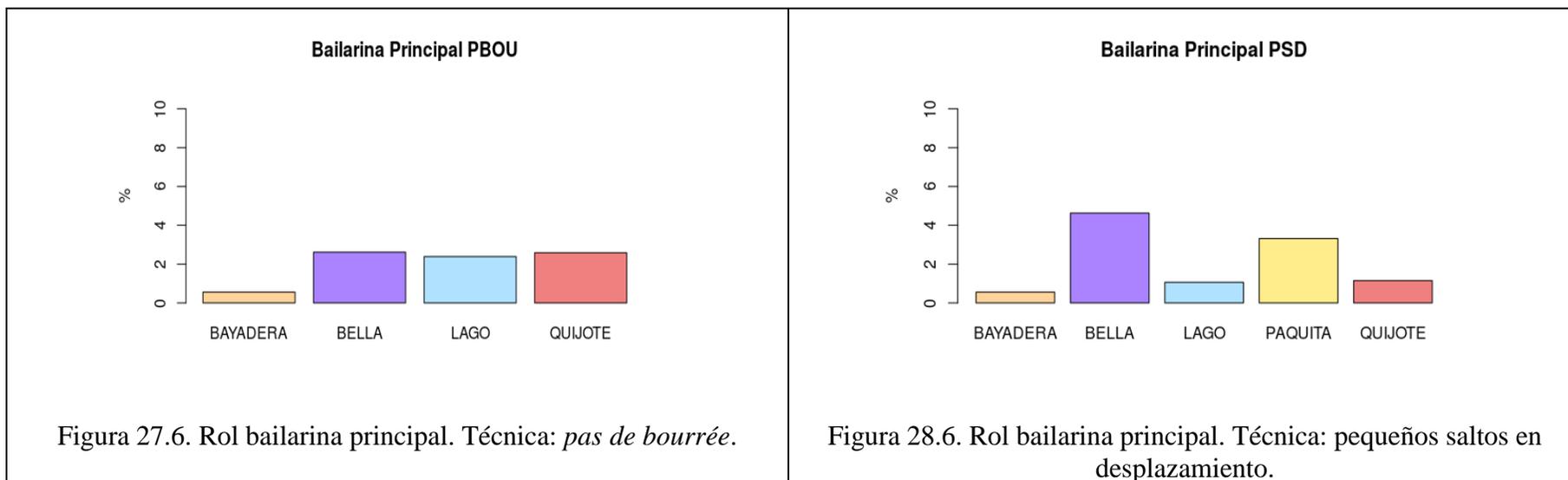


Tabla 18.6. Técnica del rol bailarín principal por obras.

ROL: BAILARÍN PRINCIPAL														
BAYADERA			QUIJOTE			LAGO DE LOS CISNES			PAQUITA			BELLA DURMIENTE		
TÉC	FREC	%	TÉC	FREC	%	TÉC	FREC	%	TÉC	FREC	%	TÉC	FREC	%
TRAN	9	26.471	GSD	14	18.667	GIA	12	18.182	GIA	5	13.889	TRAN	18	36
GIA	8	23.529	GIA	13	17.333	TRAN	11	16.667	GID	4	11.111	GID	7	14
PRE	5	14.706	GID	13	17.333	PRE	10	15.152	PRE	4	11.111	BAT	6	12
PI	3	8.824	PI	9	12.000	POSE	6	9.091	TRAN	4	11.111	GIA	5	10
BAT	2	5.882	PRE	8	10.667	CA	5	7.576	GSD	3	8.333	PRE	5	10
GID	2	5.882	TRAN	6	8.000	GID	5	7.576	PI	3	8.333	POSE	3	6
GSV	2	5.882	POSE	3	4.000	EQUI	4	6.061	BAT	2	5.556	EQUI	2	4
CA	1	2.941	CA	2	2.667	PI	3	4.545	POSE	2	5.556	CO	1	2
EQUI	1	2.941	POSF	2	2.667	TEA	3	4.545	PSV	2	5.556	PI	1	2
POSF	1	2.941	POSI	2	2.667	BAT	2	3.030	PVALS	2	5.556	POSF	1	2
			BAT	1	1.333	GSD	2	3.030	CO	1	2.778	POSI	1	2
			CO	1	1.333	PSV	2	3.030	EQUI	1	2.778			
			PSD	1	1.333	CO	1	1.515	LZP	1	2.778			
									POSF	1	2.778			
									POSI	1	2.778			
10 Códigos			13 Códigos			13 Códigos			15 Códigos			11 Códigos		

Tabla 19.6. Técnica del rol bailarín principal combinando las cinco obras.

ROL BAILARÍN PRINCIPAL
Análisis de la técnica combinando las 5 obras

TÉC	FREC	%
TRAN	48	18.3908
GIA	43	16.4751
PRE	32	12.2605
GID	31	11.8774
GSD	19	7.2797
PI	19	7.2797
POSE	14	5.3640
BAT	13	4.9808
CA	8	3.0651
EQUI	8	3.0651
POSF	5	1.9157
CO	4	1.5326
POSI	4	1.5326
PSV	4	1.5326
TEA	3	1.1494
GSV	2	0.7663
PVALS	2	0.7663
LZP	1	0.3831
PSD	1	0.3831
19 Códigos		

Bailarin Principal TRAN

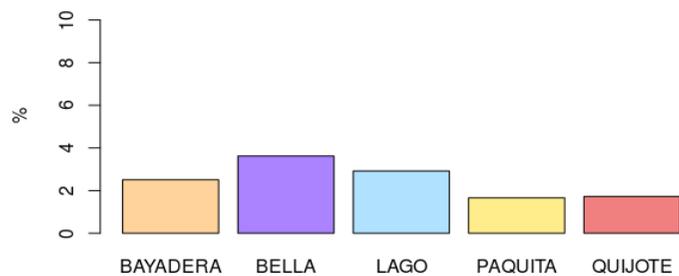


Figura 29.6. Rol bailarín principal. Técnica: transiciones.

Bailarin Principal GIA

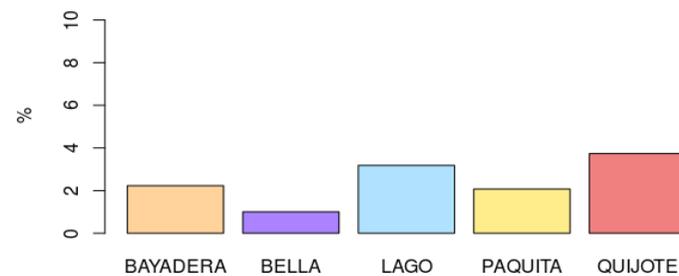


Figura 30.6. Rol bailarín principal. Técnica: giros en el aire.

Bailarin Principal PRE

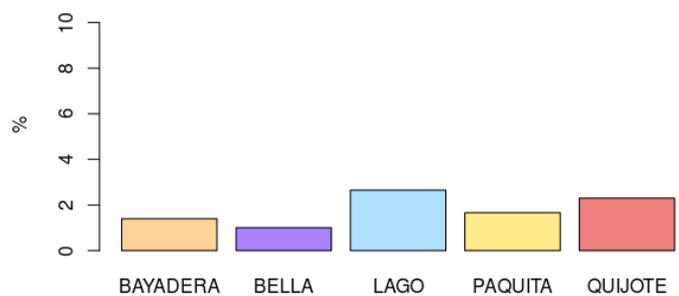


Figura 31.6. Rol bailarín principal. Técnica: preparaciones.

Bailarin Principal GID

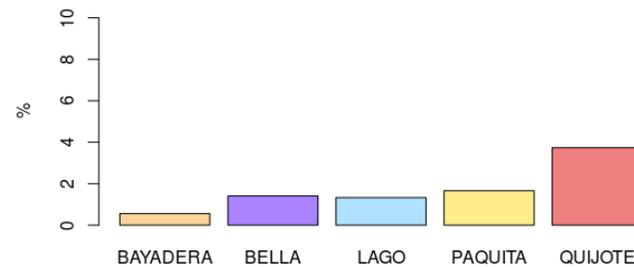


Figura 32.6. Rol bailarín principal. Técnica: giros en desplazamiento.

Bailarin Principal PI

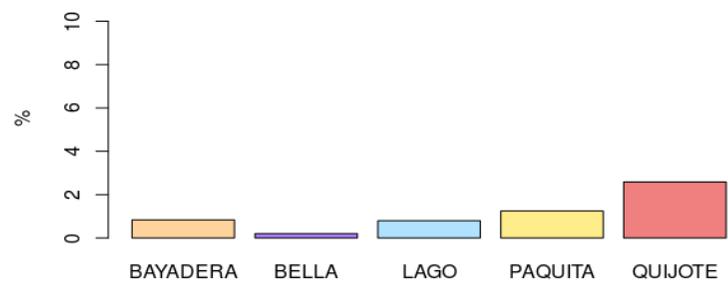


Figura 33.6. Rol bailarín principal. Técnica: piruetas.

Bailarin Principal BAT

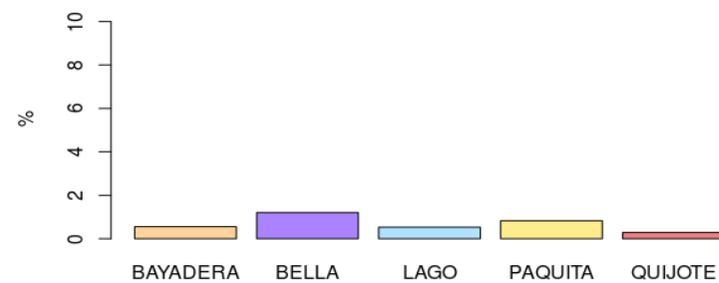


Figura 34.6. Rol bailarín principal. Técnica: baterías.

Tabla 20.6. Técnica del rol solista femenina por obras.

ROL SOLISTA FEMENINA

BAYADERA			QUIJOTE			LAGO DE LOS CISNES			PAQUITA			BELLA DURMIENTE		
TÉC	FREC	%	TÉC	FREC	%	TÉC	FREC	%	TÉC	FREC	%	TÉC	FREC	%
TRAN	39	23.9264	TRAN	28	30.435	EQUI	25	23.3645	POSE	17	20.238	EQUI	48	20.0000
BAT	21	12.8834	EQUI	15	16.304	PSD	15	14.0187	BAT	13	15.476	POSE	26	10.8333
EQUI	20	12.2699	PSD	14	15.217	TRAN	15	14.0187	TRAN	8	9.524	LZP	22	9.1667
ELP	13	7.9755	LZP	7	7.609	POSE	10	9.3458	PRE	7	8.333	PCR	20	8.3333
LZP	10	6.1350	GID	4	4.348	PCR	7	6.5421	GID	6	7.143	PRE	20	8.3333
PSD	9	5.5215	GSD	4	4.348	PRE	7	6.5421	LZP	6	7.143	TRAN	18	7.5000
GSD	8	4.9080	PRE	4	4.348	GID	6	5.6075	PSD	6	7.143	PBOU	15	6.2500
PRE	7	4.2945	GIA	3	3.261	GSD	4	3.7383	EQUI	5	5.952	PSD	13	5.4167
PSV	7	4.2945	PSV	3	3.261	LZP	4	3.7383	ELP	4	4.762	GID	9	3.7500
PBOU	6	3.6810	BAT	2	2.174	PSV	3	2.8037	CO	3	3.571	GSD	9	3.7500
CA	4	2.4540	CA	2	2.174	CO	2	1.8692	POSF	3	3.571	POSI	7	2.9167
GID	4	2.4540	POSF	2	2.174	PI	2	1.8692	GIA	2	2.381	POSF	7	2.9167
CO	3	1.8405	POSI	2	2.174	POSI	2	1.8692	PCR	2	2.381	GIA	6	2.5000
PI	3	1.8405	GSV	1	1.087	POSF	2	1.8692	POSI	2	2.381	PBR	5	2.0833
POSF	3	1.8405	PSV	1	1.087	CA	1	0.9346				CO	3	1.2500
PVALS	3	1.8405				PBOU	1	0.9346				PI	3	1.2500
GIA	1	0.6135				TEA	1	0.9346				PSV	3	1.2500
PCR	1	0.6135										ELP	2	0.8333
POSI	1	0.6135										TEA	2	0.8333
												BAT	1	0.4167
												CA	1	0.4167
19 Códigos			15 Códigos			17 Códigos			14 Códigos			21 Códigos		

Tabla 21.6. Técnica del rol solista femenina
combinando las cinco obras.

ROL SOLISTA FEMENINA
Análisis de la técnica combinando las 5 obras

TÉC	FREC	%
EQUI	113	16.4723
TRAN	108	15.7434
PSD	57	8.3090
POSE	53	7.7259
LZP	49	7.1429
PRE	45	6.5598
BAT	37	5.3936
PCR	31	4.5190
GID	29	4.2274
GSD	25	3.6443
PBOU	22	3.2070
ELP	19	2.7697
POSF	17	2.4781
PSV	16	2.3324
POSI	14	2.0408
GIA	12	1.7493
CO	11	1.6035
CA	8	1.1662
PI	8	1.1662
PBR	5	0.7289
PVALS	3	0.4373
TEA	3	0.4373
GSV	1	0.1458
23 Códigos		

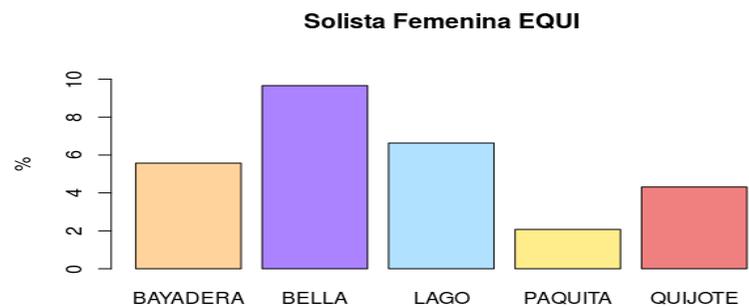


Figura 35.6. Rol solista femenina. Técnica: equilibrios.

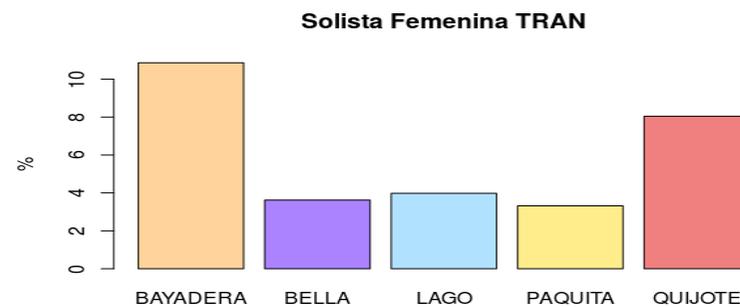


Figura 36.6. Rol solista femenina. Técnica: transiciones.

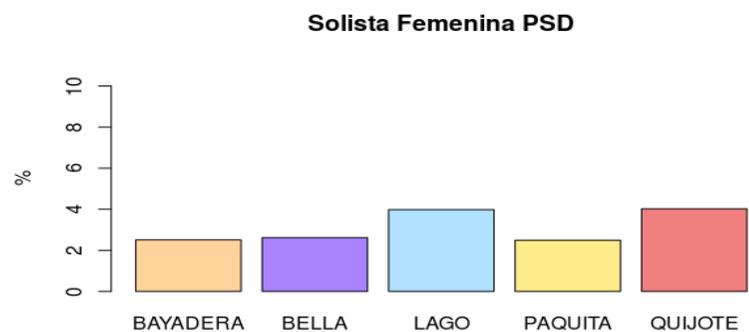


Figura 37.6. Rol solista femenina. Técnica: pequeños saltos en desplazamiento.

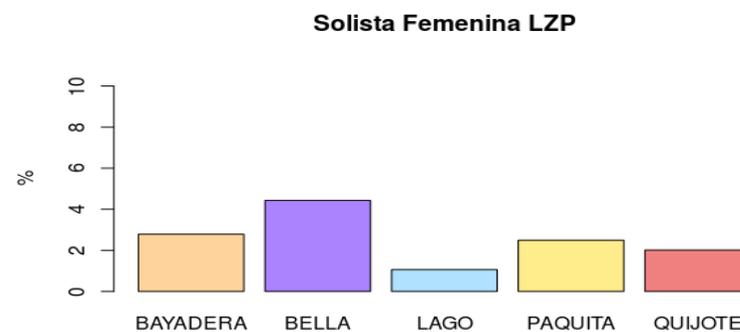


Figura 38.6. Rol solista femenina. Técnica: lanzamiento de piernas.

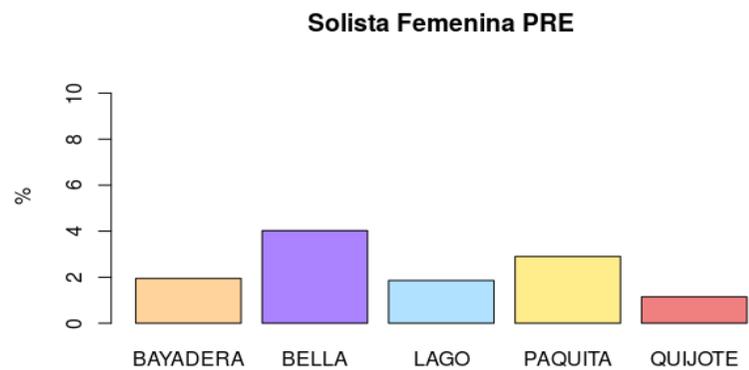


Figura 39.6. Rol solista femenina. Técnica preparaciones.

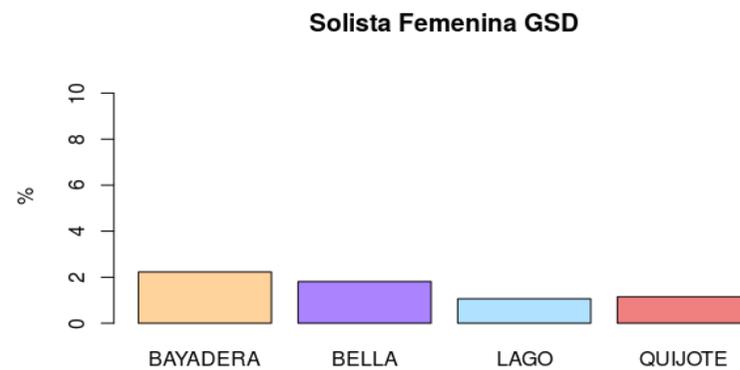


Figura 40.6. Rol solista femenina. Técnica: grandes saltos en desplazamiento.

Tabla 22.6. Técnica del rol solista masculino por obras.

ROL SOLISTA MASCULINO

BAYADERA			QUIJOTE			LAGO DE LOS CISNES			PAQUITA			BELLA DURMIENTE		
TÉC	FREC	%	TÉC	FREC	%	TÉC	FREC	%	TÉC	FREC	%	TÉC	FREC	%
PRE	9	15.000	POSE	10	18.868	GSD	10	13.158	BAT	6	21.429	BAT	12	35.294
GIA	8	13.333	GID	7	13.208	PRE	10	13.158	PSD	6	21.429	TRAN	9	26.471
TRAN	7	11.667	TRAN	6	11.321	GIA	8	10.526	TRAN	5	17.857	GSD	4	11.765
GSV	6	10.000	PRE	5	9.434	GID	8	10.526	PRE	4	14.286	GIA	2	5.882
TEA	6	10.000	CA	4	7.547	TRAN	7	9.211	GSD	10	10.714	PRE	2	5.882
POSE	4	6.667	BAT	3	5.660	PI	6	7.895	POSE	2	7.143	CA	1	2.941
GID	3	5.000	GIA	3	5.660	GSV	5	6.579	EQUI	1	3.571	POSF	1	2.941
PI	3	5.000	PCR	3	5.660	PSD	5	6.579	POSI	1	3.571	POSI	1	2.941
PSV	3	5.000	TEA	3	5.660	CO	4	5.263				PSV	1	2.941
CA	2	3.333	CO	2	3.774	POSE	3	3.947				TEA	1	2.941
PCR	2	3.333	GSD	2	3.774	LZP	2	2.632						
PVALS	2	3.333	PI	2	3.774	POSF	2	2.632						
CO	1	1.667	POSF	1	1.887	POSI	2	2.632						
EQUI	1	1.667	POSI	1	1.887	BAT	1	1.316						
GSD	1	1.667	PVALS	1	1.887	CA	1	1.316						
POSI	1	1.667				PCR	1	1.316						
POSF	1	1.667				TEA	1	1.316						
17 Códigos			15 Códigos			17 Códigos			8 Códigos			10 Códigos		

Tabla 23.6. Técnica del rol solista masculino combinando las cinco obras.

ROL SOLISTA MASCULINO		
Análisis de la técnica combinando las 5 obras		
TÉC	FREC	%
TRAN	34	13.5458
PRE	30	11.9522
BAT	22	8.7649
GIA	21	8.3665
GSD	20	7.9681
POSE	19	7.5697
GID	18	7.1713
GSV	11	4.3825
PI	11	4.3825
PSD	11	4.3825
TEA	11	4.3825
CA	8	3.1873
CO	7	2.7888
PCR	6	2.3904
POSI	6	2.3904
POSF	5	1.9920
PSV	4	1.5936
PVALS	3	1.1952
EQUI	2	0.7968
LZP	2	0.7968
20 Códigos		

Solista Masculino PRE

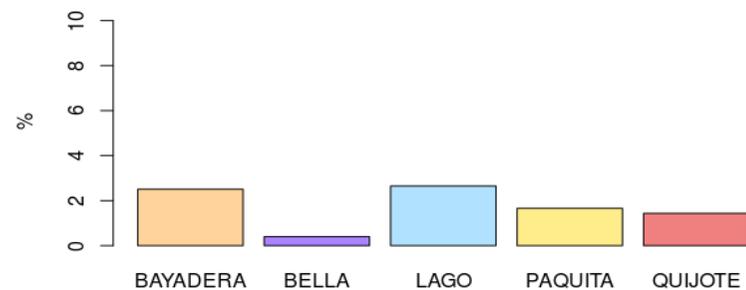


Figura 40.6. Rol solista masculino. Técnica: preparaciones.

Solista Masculino GIA

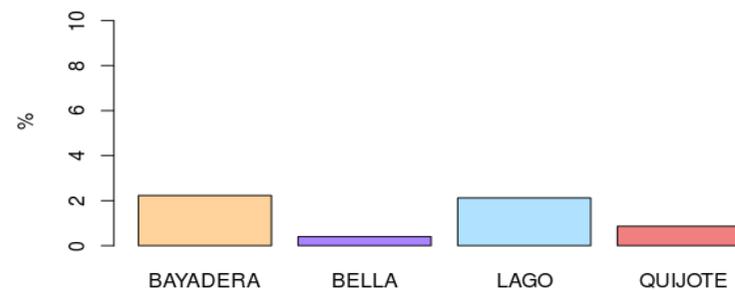


Figura 41.6. Rol solista masculino. Técnica: giros en el aire.

Solista Masculino TRAN

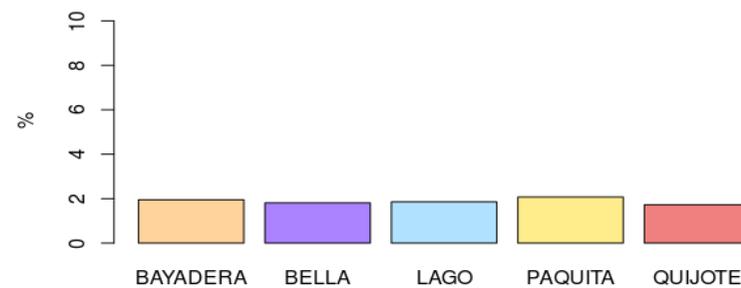


Figura 42.6. Rol solista masculino. Técnica: transiciones.

Tabla 24.6. Técnica del rol bailarín del cuerpo de baile por obras.

ROL BAILARÍN DEL CUERPO DE BAILE														
BAYADERA			QUIJOTE			LAGO DE LOS CISNES			PAQUITA			BELLA DURMIENTE		
TÉC	FREC	%	TÉC	FREC	%	TÉC	FREC	%	TÉC	FREC	%	TÉC	FREC	%
EQUI	7	15.556	PCR	8	32	EQUI	14	25.000	EQUI	14	27.451	PCR	6	27.273
PVALS	7	15.556	PVALS	4	16	PSD	11	19.643	BAT	13	25.490	POSE	6	27.273
TRAN	7	15.556	GID	3	12	POSE	9	16.071	POSE	10	19.608	BAT	3	13.636
PRE	5	11.111	POSE	2	8	PBOU	6	10.714	PSD	6	11.765	CA	1	4.545
PI	4	8.889	PRE	2	8	CA	4	7.143	PVALS	2	3.922	POSF	1	4.545
BAT	3	6.667	PSD	2	8	CO	3	5.357	CA	1	1.961			
LZP	3	6.667	PSV	2	8	TEA	3	5.357	CO	1	1.961			
PCR	3	6.667	POSF	1	4	CAM	2	3.571	PBOU	1	1.961			
PSD	3	6.667	TEA	1	4	TRAN	2	3.571	POSF	1	1.961			
CO	1	2.222				PBR	1	1.786	POSI	1	1.961			
POSF	1	2.222				POSF	1	1.786	PSV	1	1.961			
PSV	1	2.222												
12 Códigos			9 Códigos			11 Códigos			11 Códigos			5 Códigos		

Tabla 25.6. Técnica del rol bailarín del cuerpo de baile combinando las cinco obras.

ROL BAILARÍN DEL CUERPO DE BAILE		
Análisis de la técnica combinando las 5 obras		
TÉC	FREC	%
EQUI	35	17.5879
POSE	27	13.5678
PSD	22	11.0553
BAT	19	9.5477
PCR	17	8.5427
PVALS	13	6.5327
TRAN	9	4.5226
PBOU	7	3.5176
PRE	7	3.5176
CA	6	3.0151
CO	5	2.5126
POSF	5	2.5126
PI	4	2.0101
PSV	4	2.0101
TEA	4	2.0101
GID	3	1.5075
LZP	3	1.5075
CAM	2	1.0050
PBR	1	0.5025
POSI	1	0.5025
20 Códigos		

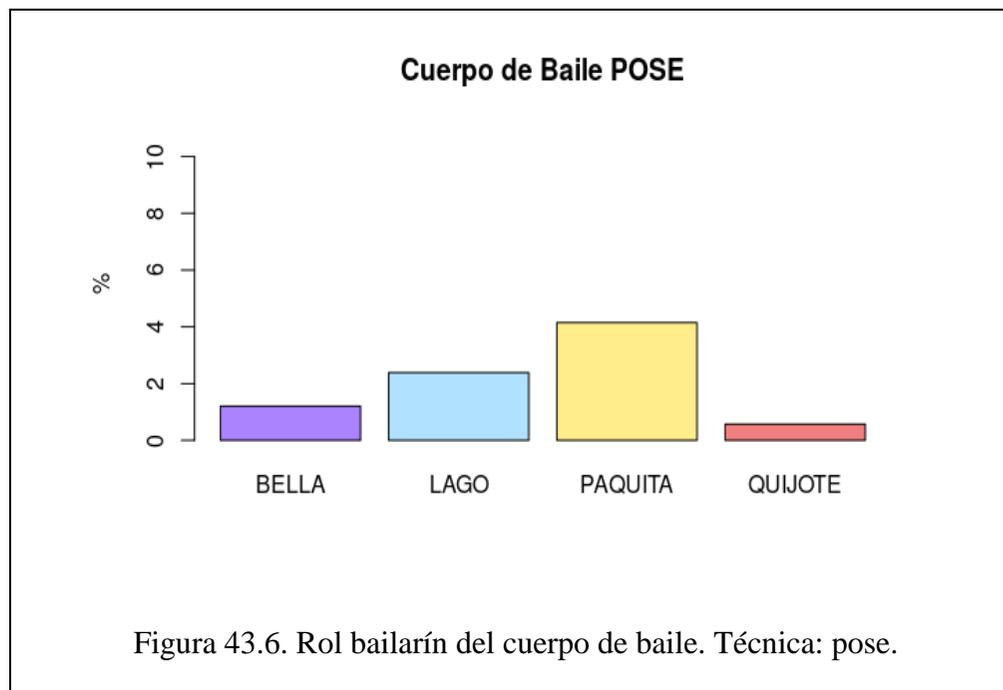
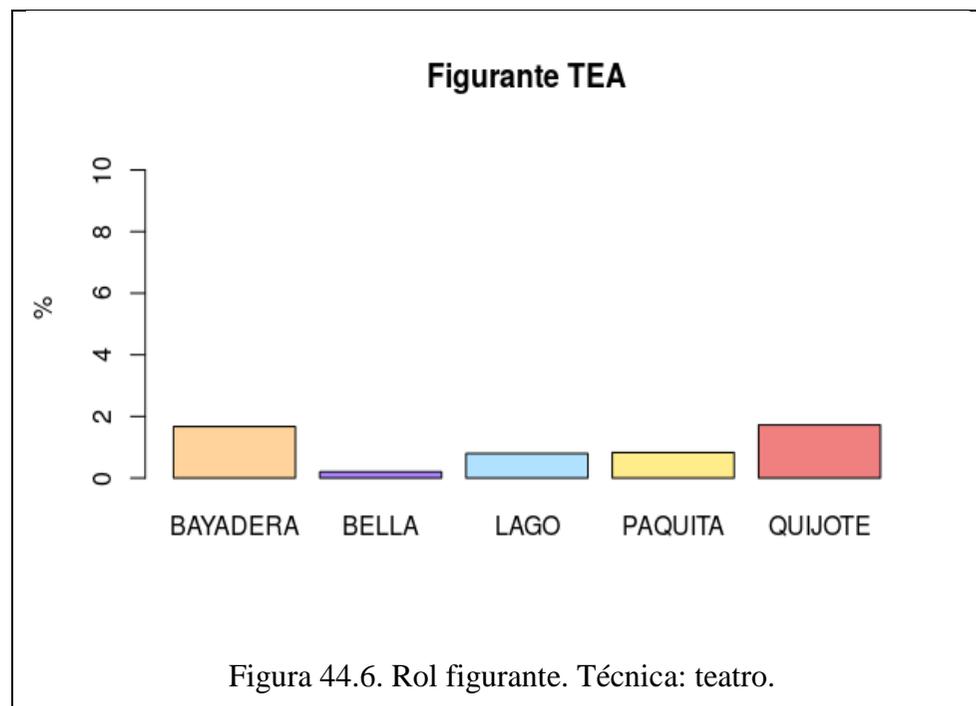


Tabla 26.6. Técnica del rol figurante por obras.

ROL FIGURANTE														
BAYADERA			QUIJOTE			LAGO DE LOS CISNES			PAQUITA			BELLA DURMIENTE		
TÉC	FREC	%	TÉC	FREC	%	TÉC	FREC	%	TÉC	FREC	%	TÉC	FREC	%
TEA	6	40.000	GSD	7	28	TEA	3	42.86	TEA	2	66.67	POSI	1	50
POSE	5	33.333	CO	6	24	CO	2	28.57	CA	1	33.33	TEA	1	50
CA	3	20.000	TEA	6	24	POSF	2	28.57						
POSF	4	6.667	GID	2	8									
			POSF	2	8									
			AG	1	4									
			GIA	1	4									
4 Códigos			7 Códigos			3 Códigos			2 Códigos			2 Códigos		

Tabla 27.6. Técnica del rol figurante combinando las cinco obras.

ROL FIGURANTE		
Análisis de la técnica combinando las 5 obras		
TÉC	FREC	%
TEA	18	34.615
CO	8	15.385
GSD	7	13.462
POSE	5	9.615
POSF	5	9.615
CA	4	7.692
GID	2	3.846
AG	1	1.923
GIA	1	1.923
POSI	1	1.923
10 Códigos		



6.2.1 Comentarios de la dimensión técnica por roles

En este apartado, ponemos palabras a los anteriores resultados expresados en tablas y en gráficas para facilitar una mayor comprensión de los mismos.

Desde esta perspectiva, las técnicas que más realiza el rol de *bailarina principal* son las que se incluyen en los siguientes códigos: equilibrios, transiciones, pequeños saltos en desplazamiento, preparaciones, *pas de bourrée*, piruetas, poses, giros en desplazamiento, grandes saltos en desplazamiento, caminar, elevaciones de piernas y *fouettés*. Asimismo, de las técnicas registradas para este rol, las que menos realiza son las contempladas en los códigos giros en el aire, pequeños saltos en desplazamiento, *port de bras* y teatro.

Con respecto al rol *bailarín principal*, las técnicas que más realiza son las contenidas en los siguientes códigos: transiciones, giros en el aire, preparaciones, giros en desplazamiento, grandes saltos en desplazamiento, piruetas, poses, baterías, caminar y equilibrios. Así, las técnicas que menos realiza este rol, son las contempladas en los códigos teatro, grandes saltos en vertical, *pas de vals*, pequeños saltos en desplazamiento y lanzamientos de piernas.

Tal y como señalamos en la metodología, no registramos el tiempo de duración de cada técnica porque, en su mayoría, comprenden sólo un instante. No obstante, en el caso de las piruetas -código que está casi igualado en el número de registros para los roles comentados- el rol de *bailarín principal* realiza un mayor número de piruetas seguidas (más de tres, normalmente) que el rol de *bailarina principal* (dos y, como mucho tres, generalmente). Nosotros tomamos la decisión de registrar sólo el inicio de la técnica y, por ello, aparece igualado en cuanto al número de registros.

Atendiendo a los resultados obtenidos para el rol de *solista femenina*, llama la atención observar que -al igual que sucede con el rol de bailarina principal- los códigos que presentan un mayor número registros en el mismo orden son los equilibrios, las transiciones y los pequeños saltos en desplazamiento.

Asimismo, como sucede con el resto de roles las técnicas contenidas en los códigos poses y preparaciones también cuentan con un gran número de registros.

Por otra parte, dos de los códigos que son significativos para este rol y no lo son para el resto (por el número de registros) son los lanzamientos de piernas y los pasos cortos y rápidos.

Además, observamos también que el código relativo a las técnicas de batería es significativo para este rol. En este sentido, queremos aclarar que, al igual que comentamos con las piruetas, al no considerar el tiempo a la hora de registrar las técnicas, a pesar de que este rol realice un mayor número de baterías que el rol de bailarín principal, este último bate más veces las piernas en el aire (una vez da el salto) que las bailarinas que asumen el rol de solista femenina.

Por último, destacamos por su significación para este rol los códigos denominados giros en desplazamiento, *pas de bourrée*, elevaciones de piernas y pequeños saltos en vertical; y, por ser los que menos registro contemplan, los *port de bras*, los *pas de vals* y el teatro.

Por otra parte, los resultados obtenidos para el rol de *solista masculino* nos muestran que -al igual que sucede con el resto de roles- las transiciones, las preparaciones y las poses cuentan con un gran número de registros. Asimismo, los giros en el aire, los grandes saltos en desplazamiento, los giros en desplazamiento y las baterías, son también códigos que gozan de una gran significación. Con respecto a este último código, sucede lo mismo que comentamos en el espacio dedicado al rol de solista femenina. Los bailarines suelen realizar un mayor número de batidas en el aire que las bailarinas una vez inician el salto, aunque ambos estén realizando técnicas de batería y nosotros hayamos registrado sólo el instante en el que se inician. Otros códigos importantes para este rol son los giros en desplazamiento, los grandes saltos en vertical, las piruetas, los pequeños saltos en desplazamiento y -a diferencia de otros roles- aunque hayamos escogido trozos particularmente técnicos, el código teatro cuenta con un número importante de registros.

Con respecto a los cuatro roles que acabamos de analizar, nos parece pertinente señalar algunos de los aspectos que tienen en común. En este sentido, todos comparten una serie de códigos que presentan un gran número de registros y estos son: las transiciones, las preparaciones, las poses, los grandes saltos en desplazamiento y los giros en desplazamiento. Asimismo, las técnicas que presentan un menor número de registros para estos 4 roles son las contenidas en los códigos *pas de vals*, *port de bras* y teatro.

Por otro lado, para el rol de bailarín del cuerpo de baile las técnicas que presentan un mayor número de registros son las contenidas en los siguientes códigos: equilibrios, poses, pequeños saltos en desplazamiento, baterías, pasos cortos y rápidos y *pas de vals*. Al igual que sucede con el rol de bailarina principal y el de solista femenina los equilibrios son el código que presenta un mayor número de registros. Ahora bien, las técnicas de equilibrio realizadas por el rol de bailarín del cuerpo de baile, normalmente, son de menor de dificultad que las ejecutadas por los otros dos roles comentados. Lo mismo sucede con las técnicas pertenecientes al código baterías, son de menor dificultad que las ejecutadas por otros roles.

Por otra parte, a diferencia del resto de roles, el código *pas de vals* si es significativo para el presente rol de bailarín del cuerpo de baile. Ello tiene sentido porque, muchos de los bailes en los que el cuerpo de baile actúa solo (sin interactuar con otros roles), interpreta un vals. Es decir, la música tiene el compás $\frac{3}{4}$ que caracteriza a los valeses.

Por último, haremos alusión al rol de *figurante* que, como podemos observar, la mayor parte del tiempo registrado realiza técnicas incluidas en el código teatro.

No podemos terminar este apartado sin señalar que -a pesar de haber hablado de la mayor o menor complejidad de las técnicas- un bailarín o una bailarina es capaz de captar la absoluta atención del público, en ocasiones, sólo con su presencia. A veces, una mirada, un gesto o la manera de pasearse por el escenario dicen mucho más que treinta y dos *fouettés* seguidos. Ahí es dónde radica la magia del arte.

6.3 Resultados de la dimensión técnica para los roles bailarín principal y bailarina principal en la realización de un *paso a dos*

En la tabla 28.6 se refleja la combinación de técnicas que se da en los *pasos a dos* por obras. Se muestran las combinaciones de códigos más repetidas. No obstante, señalamos el número total por obras y combinándolas todas. El código de la izquierda pertenece a la bailarina principal y el derecha al bailarín ¹¹.

Tabla 28.6. Técnica de los roles bailarín y bailarina principal realizando un *paso a dos* por obras.

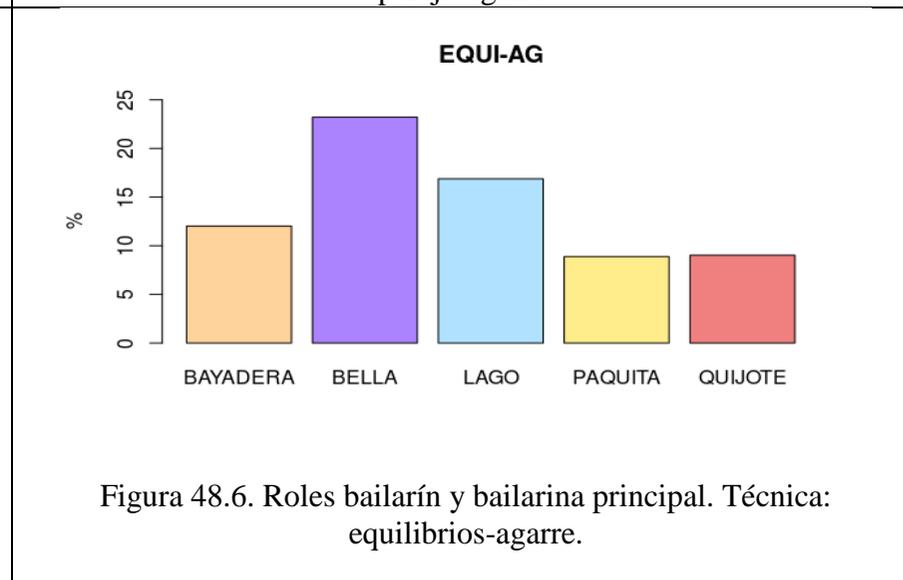
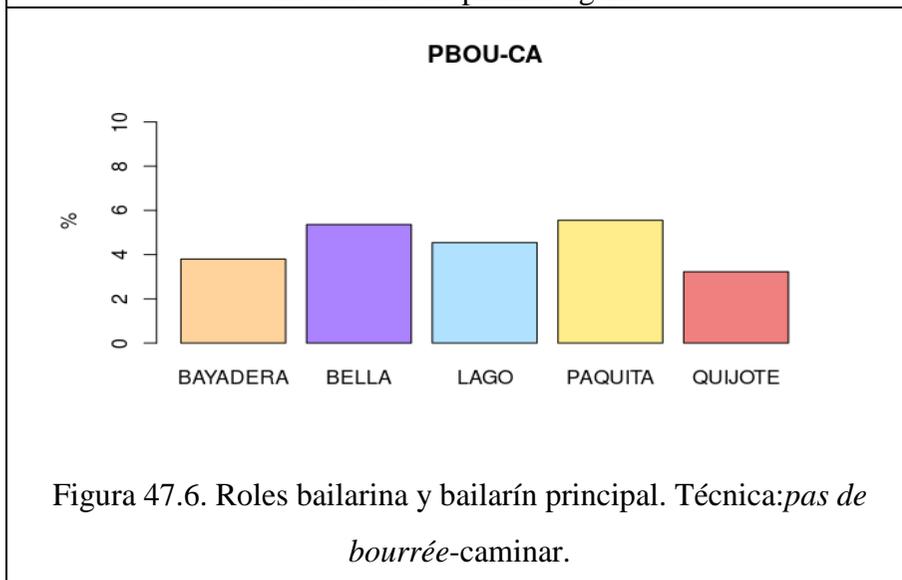
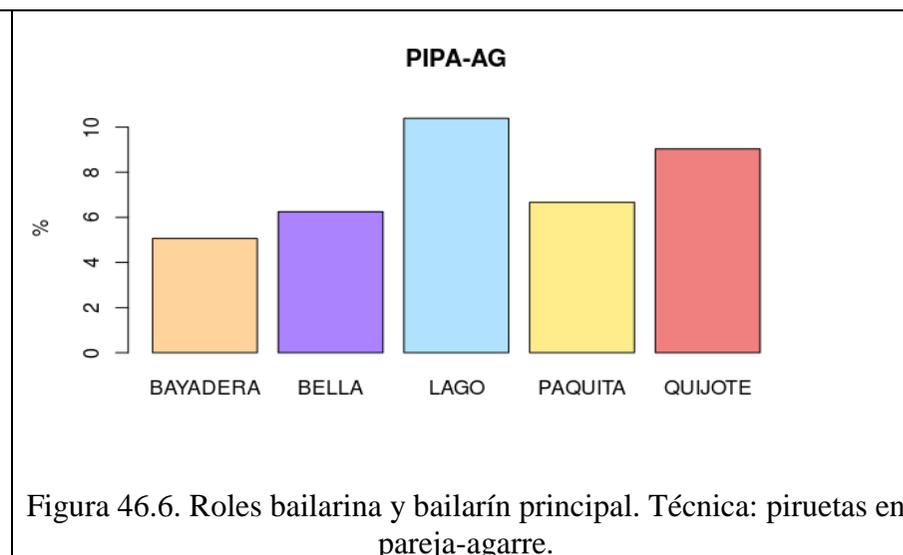
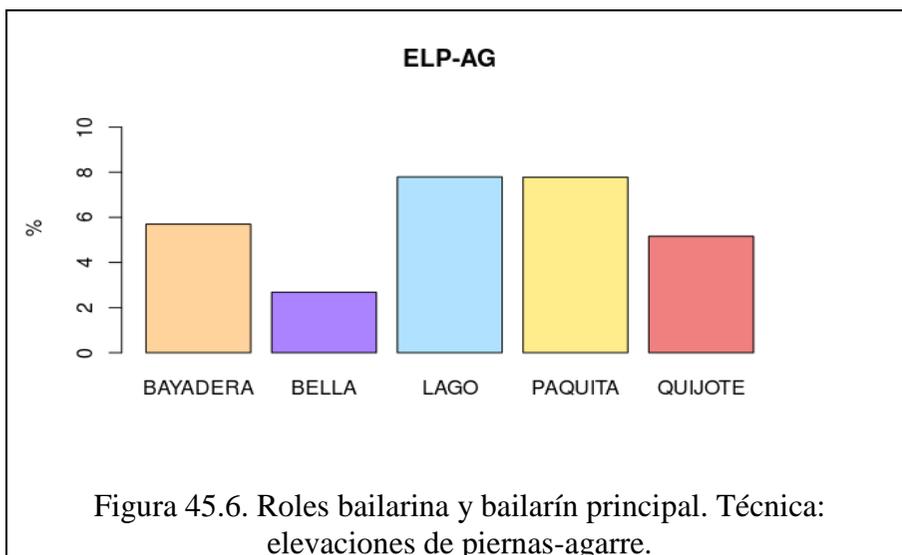
ROLES BAILARÍN Y BAILARINA PRINCIPAL REALIZANDO UN PASO A DOS														
BAYADERA			QUIJOTE			LAGO DE LOS CISNES			PAQUITA			BELLA DURMIENTE		
TÉC	FREC	%	TÉC	FREC	%	TÉC	FREC	%	TÉC	FREC	%	TÉC	FREC	%
TEA/TEA	20	12.6582	POSE/POSE	16	10.3226	EQUI/AG	26	16.8831	POSE/POSE	11	12.222	EQUI/AG	26	23.2143
EQUI/AG	19	12.0253	EQUI/AG	14	9.0323	PRE/AG	17	11.0390	EQUI/AG	8	8.889	PRE/PRE	16	14.2857
ELP/AG	9	5.6962	PIPA/AG	14	9.0323	PIPA/AG	16	10.3896	ELP/AG	7	7.778	CA/CA	9	8.0357
GIPA/GIPA	9	5.6962	CA/CA	9	5.8065	ELP/AG	12	7.7922	PRE/AG	7	7.778	LZP/AG	7	6.2500
PIPA/AG	8	5.0633	ELP/AG	8	5.1613	GIPA/GIPA	8	5.1948	PIPA/AG	6	6.667	PIPA/AG	7	6.2500
CA/CA	7	4.4304	CO/CO	7	4.5161	PBOU/CA	7	4.5455	PBOU/CA	5	5.556	CO/CO	6	5.3571
CO/CO	6	3.7975	EQUI/POSE	7	4.5161	POSE/POSE	7	4.5455	GID/GID	4	4.444	PBOU/CA	6	5.3571
PBOU/CA	6	3.7975	GIPA/GIPA	7	4.5161	CA/CA	5	3.2468	TRAN/POSE	4	4.444	CAM/AG	4	3.5714
PIPA/PIPA	4	2.5316	PBOU/CA	5	3.2258	GSV/AG	4	2.5974	CAM/CAM	3	3.333	PIPA/PIPA	4	3.5714
PRE/POSE	4	2.5316	EQUI/EQUI	4	2.5806	PBOU/AG	4	2.5974	GIPA/GIPA	3	3.333	CO/POSE	3	2.6786
TRAN/POSE	4	2.5316	GID/GID	4	2.5806	TEA/TEA	4	2.5974	ELP/POREX	2	2.222	ELP/AG	3	2.6786
TRAN/TRAN	4	2.5316	PRE/PRE	4	2.5806	CAM/AG	3	1.9481	EQUI/EQUI	2	2.222	EQUI/EQUI	3	2.6786
CO/CA	3	1.8987	PVAL/PVAL	4	2.5806	CA/TEA	3	1.9481	EQUI/POREX	2	2.222	EQUI/PORSEX	3	2.6786
CO/POSE	3	1.8987	TRAN/TRAN	4	2.5806	GID/AG	3	1.9481	EQUI/POSE	2	2.222	CA/POSE	2	1.7857
EQUI/PORSEX	3	1.8987	BAT/AG	3	1.9355	PSD/CA	3	1.9481	PBOU/POSE	2	2.222	PBOU/POSE	2	1.7857
GID/CO	3	1.8987	EQUI/CA	3	1.9355	TRAN/CA	3	1.9481	PBR/PBR	2	2.222	POSE/POSE	2	1.7857
GSD/AG	3	1.8987	POSE/AG	3	1.9355	CO/TEA	2	1.2987	PCR/CA	2	2.222	EQUI/CA	1	0.8929
GSD/POSE	3	1.8987	PSD/AG	3	1.9355	ELP/CA	2	1.2987	PSD/POSE	2	2.222	EQUI/POREX	1	0.8929
PRE/AG	3	1.8987	EQUI/POREX	2	1.2903	ELP/POREX	2	1.2987	TRAN/AG	2	2.222	EQUI/POSE	1	0.8929
19 Códigos de 48			19 Códigos de 44			19 Códigos de 36			19 Códigos de 31			19 Códigos de 25		

¹¹Hablamos, por tanto, de códigos que se dan de forma simultánea cuando los bailarines principales ejecutan un *paso a dos*. Se eligieron los roles bailarina y bailarín principal por ser los que más realizan este tipo de interacción en el Ballet.

Tabla 29.6. Técnica de los roles bailarín y bailarina principal realizando un *paso a dos* combinando las cinco obras.

ROLES BAILARINA Y BAILARÍN PRINCIPAL		
Análisis de la técnica combinando las 5 obras		
TEC	FREC	%
EQUI/AG	93	13.9013
PIPA/AG	51	7.6233
ELP/AG	39	5.8296
POSE/POSE	36	5.3812
CA/CA	30	4.4843
PBOU/CA	29	4.3348
GIPA/GIPA	28	4.1854
PRE/AG	28	4.1854
TEA/TEA	25	3.7369
PRE/PRE	22	3.2885
CO/CO	20	2.9895
EQUI/POSE	13	1.9432
EQUI/EQUI	11	1.6442
TRAN/POSE	10	1.4948
TRAN/TRAN	10	1.4948
CAM/AG	9	1.3453
EQUI/PORSEX	9	1.3453
GID/GID	9	1.3453
PIPA/PIPA	8	1.1958
EQUI/POREX	7	1.0463
LZP/AG	7	1.0463
CO/POSE	6	0.8969
EQUI/CA	6	0.8969
GID/AG	6	0.8969
PBOU/AG	6	0.8969
CA/TEA	5	0.7474
PBOU/POSE	5	0.7474
POSF/POSF	5	0.7474
CA/POSE	4	0.5979
COCA	4	0.5979
ELP/POREX	4	0.5979

TEC	FREC	%
GSV/AG	4	0.5979
PBOU/TEA	4	0.5979
POSE/AG	4	0.5979
PRE/POSE	4	0.5979
PSD/AG	4	0.5979
PVALS/PVALS	4	0.5979
TRAN/AG	4	0.5979
BAT/AG	3	0.4484
CAM/CAM	3	0.4484
CO/TEA	3	0.4484
GID/CA	3	0.4484
GID/CO	3	0.4484
GIPA/AG	3	0.4484
GSD/AG	3	0.4484
GSD/POSE	3	0.4484
POSE/TEA	3	0.4484
POSI/POSI	3	0.4484
PSD/CA	3	0.4484
TRAN/CA	3	0.4484
50 Códigos de 92		



6.3.1 Comentarios de la dimensión técnica para los roles bailarina y bailarín principal realizando un *paso a dos*

En este apartado, se hace una explicación de lo que se destaca en las tablas y gráficas de forma numérica. De esta manera y, haciendo alusión a la realidad observada, se facilita la comprensión de los resultados expuestos.

Como podemos observar en el conjunto de las obras, las técnicas que realiza el bailarín principal en un *paso a dos* se reducen a las incluidas en los códigos agarres, poses, caminar, correr, giros en pareja, preparaciones, teatro, *portés* con extensión de brazos, *portés* sin extensión de brazos, transiciones, algún giro en desplazamiento y, de forma muy puntual, algún *pas de vals* y algún gran salto en desplazamiento.

Sin embargo, en el caso de la bailarina principal, cuando baila un paso a dos, ejecuta técnicas pertenecientes a los códigos equilibrios, piruetas en pareja, elevaciones de piernas, poses, caminar, *pas de bourrée*, giros en pareja, preparaciones, teatro, correr, transiciones, lanzamientos de piernas, baterías, grandes saltos en vertical, giros en desplazamiento y grandes saltos en desplazamiento.

Se ha hablado de las técnicas que realizan los bailarines principales por separado -durante la realización de un *paso a dos*- pero no debemos olvidar que se trata de técnicas por parte de uno y otra que se dan de forma simultánea.

A continuación, se muestran aquellas combinaciones de códigos que destacan desde un punto de vista estadístico. Así pues, recordamos que el primer código que aparece en las tablas es el que ejecuta la bailarina principal y, el segundo, el bailarín principal. Estas son: equilibrio-agarre, piruetas en pareja-agarre, elevaciones de piernas-agarre; pose-pose, caminar-caminar, *pas de bourrée*-caminar; giros en pareja-giros en pareja; preparación-agarre; teatro-teatro; preparación-preparación; correr-correr; y equilibrio-pose.

Se destaca que en los *pasos a dos* las técnicas contempladas en el código equilibrio, vuelven a ser las que más ejecuta la bailarina principal (tal y como sucede cuando baila sola). No obstante, el hecho de ser agarrada por su pareja posibilita que la técnica de equilibrio en cuestión, pueda sostenerse más en el tiempo.

Asimismo, con respecto a la combinación piruetas en pareja-agarre, aclaramos que el agarre de la bailarina por parte del bailarín facilita la ejecución de un mayor

número de piruetas por parte de la misma en comparación a cuando esta gira en soledad. El bailarín con sus manos, la ayuda a girar y, además, facilita la culminación de los giros de forma elegante.

En relación a la combinación elevaciones de pierna-agarre, destacamos la especial manera de agarrar del bailarín que posibilita que su compañera realice este tipo de técnicas sin desequilibrarse y pudiendo llevar la pierna en cuestión a su máximo grado de extensión (sin que dicha extensión sea asistida). Ello posibilita que la colocación del cuerpo de la bailarina respete los cánones estéticos del Ballet y que, entre ambos, formen una figura estéticamente bella.

No podemos terminar este apartado sin hablar de las técnicas inmersas en los códigos *portes* sin extensión de brazos y *portes* con extensión de brazos. En estos casos, aunque ambos bailarines participan de estas técnicas hemos registrado los *portes* en el bailarín porque, cuando la bailarina está cogida, puede realizar otro tipo de técnicas. De esta manera, nos hacemos una idea de las diferentes figuras que ambos pueden formar en este tipo de situación motriz. En relación a ello, las combinaciones de códigos que destacan son las siguientes: equilibrio-*portes* sin extensión de brazos, equilibrio-porté con extensión de brazos y elevaciones de piernas-*portes* con extensión de brazos.

6.3.2 Comparación entre hombres y mujeres con respecto al rol técnica

En la Tabla 30.6 se muestra una comparación de proporciones que permite comparar a los hombres y a las mujeres con respecto al rol técnica. La prueba estadística utilizada se denomina *contraste de la binomial*.

Tabla 30.6. Comparación de proporciones entre hombres y mujeres, con respecto al rol técnica.

TÉCNICA	HOMBRES	MUJERES	p-valor
BAT	0.44 (0.33; 0.55)	0.56 (0.45; 0.67)	0.3143
ELP	0 (0; 0.11)	1 (0.88; 1.00)	p < 0.005
CA	0.42 (0.26; 0.59)	0.58 (0.41; 0.74)	0.4177
CO	0.39 (0.21; 0.59)	0.61 (0.4; 0.78)	0.3449
EQUI	0.06 (0.03; 0.1)	0.94 (0.89; 0.97)	p < 0.005
GIA	0.81 (0.71; 0.89)	0.19 (0.11; 0.29)	p < 0.005
GID	0.5 (0.4; 0.6)	0.49 (0.39; 0.59)	1
GSD	0.49 (0.38; 0.61)	0.51 (0.39; 0.62)	1
GSV	0.93 (0.66; 0.99)	0.07 (0.002; 0.34)	0.002
LZP	0.05 (0.009; 0.13)	0.95 (0.87; 0.99)	p < 0.005
PBOU	0 (0.00; 0.06)	1 (0.93; 1)	p < 0.005
PBR	0 (0.00; 0.41)	1 (0.59; 1)	0.01563
PCR	0.13 (0.49; 0.26)	0.87 (0.74; 0.95)	p < 0.005
PI	0.5 (0.37; 0.63)	0.5 (0.37; 0.63)	1
POSE	0.3 (0.22; 0.4)	0.69 (0.59; 0.78)	p < 0.005
POSF	0.28 (0.15; 0.46)	0.71 (0.54; 0.85)	0.01667
POSI	0.34 (0.18; 0.54)	0.65 (0.46; 0.82)	0.136
PRE	0.44 (0.36; 0.52)	0.56 (0.47; 0.64)	0.56
PSD	0.11 (0.06; 0.18)	0.89 (0.81; 0.94)	p < 0.005
PSV	0.31 (0.14; 0.52)	0.69 (0.48; 0.86)	0.07552
PVALS	0.36 (0.13; 0.65)	0.65 (0.35; 0.87)	0.424
TEA	0.74 (0.49; 0.91)	0.26 (0.09; 0.51)	0.06357
TRAN	0.35 (0.29; 0.42)	0.65 (0.58; 0.71)	p < 0.005

En letra negra se muestran los códigos en los que la diferencia entre hombres y mujeres es estadísticamente significativa. Asimismo, a la hora de la explicación mostramos un porcentaje, pero hay que tener en cuenta los intervalos de confianza correspondientes que aparecen entre paréntesis en la tabla.

Cuando se registra el código *elevaciones de piernas*, con total seguridad lo ejecuta una mujer.

Asimismo, en el 94% de los casos en los que se registra el código *equilibrio*, la técnica sea ejecutada por una mujer.

Por otra parte, cuando se registra el código *giros en el aire*, en el 81% de los casos la técnica inmersa en dicho código es ejecutada por un hombre.

Cuando se registra el código *grandes saltos en vertical*, en el 93% de los casos la técnica en cuestión es ejecutada por un hombre.

Con respecto al código *pasos cortos y rápidos*, en el 87% de los casos las técnicas inmersas en dicho código son ejecutadas por una mujer.

Por otra parte, en el 69% de los casos en los que se registra el código *pose*, las técnicas propias de ese código son ejecutadas por una mujer.

Con respecto al código *pose final*, en el 71% de los casos las técnicas inmersas en dicho código son ejecutadas por una mujer.

En el 89% de los casos en los que se registra el código *pequeños saltos en desplazamiento* las técnicas inmersas en dicho código son ejecutadas por una mujer.

Asimismo, en lo que respecta al código *pequeños saltos en vertical*, en el 69% de los casos las técnicas en cuestión son ejecutadas por una mujer.

En el 74% de los casos en los que se registra el código *teatro* las técnicas inmersas en dicho código son ejecutadas por un hombre.

En último lugar, cuando se registra el código *transiciones*, en el 65% de los casos las técnicas inmersas en dicho código son ejecutadas por una mujer.

A la luz de los resultados obtenidos, observamos que el trabajo técnico por parte de los roles *bailarina principal* y *solista femenina* es prácticamente el mismo. Salvo en la técnica de *fouettés* que es ejecutada exclusivamente por la *bailarina principal* y teniendo en cuenta que este rol es interpretado por una sola bailarina y el rol de *solista femenina* por varias.

Algo similar sucede con los roles *bailarín principal* y *solista masculino*. El trabajo técnico es prácticamente el mismo, considerando que el rol de bailarín principal es asumido por un solo bailarín y el de *solista masculino* por varios.

Esta fue la razón que nos llevó a agrupar lo realizado por los roles femeninos por un lado y lo realizado por los roles masculinos por otro, ampliando la muestra en ambos casos y haciendo una comparación entre hombres y mujeres.

No debemos olvidar que los *pasos a dos* son ejecutados, en su gran mayoría, por los bailarines principales y que este tipo de interacción tiene sus técnicas particulares. De ahí que hayamos hecho un estudio al respecto que comienza en el apartado 6.3, como vimos anteriormente.

Por así decirlo, esta comparación está hecha en base al subrol *bailar en soledad* o *bailar en soledad, siendo apoyado/a por el cuerpo de baile*.

6.4 Resultados de la dimensión roles expresivos

A continuación mostramos -por roles y por obras- los resultados obtenidos tras el análisis de los datos relativos a la dimensión roles expresivos. Como podemos observar, cada una de las tablas se corresponde con un rol y, en cada una de ellas, se refleja su comportamiento en las obras estudiadas. La primera columna refleja la frecuencia con que se da la conducta motriz en cuestión; la segunda, el tiempo de duración de la misma; y, la tercera, muestra el porcentaje relativo al tiempo total de la obra en cuestión.

Tabla 31.6. Roles expresivos del rol bailarina principal por obras.

ROL:BAILARINA PRINCIPAL	BAYADERA			QUIJOTE			LAGO DE LOS CISNES			PAQUITA			BELLA DURMIENTE		
CONDUCTAS MOTRICES DE EXPRESIÓN	Frec	Tiempo	% del tiempo total	Frec	Tiempo	% del tiempo total	Frec	Tiempo	% del tiempo total	Frec	Tiempo	% del tiempo total	Frec	Tiempo	% del tiempo total
AD	2	0.2307	0.1875												
AF	3	0.2233	0.1815	1	0.1653	0.15				3	0.384	0.3998	4	0.5256	0.4275
AP	19	2.799	2.275	43	8.333	7.561	22	4.607	3.713	41	4.141	4.312	8	1.887	1.535
AA										3	0.424	0.4415	1	0.1004	0.0816
FS	1	0.05772	0.0469	3	0.2434	0.2208				1	0.0507	0.0528			
FJ				4	0.4583	0.4159									
FT							3	0.7602	0.6127				1	0.1319	0.1073
FF				2	0.5917	0.5369				1	0.0537	0.0559			
IE	8	1.015	0.8249	10	1.672	1.517				2	0.1879	0.1957			
IP	4	0.5648	0.459												
MP	2	0.1891	0.1537	1	0.2487	0.2257	2	0.3827	0.3084	10	1.221	1.271	1	0.1571	0.1278
MS	7	0.7087	0.5759	1	0.0592	0.0537				4	0.3837	0.3996			
MA				2	0.1035	0.0938				2	0.1607	0.1673			
TE	14	2.168	1.762	1	0.08402	0.0762	2	0.9211	0.7424	12	1.572	1.637			
TP	5	0.4397	0.3573	6	0.5785	0.5249				1	0.0747	0.0778			
ALT				2	0.6701	0.608				1	0.08718	0.0907			
NT	38	23.92	19.44	43	22.75	20.64	52	27.34	22.04	48	25.8	26.87	32	29.66	24.13
OT	37	6.999	5.689	40	6.136	5.568	32	7.456	6.009	81	16.26	16.94	26	7.781	6.329

Tabla 32.6. Roles expresivos del rol bailarina principal combinando las cinco obras.

ROL BAILARINA PRINCIPAL			
Análisis del rol expresivo combinando las 5 obras			
EXPRESIÓN	FREC	TIEMPO	% DEL TIEMPO TOTAL
AD	2	0.2307	0.04003
AF	11	1.298	0.2253
AP	23	21.77	3.777
AA	4	0.5243	0.09099
FS	5	0.3518	0.06105
FJ	4	0.4583	0.07953
FT	4	0.8921	0.1548
FF	3	0.6455	0.112
IE	20	2.875	0.4988
IP	4	0.5648	0.098
MP	16	2.199	0.3815
MS	12	1.152	0.1998
MA	4	0.2641	0.04583
TE	29	4.745	0.8234
TP	12	1.093	0.1896
ALT	3	0.7573	0.1314
NT	213	129.5	22.47
OT	216	44.64	7.745
18 Códigos			

Bailarina Principal NT

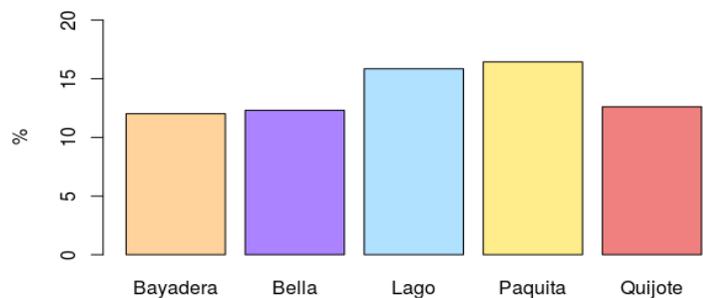


Figura 49.6. Rol bailarina principal. Rol expresivo: no teatro (técnica de Ballet).

Bailarina Principal OT

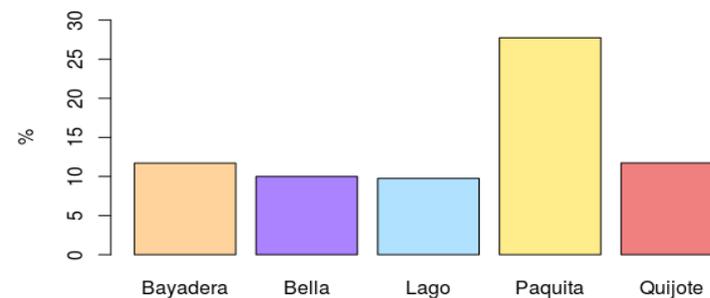


Figura 50.6. Rol bailarina principal. Rol expresivo: otros gestos expresivos.

Bailarina Principal AP

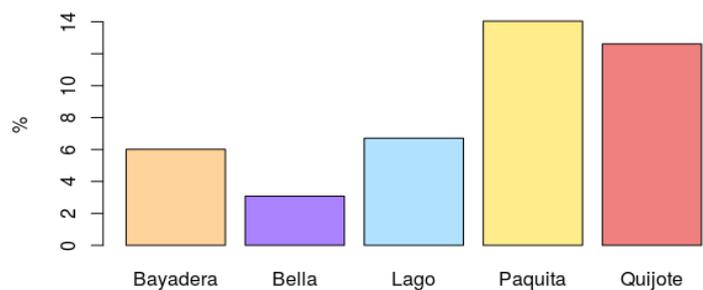


Figura 51.6. Rol bailarina principal. Rol expresivo: amor de pareja.

Bailarina Principal MP

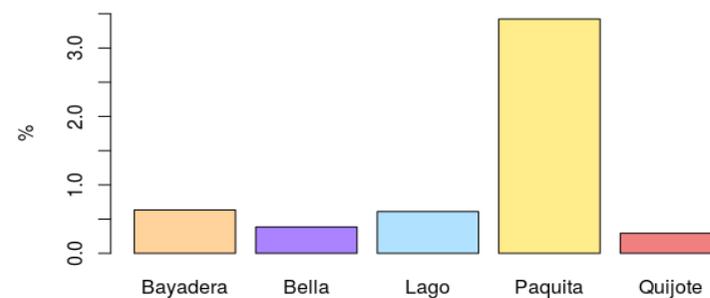


Figura 52.6. Rol bailarina principal. Rol expresivo: miedo a un personaje.

Tabla 33.6. Roles expresivos del rol bailarín principal por obras.

ROL: BAILARÍN PRINCIPAL CONDUCTAS MOTRICES DE EXPRESIÓN	BAYADERA			QUIJOTE			LAGO DE LOS CISNES			PAQUITA			BELLA DURMIENTE		
	Frec	Tiempo	% del tiempo total	Frec	Tiempo	% del tiempo total	Frec	Tiempo	% del tiempo total	Frec	Tiempo	% del tiempo total	Frec	Tiempo	% del tiempo total
AD							3	0.3131	0.2524	1	0.0322	0.0335	2	0.1754	0.1426
AF				46	8.817	8	49	9.693	7.812	47	5.09	5.301	11	2.327	1.893
AP	32	4.566	3.711				3	0.5326	0.4293						
AA	2	0.2161	0.1756				4	0.2512	0.2025						
FS	2	0.332	0.2698	4	0.2698	0.2448									
FJ				2	0.2804	0.2544									
FT										1	0.2333	0.2429			
FF				2	0.5917	0.5369	3	0.4286	0.3455						
IE				12	1.455	1.32				4	0.5395	0.5618	5	0.9307	0.757
IP							1	0.4852	0.3911	1	0.0639	0.0666			
MP							2	0.3303	0.2662						
MS				1	0.05925	0.05376	1	0.06508	0.05245	3	0.3479	0.3623			
MA										1	0.0656	0.0683			
TE	7	3.377	2.744				18	4.029	3.247						
TP	1	0.2302	0.1871				3	0.5672	0.4572						
ALT	4	0.49	0.3982												
NT	32	22.46	18.25	41	21.3	19.33	41	22.94	18.49	28	18.89	19.67	15	14.14	11.5
OT	45	12.07	9.81	47	9.084	8.242	108	32.52	26.21	82	17.86	18.6	25	11.08	9.014
AD															

Tabla 34.6. Roles expresivos del rol bailarín principal combinando las cinco obras.

ROL BAILARÍN PRINCIPAL			
Análisis del rol expresivo combinando las 5 obras			
EXPRESIÓN	FREC	TIEMPO	% DEL TIEMPO TOTAL
AF	6	0.5207	0.09035
AP	185	30.49	5.291
FS	10	0.853	0.148
FJ	2	0.2804	0.04866
FT	1	0.2333	0.04048
FF	5	1.02	0.1771
IE	21	2.926	0.5076
IP	2	0.5492	0.09529
MP	2	0.3303	0.05731
MS	5	0.4723	0.08194
MA	1	0.06558	0.01138
TE	25	7.405	1.285
TP	4	0.7974	0.1384
ALT	4	0.49	0.08503
NT	157	99.72	17.3
OT	307	82.62	14.34
16 Códigos			

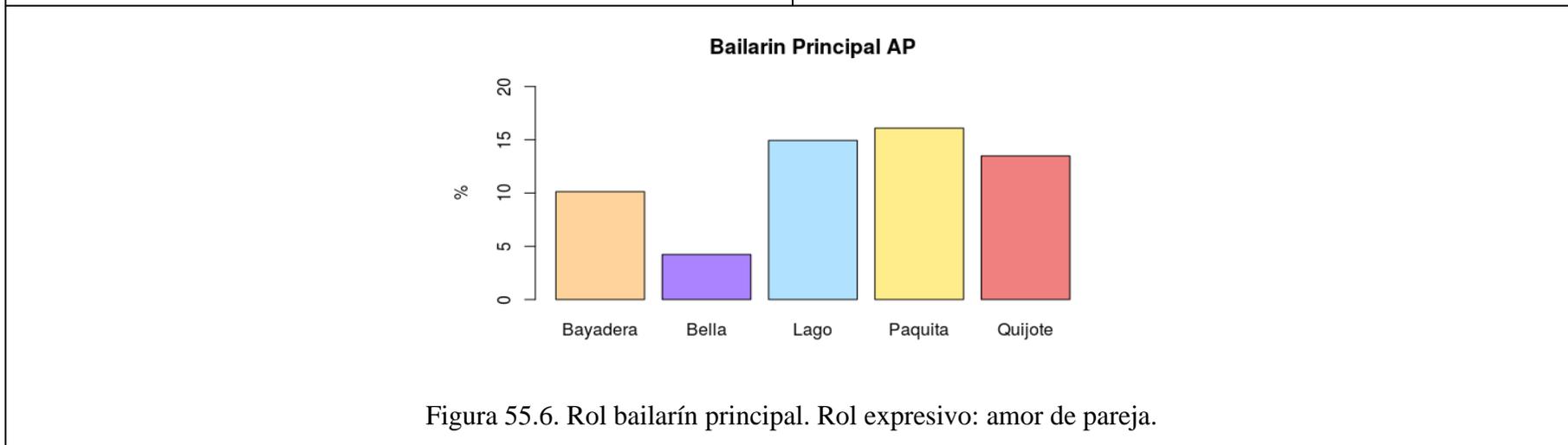
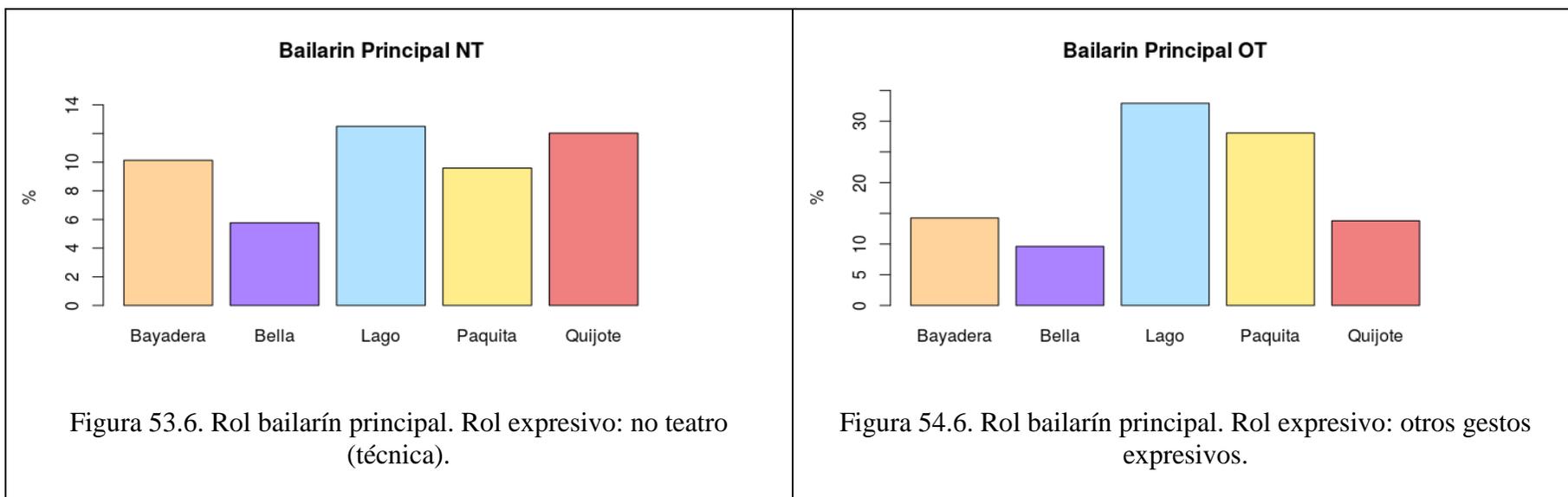


Tabla 35.6. Roles expresivos del rol solista femenina por obras.

ROL:SOLISTA FEMENINA	BAYADERA			QUIJOTE			LAGO DE LOS CISNES			PAQUITA			BELLA DURMIENTE			
	CONDUCTAS MOTRICES DE EXPRESIÓN	Frec	Tiempo	% del tiempo total	Frec	Tiempo	% del tiempo total	Frec	Tiempo	% del tiempo total	Frec	Tiempo	% del tiempo total	Frec	Tiempo	% del tiempo total
AD														6	0.4641	0.3775
AF	4	0.6858	0.5574													
AP	11	1.399	1.137	22	2.912	2.642					5	0.7694	0.8012			
AA																
FS	3	0.278	0.2259	3	0.2821	0.256	2	0.1224	0.09865					2	0.1942	0.158
FJ				3	1.404	1.274										
FT																
FF				9	1.541	1.398										
IE	4	0.843	0.6851	2	0.131	0.1189										
IP	4	0.5648	0.459													
MP	3	0.3069	0.2494	2	0.2176	0.1974								4	0.6014	0.4892
MS							2	0.4216	0.3398					1	0.0291	0.02367
MA																
TE	6	1.368	1.112	2	0.2693	0.2444	4	1.106	0.8917	2	0.5196	0.5411				
TP																
ALT	10	1.377	1.119	1	0.1011	0.0917										
NT	19	26.45	21.49	70	38.79	35.2	60	40.35	32.52	20	16.44	17.12		63	53.41	43.45
OT	42	12.63	10.26	64	12.07	10.95	37	5.809	4.682	18	5.047	5.256		46	11.16	9.077
AD																

Tabla 36.6. Roles expresivos del rol solista femenina combinando las cinco obras.

ROL SOLISTA FEMENINA			
Análisis del rol expresivo combinando las 5 obras			
EXPRESIÓN	FREC	TIEMPO	% DEL TIEMPO TOTAL
AF	10	1.15	0.1995
AP	38	5.08	0.8814
FS	10	0.8767	0.1521
FJ	3	1.404	0.2436
FF	9	1.541	0.2674
IE	6	0.974	0.169
IP	4	0.5648	0.098
MP	9	1.126	0.1954
MS	3	0.4507	0.0782
TE	14	3.263	0.5663
ALT	11	1.478	0.2565
NT	232	175.4	30.44
OT	207	46.71	8.106
13 Códigos			

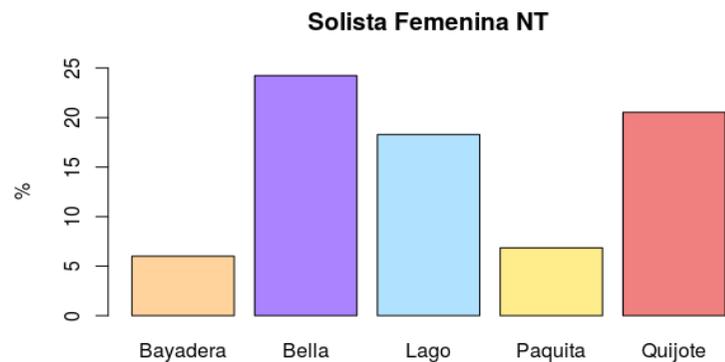


Figura 56.6. Rol solista femenina. Rol expresivo: no teatro (técnica de Ballet).

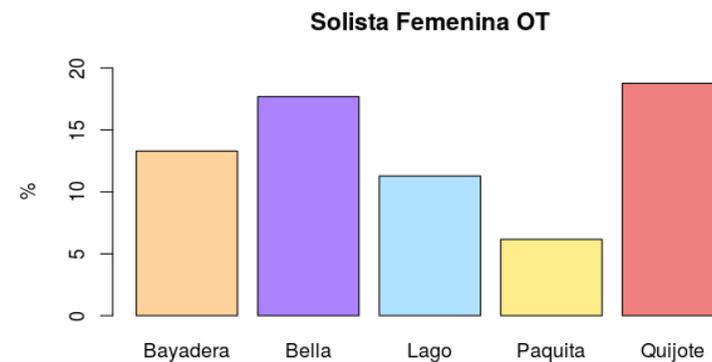


Figura 57.6. Rol solista femenina. Rol expresivo: otros gestos expresivos.

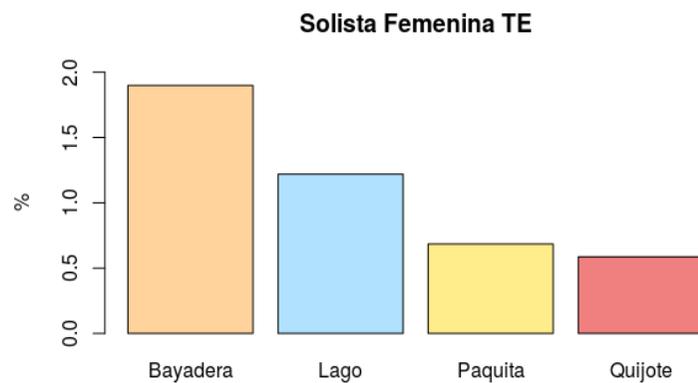


Figura 58.6. Rol solista femenina. Rol expresivo: tristeza estado.

Tabla 37.6. Roles expresivos del rol solista masculino por obras.

ROL:SOLISTA MASCULINO	BAYADERA			QUIJOTE			LAGO DE LOS CISNES			PAQUITA			BELLA DURMIENTE		
	Frec	Tiempo	% del tiempo total	Frec	Tiempo	% del tiempo total	Frec	Tiempo	% del tiempo total	Frec	Tiempo	% del tiempo total	Frec	Tiempo	% del tiempo total
CONDUCTAS MOTRICES DE EXPRESIÓN															
AD															
AF															
AP				20	2.416	2.192				3	0.3138	0.3268			
AA				1	0.05318	0.04826									
FS				2	0.1455	0.132				1	0.1364	0.1421			
FJ				4	1.7	1.542	6	0.8182	0.6594						
FT															
FF				6	0.6981	0.6334				1	0.1148	0.1195			
IE				1	0.06382	0.0579				22	2.367	2.465	3	0.4067	0.3308
IP										2	0.1003	0.1044			
MP	9	0.6555	0.5327				6	1.231	0.9919						
MS	7	0.9478	0.7703				1	0.1742	0.1404	3	0.3207	0.334			
MA	2	0.6219	0.5054												
TE				2	0.3035	0.2754				3	0.3555	0.3702			
TP							3	0.5672	0.4572						
ALT										2	0.1482	0.1543			
NT	12	8.05	6.542	38	15.02	13.63	51	16.02	12.91	6	7.945	8.273	24	7.85	6.39
OT	31	5.526	4.491	58	10.75	9.756	120	39.93	32.19	90	24.01	25	23	6.67	5.43
AD															

Tabla 38.6. Roles expresivos del rol solista masculino combinando las cinco obras.

ROL SOLISTA MASCULINO			
Análisis del rol expresivo combinando las 5 obras			
EXPRESIÓN	FREC	TIEMPO	% DEL TIEMPO TOTAL
AP	23	2.73	0.4736
FS	3	0.282	0.04893
FJ	10	2.518	0.4369
FF	7	0.8129	0.141
IE	26	2.837	0.4923
IP	2	0.1003	0.0174
MP	15	1.886	0.3273
MS	11	1.443	0.2504
MA	2	0.6219	0.1079
TE	5	0.659	0.1143
TP	3	0.5672	0.09842
ALT	2	0.1482	0.02571
NT	141	61.89	10.74
OT	322	93.89	16.29
14 Códigos			

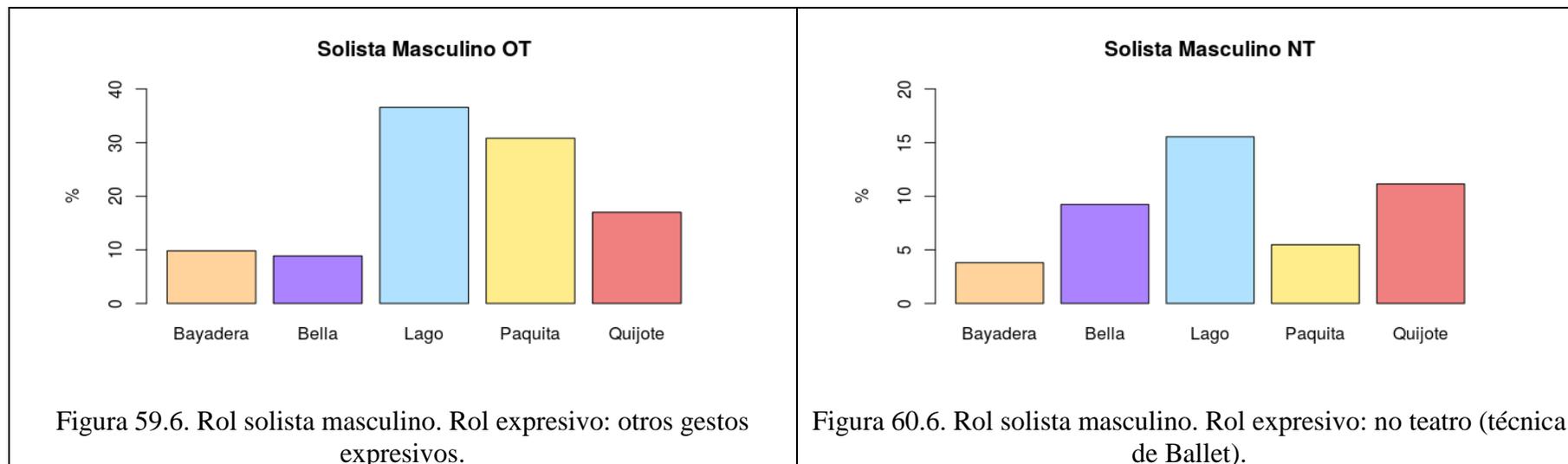


Tabla 39.6. Roles expresivos del rol bailarín del cuerpo de baile por obras.

ROL: BAILARÍN DEL CUERPO DE BAILE	BAYADERA			QUIJOTE			LAGO DE LOS CISNES			PAQUITA			BELLA DURMIENTE			
	CONDUCTAS MOTRICES DE EXPRESIÓN	Frec	Tiempo	% del tiempo total	Frec	Tiempo	% del tiempo total	Frec	Tiempo	% del tiempo total	Frec	Tiempo	% del tiempo total	Frec	Tiempo	% del tiempo total
AD																
AF																
AP																
AA	1	0.2003	0.1627								3	0.3516	0.3661			
FS				10	1.123	1.019		4	0.3679	0.2965	1	0.05077	0.05286	1	0.1293	0.1052
FJ				5	2.199	1.995		5	0.4981	0.4015	2	0.4214	0.4388	3	0.28	0.2278
FT														3	0.3511	0.2856
FF	1	0.2679	0.2177	44	14.21	12.89		3	0.7973	0.6426	1	0.05375	0.05597			
IE																
IP											1	0.03632	0.03782			
MP				3	0.4693	0.4258		1	0.09548	0.07696	2	0.2362	0.246	4	1.047	0.8516
MS	13	1.493	1.214					1	0.1742	0.1404				5	0.6455	0.525
MA																
TE				2	0.3035	0.2754								2	1.088	0.8854
TP																
ALT																
NT	42	51.99	42.25	5	27.47	24.93		95	49.53	39.92	62	43.59	45.39	30	25.28	20.57
OT	78	24.34	19.78	208	54.37	49.33		156	51.67	41.64	99	33.96	35.36	187	85.42	69.48
AD	2	0.2028	0.1648													

Tabla 40.6. Roles expresivos del rol bailarín del cuerpo de baile combinando las cinco obras.

ROL BAILARÍN DEL CUERPO DE BAILE			
Análisis del rol expresivo combinando las 5 obras			
EXPRESIÓN	FREC	TIEMPO	% DEL TIEMPO TOTAL
AD	2	0.2028	0.03518
AA	4	0.5518	0.09575
FS	16	1.671	0.29
FJ	15	3.398	0.5897
FT	3	0.3511	0.06092
FF	49	15.33	2.659
IP	1	0.03632	0.006302
MP	10	1.848	0.3207
MS	19	2.313	0.4013
TE	4	1.392	0.2415
NT	280	197.9	35.62
OT	728	249.8	43.34
12 Códigos			

Cuerpo de Bailes OT

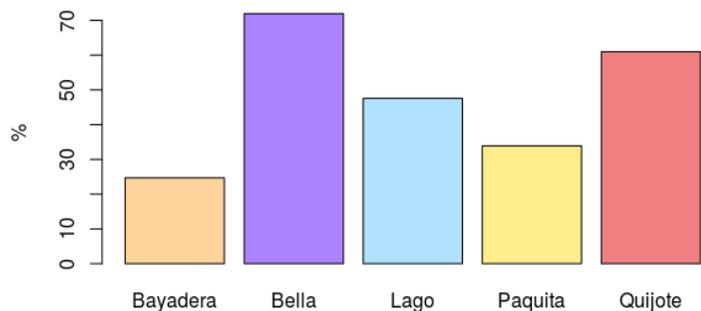


Figura61.6. Rol bailarín del cuerpo de baile. Rol expresivo: otros gestos expresivos.

Cuerpo de Bailes NT

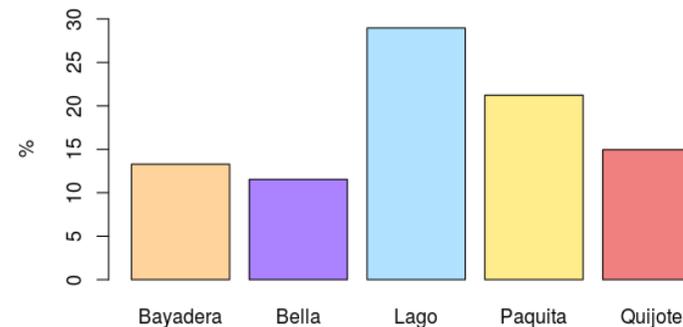


Figura62.6. Rol bailarín del cuerpo de baile. Rol expresivo: no teatro (técnica).

Cuerpo de Bailes FF

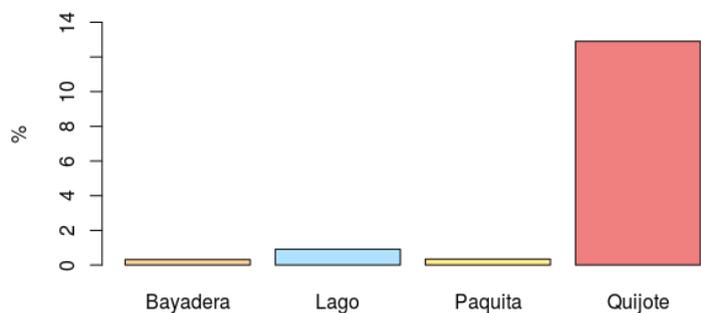


Figura63.6. Rol bailarín del cuerpo de baile. Rol expresivo: felicidad fiesta.

Cuerpo de Bailes FJ

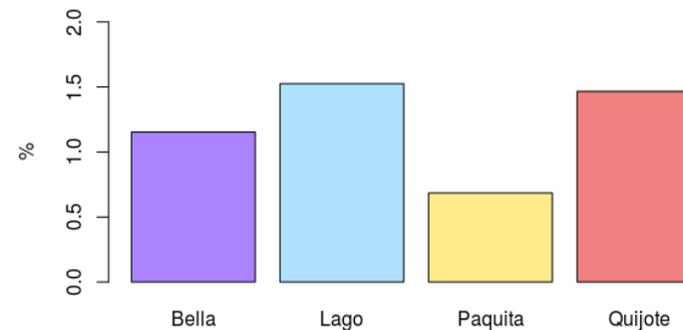


Figura64.6. Rol bailarín del cuerpo de baile. Rol expresivo: felicidad juego.

Tabla 41.6. Roles expresivos del rol figurante por obras.

ROL: FIGURANTE	BAYADERA			QUIJOTE			LAGO DE LOS CISNES			PAQUITA			BELLA DURMIENTE		
	Frec	Tiempo	% del tiempo total	Frec	Tiempo	% del tiempo total	Frec	Tiempo	% del tiempo total	Frec	Tiempo	% del tiempo total	Frec	Tiempo	% del tiempo total
CONDUCTAS MOTRICES DE EXPRESIÓN															
AD	4	0.4734	0.3848												
AF	7	0.9091	0.7391	1	0.1653	0.15	4	0.4594	0.3702	4	0.4162	0.4333	17	3.521	2.867
AP	2	0.4681	0.3804	8	1.4801	1.3427				4	0.6606	0.688	14	1.5525	1.2644
AA	1	0.2067	0.168	5	0.6587	0.5976							3	0.23917	0.1948
FS	3	0.21467	0.1745	11	1.372	1.245				2	0.2873	0.2992	7	1.2031	0.9798
FJ				3	1.949	1.769									
FT							1	0.4694	0.3783	4	0.5593	0.5825	4	0.5773	0.4702
FF	1	0.2679	0.2177	1	0.08682	0.07877									
IE				21	3.321	3.013	3	0.14059	0.1133	4	0.4516	0.4702	25	4.1889	3.4115
IP							2	0.6842	0.5514						
MP				10	1.112	1.009							15	3.1731	2.5842
MS	9	0.824	0.6699	1	0.6326	0.574									
MA				2	0.06863	0.06227							8	2.1414	1.7439
TE				3	0.6627	0.6012	1	0.06183	0.04984				16	7.19	5.85
TP													5	1.5766	1.284
ALT	29	6.1361	4.989	3	1.677	1.522	6	0.6153	0.496	3	0.3479	0.3623	26	3.1324	2.5511
NT	1	0.07647	0.06215	8	1.6863	1.5298				4	3.954	4.1182	14	3.498	2.8488
OT	170	84.15	68.42	253	98.03	88.933	179	71.07	57.29	160	55.11	57.3954	256	157.6	128.35
AD															

Tabla 42.6. Roles expresivos del rol figurante combinando las cinco obras.

ROL FIGURANTE			
Análisis del rol expresivo combinando las 5 obras			
EXPRESIÓN	FREC	TIEMPO	% DEL TIEMPO TOTAL
AD	4	0.4734167	0.08214735
AF	33	5.471	0.949329
AP	28	4.683683	0.8127136
AA	9	1.10455	0.1916617
FS	23	3.077117	0.5339419
FJ	3	1.949267	0.3382371
FT	9	1.59465	0.276704
FF	2	0.3547	0.06154761
IE	68	13.66952	2.371937
IP	2	0.68415	0.1187138
MP	25	4.291433	0.7446503
MS	16	2.203967	0.3824327
MA	10	2.209683	0.3834247
TE	23	8.808067	1.528377
TP	10	2.541333	0.4409727
ALT	67	11.94238	2.072245
NT	27	9.2156	1.599093
OT	1018	465.9682	80.85489
18 Códigos			

Los casos en los que observamos que el tiempo supera al tiempo total de la obra son debidos a que las conductas motrices registradas se dan simultáneamente por parte de dos personas que ostentan el mismo rol.

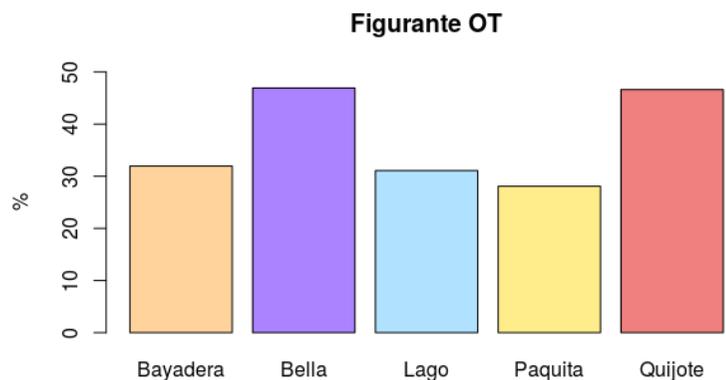


Figura 65.6. Rol figurante. Rol expresivo: otros gestos expresivos.

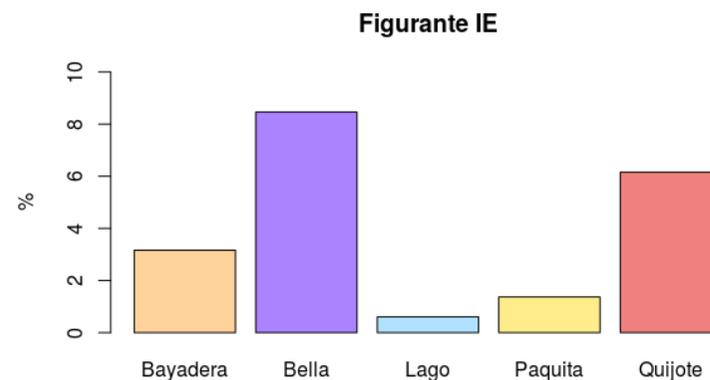


Figura 66.6. Rol figurante. Rol expresivo: ira estado.

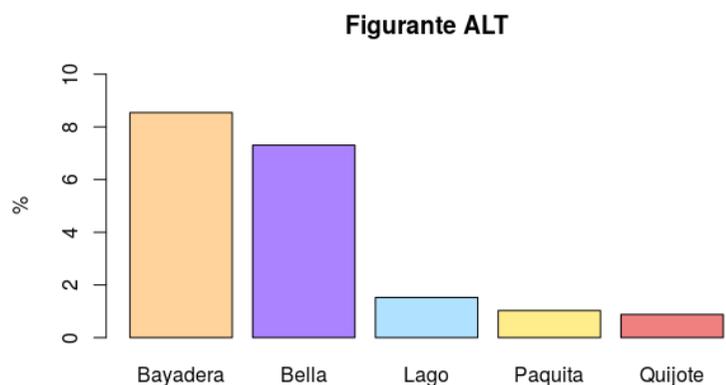


Figura 67.6. Rol figurante. Rol expresivo: altivez.

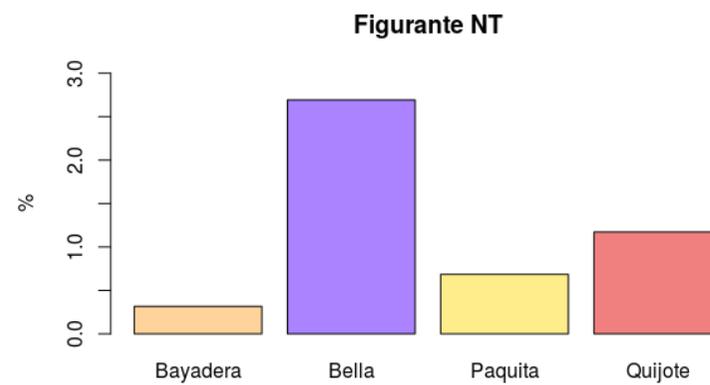


Figura68.6. Rol figurante. Rol expresivo: no teatro (técnica de Ballet).

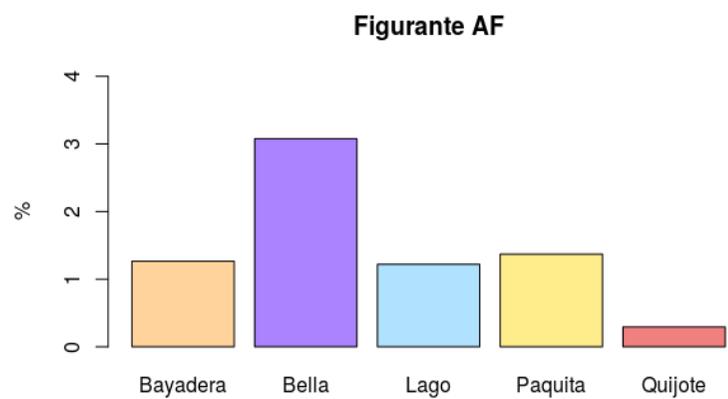


Figura 69.6. Rol figurante. Rol expresivo: amor familia.

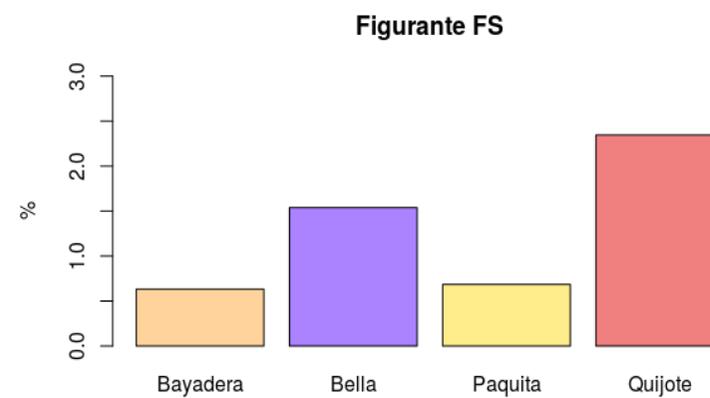


Figura 70.6. Rol figurante. Rol expresivo: felicidad saludo.

6.4.1 Comentarios de la dimensión roles expresivos

Queremos destacar la importancia del estudio de la dimensión que aquí se presenta. Así pues, consideramos que un estudio sobre el Ballet que no aluda a su naturaleza expresiva puede dar lugar a resultados similares a los que se obtienen al analizar una praxis motriz deportiva.

La intención ha sido tratar de acercarnos a la expresión que emana de las conductas motrices del Ballet. Desde esta perspectiva, destacamos la enorme complejidad de este campo y, a su vez, su excelente riqueza.

Dicho esto, pasamos a poner palabras a lo que se destaca en las tablas y gráficas de forma numérica. De esta manera y, haciendo alusión a la realidad observada, se facilita la comprensión de los resultados expuestos.

En este sentido, vamos a destacar sólo aquellos códigos que se dan de forma significativa para cada uno de los roles.

Asimismo, los resultados que mostramos a continuación son fruto de la combinación de las cinco obras por lo que el porcentaje reflejado hace referencia al tiempo total de duración de una obra de Ballet (una vez hallada la media del tiempo en función de la duración total de cada una de las obras).

Desde esta perspectiva, combinando las cinco obras, se observa que el rol de *bailarina principal* está un 22.7% del tiempo total de duración de una obra de Ballet realizando conductas motrices inmersas en el código *no teatro*. Asimismo, está un 7.75% del tiempo ejecutando conductas motrices catalogadas bajo el código *otros gestos expresivos*. Le siguen las conductas motrices pertenecientes al código *amor de pareja* (3.77%), *tristeza estado* (0.82%), *ira enfado* (0.49%) y *miedo personaje* (0.38%).

Las conductas motrices que se dan de forma significativa en el caso del rol *bailarín principal* son las catalogadas bajo los siguientes códigos: *no teatro* (17.3%), *otros gestos expresivos* (14.34%), *amor de pareja* (5.29%), *tristeza estado* (1.28%) e *ira enfado* (0.5%).

Asimismo, las conductas motrices más significativas en el caso del rol *solista femenina* son las inmersas en los siguientes códigos: *no teatro* (30.44%), *otros gestos expresivos* (8.11%), *amor de pareja* (0.88%) y *tristeza estado* (0.57%).

Por otro lado, con respecto al rol de *solista masculino* las conductas motrices que mayor peso tienen son las pertenecientes a los códigos *otros gestos expresivos* (16.29%), *no teatro* (10.74%) y *amor de pareja* (0.47%).

Por su parte, para el rol de *bailarín del cuerpo de baile* observamos que las conductas motrices más significativas son las catalogadas bajo los siguientes códigos: *otros gestos expresivos* (43.34%), *no teatro* (35.62%) y *felicidad fiesta* (2.66%).

Por último, las conductas motrices que se dan de forma significativa en el caso del rol *figurante* son las catalogadas bajo los siguientes códigos: *otros gestos expresivos* (80.85%), *ira enfado* (2.37%), *altivez* (2.07%), *no teatro* (1.59%), *tristeza estado* (1.53%), *amor de familia* (0.95%), *amor de pareja* (0.81%), *miedo personaje* (0.74%) y *felicidad saludo* (0.53%).

A continuación se comenta el resto de códigos citados, enumerando (de mayor a menor nivel de significación) los roles que participan de dichos códigos.

Desde esta perspectiva, las conductas motrices inmersas en el código *amor de pareja* tienen un mayor peso en los roles *bailarín principal*, *bailarina principal*, *solista femenina*, *figurante* y *solista masculino*.

Si hacemos alusión al código *tristeza estado* el orden de significación para los roles sería el siguiente: *bailarín principal*, *figurante*, *bailarina principal* y *solista femenina*.

Con respecto al código *ira enfado* el orden de significación para los diferentes roles es el siguiente: *figurante*, *bailarín principal* y *bailarina principal*.

Las conductas motrices pertenecientes al código *miedo personaje* tienen una mayor significación para los roles *figurante* y *bailarina principal*.

En última instancia, destacamos el código *felicidad fiesta* por ser significativo para el rol *bailarín de cuerpo de baile* y el código *altivez* para el rol *figurante*.

Por otra parte, con respecto a la variedad de conductas motrices expresivas realizadas por los diferentes roles, de los 18 códigos que creamos para registrar la expresión en Ballet, los roles *bailarina principal* y *figurante* participan de todos. El rol de *bailarín principal* ejecuta conductas motrices pertenecientes a dieciséis de los códigos creados. Para el rol *solista masculino* registramos conductas motrices inmersas

en catorce códigos. El rol de *solista femenina* participa de trece códigos y el rol de *bailarín del cuerpo de baile* participa de doce.

6.4.2 Análisis comparativo entre la técnica y la parte teatral del Ballet

En la siguiente tabla, mostramos -entre otros aspectos- el tiempo medio que está cada rol en escena, el tiempo medio de realización del código *no teatro* (NT), así como el porcentaje del tiempo que el rol ejecuta NT con respecto al tiempo total de su intervención.

Tabla 43.6. Comparación entre las vertientes técnica y teatral del Ballet.

ROLES	Tiempo total en escena (minutos)	Tiempo medio en escena (desviación típica)	Intervalo de confianza al 95%	Tiempo total de NT (%)	Tiempo medio de NT (desviación típica)	Intervalo de confianza al 95%
Bailarina Principal	207.23	41.45 (7.46)	(26.53,56.37)	126.47 (61.03)	25.29 (1.91)	(21.47,29.11)
Bailarín Principal	184.2	36.84 (10.77)	(15.3,58.38)	99.73 (54.14)	19.95 (3.6)	(12.75,27.15)
Solista Femenina	194.34	38.87 (15.46)	(7.95,69.79)	175.44 (90.27)	35.09 (14.14)	(6.81,63.37)
Solista Masculino	110.25	22.05 (6.51)	(9.03,35.07)	54.88 (49.78)	10.98 (4.16)	(2.66,19.3)
Bailarín del cuerpo de Baile	282.61	56.52 (8.43)	(39.66, 73.38)	197.86 (70.01)	39.57 (12.45)	(14.67,64.47)
Figurante	108.85	21.77 (10.37)	(1.03,42.51)	9.15 (8.41)	1.83 (1.84)	(0,5.51)

A continuación, se explica la tabla analizando el rol de *bailarina principal*. Su lectura, por tanto, se expone de ejemplo para el resto de roles.

El tiempo total de la *bailarina principal* en escena, considerando nuestra muestra (combinando las cinco obras), es de 207.23 minutos y su tiempo medio de permanencia es de 41.45 minutos, con una desviación estándar de 7.6 y con un intervalo de confianza al 95% de (26.53,53.37 minutos). Asimismo, el tiempo total de técnica (NT) de la bailarina en la muestra estudiada es de 126.47 minutos (que es el 61.03% del tiempo total de su intervención), con un tiempo medio por obra de 25.29 minutos y una desviación estándar de 1.91 con un intervalo de confianza al 95% de (21.47, 29.11).

Tal y como señalamos anteriormente, no hicimos una comparación entre los diferentes roles con respecto al rol expresivo, porque no vimos un patrón regular que pudiera generalizarse al Ballet en general. Salvo las conductas motrices que expresan

amor de pareja y que son interpretadas por los bailarines principales en todas las obras de que se compone nuestra muestra (argumento principal), el resto de gestos expresivos -catalogados en los diferentes códigos creados- están en función del contexto en el que se desarrolla la historia que se quiere contar al público. Como vimos anteriormente, los resultados expresados en gráficas muestran esa irregularidad.

La razón que nos llevó a comparar la técnica con la parte teatral, surge del actual debate sobre la importancia de recuperar la expresión (el arte) en una vorágine educativa del Ballet que ha perdido la perspectiva y se ha centrado casi exclusivamente en la técnica. De ello, hablaremos en el capítulo siete centrado en la discusión de los resultados.

Desde esta perspectiva y a la luz de los resultados obtenidos, observamos que la expresión forma parte de la esencia del Ballet, estando muy presente en las obras que configuran nuestra muestra.

6.5 Recapitulación del capítulo sexto

En el capítulo que acabamos de tratar, se exponen los resultados obtenidos tras el análisis estadístico de los datos. Se trata de un análisis descriptivo de lo que acontece durante la puesta en escena de una obra de Ballet desde tres puntos de vista diferentes pero coincidentes en el espacio y el tiempo: la gestualidad o la técnica, los tipos de interacción entre los diferentes roles y la expresión corporal.

Además, en los diferentes apartados se muestra una comparación de proporciones por sexos (en el apartado del rol técnica) y por roles (en el apartado del rol interactivo), así como también comparamos la técnica y la parte teatral para cada uno de los roles (en el apartado del rol expresivo).

Ellos nos proporcionó una información muy rica acerca todo o casi todo lo que sucede en una obra de Ballet, desde el punto de vista de la acción motriz, contribuyendo a la apertura de un nuevo camino para la investigación en Danza.

CAPÍTULO 7.

DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS

7.1 Discusión de los resultados a nivel general	250
7.2 Discusión de la dimensión roles interactivos	254
7.3 Discusión de la dimensión técnica	258
7.4 Discusión de la dimensión roles expresivos	262

7.1 Discusión de los resultados a nivel general

En este apartado se contrastan, discuten y comparan los resultados y procedimientos desarrollados, con los de otros autores que han desarrollado estudios de naturaleza similar. Además, relacionaremos los resultados obtenidos con los objetivos propuestos, teniendo como referente el marco teórico de la investigación.

En cualquier caso, se debe tener en cuenta que la discusión elaborada y las conclusiones obtenidas son de esta investigación, sin ser generalizables a otros estudios de Danza similares que no comportan el mismo contexto que el de este estudio.

Dicho esto, comenzaremos aportando una visión general de la filosofía de esta investigación y su aportación al ámbito de la Danza y, posteriormente, abordaremos los resultados por dimensiones desde una visión interpretativa.

Para ello, se ha realizado un paralelismo entre la forma en la que hemos abordado el Ballet en esta Tesis y el estudio de Choia y Kimb (2014). Estos autores promovieron la recuperación de la naturaleza del Ballet, abogando por una educación integral del Ballet en Corea e identificando cuatro dimensiones (física, cognitiva, emocional y espiritual). Cada dimensión se corresponde con las categorías cuerpo o mente y artesanía o arte. El cuerpo es el instrumento de la bailarina y la artesanía son los aspectos técnicos de esta forma de arte (conocimiento explícito). Por otra parte, la mente como categoría hace referencia a la persona del bailarín y el arte es el aspecto expresivo de ese tipo de praxis (conocimiento implícito).

En el contexto del Ballet, el contenido explícito se refiere a los atributos físicos asociados a una amplia gama de habilidades motrices específicas que requieren comprensión anatómica y fisiológica de las acciones motrices, control físico, coordinación y agilidad. En nuestro estudio, este aspecto está integrado en la dimensión técnica, estudiada en profundidad a través de la observación. Además, al finalizar el apartado 3.5 del capítulo tres también hacemos alusión a este aspecto al hablar de la estética del Ballet.

En cuanto al contenido implícito se asocia a la mente, que debe adquirir una comprensión conceptual del contexto de la Danza e implica su historia, filosofía y cultura. De acuerdo con Smith-Autard (2002), Warburton (2002), Morris (2003) y Pérez

Reinosa (2012) estos conceptos son procesados para interiorizar y crear significados cualitativos a través de la conducta motriz. Esta dimensión se trata en el conjunto del capítulo tres de esta Tesis, en el que hacemos alusión a la necesidad de entender la lógica externa del mismo para comprenderlo y que dicha comprensión se traduzca en la conducta motriz de los bailarines.

Choia y Kimb (2014) destacan la necesidad de promover la comprensión de los aspectos relacionados con la mente, el espíritu y las emociones (el arte) a la hora de practicar e investigar sobre la Danza. En este sentido, recordamos la filosofía que emana de esta Tesis al conjugar el aspecto artístico, expresivo y técnico del Ballet. A este respecto, Pakes (2006) indica que los aspectos atribuidos al cuerpo (la técnica) eclipsan normalmente al resto de componentes que otorgan peculiaridad a la Danza. En 1976, Noverre (2004) se pronunció a este respecto, destacando la necesidad de romper los moldes estrictos del mundo de la Danza. Este espíritu transgresor surge de la necesidad de expresar con una mayor libertad, soltando el control a la hora de bailar. En este mismo sentido se posiciona también Pickard (2013) al manifestar la necesidad de fomentar el arte en los bailarines, más allá de la enseñanza pormenorizada de la técnica. Por ello, no quisimos limitarnos al estudio de la exclusivo de la técnica en esta Tesis.

Pakes (2006) añade que los movimientos de baile se alimentan esencialmente de decisiones intencionales, aspecto que se corresponde con el concepto de conducta motriz que empleamos en esta Tesis. La reproducción de una coreografía, por tanto, es la suma de las voluntades e intenciones conscientes de los bailarines. No son meras ocurrencias físicas controladas por los que buscan la perfección en sus cuerpos.

Bajo nuestro punto de vista, es necesaria la realización de investigaciones que miren al Ballet desde esta perspectiva integradora. Por su gran exigencia físico-motriz, creemos que es el estilo de Danza que más se presta a una dedicación exclusiva de la técnica en detrimento de lo artístico. Además, Carr (1984) y McFee (2004) señalan al respecto que los métodos de enseñanza de la *vieja escuela* son autoritarios. Se educa a los bailarines únicamente para la adquisición de la técnica, en lugar de desarrollar su autonomía a través de un proceso democrático en busca de significado y propósito. Por tanto, se desvinculan de cualquier significado artístico o conocimiento coreográfico. Se trata, por tanto, de una enseñanza centrada en el profesor y los alumnos aprenden, únicamente, por repetición (Lee y Han, 2001).

Ante este panorama Warburton (2002) y Morris (2008) apuntan que si en el proceso de enseñanza-aprendizaje del Ballet no se hace hincapié en la parte artística seguirá prevaleciendo el modelo de bailarina que copia lo que el coreógrafo crea (Dixon 2005, Spohn y Prettyman 2012).

En base a ello, entendemos que ser artista significa ser capaz de procesar las técnicas, superándolas al hacer de ellas un arte personal. La conducta motriz del bailarín debe mostrar comprensión, sentimiento, carácter y espíritu. A este respecto, Soares (2009) señala que, cuando se danza, el cuerpo actúa más allá del contorno sistémico del ego. Se danza desde el ser (Tolle, 2007). Por tanto, de acuerdo con Best (1982), Gard (2006) y McFee (2004) los movimientos mecánicos sin cualidades artísticas no son Ballet. Esta misma idea es apoyada por Bernal (2009) cuando apunta que la danza no es solo una cuestión física en la preparación de los bailarines, ya que la musicalidad y la capacidad artística deben ser altamente prioritarias.

Desde este prisma se pronuncia Fraleigh (1987), destacando la necesidad de promover una educación en el Ballet caracterizada por el empoderamiento personal de los bailarines, de manera que se acerquen a la Danza como sujetos que se involucran desde la libertad y no como objetos físicos (Jackson 2005). Asimismo, Soares (2009) señala que el proceso creativo en la Danza tiene lugar entre la técnica y la libertad.

Para que esta manera de enfocar el proceso de enseñanza-aprendizaje del Ballet sea posible, es necesario tomar consciencia de la naturaleza integral de esta praxis motriz. Por ello, consideramos fundamental el desarrollo de investigaciones en las que el Ballet se estudie en profundidad, ya que si nos limitamos al estudio de la perspectiva técnica como mero aspecto visual podemos desvirtuar su esencia, mitigándose la pasión y alma de los bailarines.

En este sentido, la educación puede modificar esta dinámica, siendo por ello, por lo que muchas de las investigaciones abordan el hecho educativo como forma de generar un cambio cualitativo en el Ballet. Las investigaciones en Danza realizadas bajo este enfoque, fomentarán la creación de métodos que nutran la interpretación individual de los bailarines y satisfagan sus necesidades de expresión. Ello se traducirá en el cultivo de artistas completos (Choia y Kimb, 2014).

Los autores citados hasta el momento, ponen la mirada en filosofías educativas de estudiosos como Peters (1967), Oakeshott (1989), Hirst (1993) y Bruner (1996) que consideran la educación como *una práctica*. Esta manera de comprender el acto educativo es compatible con la necesidad de modificar y rechazar los métodos pedagógicos rígidos y tradicionales que se encuentran en la literatura de educación del Ballet. Desde esta perspectiva, destacamos el análisis de la lógica interna que se presenta en esta Tesis, centrado en lo que sucede en la propia práctica y constituyéndose como uno de los pasos necesarios para enriquecerla.

En este sentido observamos que lo escrito se hace extensivo al terreno de lo práctico. Choia y Kimb (2014) encontraron aspectos comunes entre los participantes de todos los sectores educativos del Ballet (conservatorios, programas escolares y academias privadas). La demanda para adquirir la técnica está todavía fuertemente arraigada en la enseñanza del Ballet. El aprendizaje de lo implícito (lo artístico, lo emocional) sigue dependiendo, en gran medida, de los métodos de enseñanza de cada maestro. Esta Tesis trata de hacer visible la existencia de la parte artística del Ballet como algo que forma parte esencial de su naturaleza.

Dixon (2005) señala que existe la creencia de que las técnicas incluyen, de forma natural, el aprendizaje de la parte artística. La falta de investigaciones que apuesten por la formación del docente de Ballet, dificulta la impartición de una enseñanza holística que contemple todas sus dimensiones.

Durante el desarrollo de la Tesis, al estudiar una obra atendiendo a dos realidades diferentes y complementarias (la técnica y la expresión), parecía que veía espectáculos completamente diferentes. Ello es fruto de la tradicional tendencia a observar y valorar exclusivamente la técnica.

Con objeto de especificar con mayor detalle a los datos obtenidos y facilitar su comprensión, continuaremos la discusión de los resultados por dimensiones. Además, estos se analizan empleando una visión interpretativa. De acuerdo con Mateu (2010), al introducir una lógica externa, se reinterpretan los rasgos de la lógica interna y ello nos ayuda a descifrar las acciones que se dan en la observación.

7.2 Discusión de la dimensión roles interactivos

Considerando el rol que ostentan los bailarines y los diferentes subroles que van adoptando a lo largo de una obra, se interpretan los resultados más significativos de esta investigación. Desde esta perspectiva, esta dimensión responde a los objetivos cinco y seis de la investigación *desvelar el sistema de roles y subroles interactivos que se dan en el Ballet y verificar si existen diferencias significativas entre los diferentes roles con respecto a la dimensión rol interactivo* respectivamente.

Los resultados muestran que rol de *bailarín del cuerpo de bailees* el que más interviene en escena a lo largo de toda la obra (sumando el conjunto de sus intervenciones). Ello, tiene sentido porque entre los subroles que hemos destacado para cada uno de los roles (por tener bastante peso en la obra) aparece el rol de *bailarín del cuerpo de baile* apoyando su actuación.

Los resultados apuntan que todos los roles -el de bailarín principal en menor medida- realizan de forma significativa el subrol *bailar solos, siendo apoyados por el cuerpo de baile*.

Además, para los *bailarines principales* también se destaca el subrol *bailar en sincronización con su pareja, siendo apoyados por el cuerpo de baile*.

Asimismo, en el caso del rol de *solista femenina* también sobresale el subrol *bailar en sincronización con otras solistas, siendo apoyadas por el cuerpo de baile*.

Con respecto al rol de *solista masculino*, el subrol *bailar en sincronización con el rol de solista femenina, siendo apoyados por el cuerpo de baile*, también goza de especial significación.

A este respecto, Grant (1982) señala que el cuerpo de baile es un grupo de bailarines (no solistas) que bailan de forma conjunta en una obra, secundando a los primeros bailarines. Por tanto y, de acuerdo con los resultados expuestos, estos trabajan como un telón de fondo de bailarines de mayor categoría, constituyéndose como una pieza fundamental permanente de una compañía de Ballet. En este sentido, esta investigación muestra que el cuerpo de baile no sólo secunda a los bailarines principales, sino que también al resto de roles (solistas y figurantes) que, en determinados momentos de la escena, adquieren un papel destacado.

No obstante, además de los subroles de *apoyo* comentados, los resultados reflejan que el rol de *bailarín del cuerpo de baile* también baila *en sincronización con sus compañeros* (interviniendo sólo este rol en escena) y, en ocasiones, también lo hace de forma *sincronizada* (no apoyando) con el resto de los roles, por lo que se entiende lo largo de su intervención en el conjunto de una obra de Ballet y ello denota que su función no es únicamente secundar a bailarines de mayor categoría.

Por otro lado, los resultados evidencian que a este rol le siguen los roles *bailarina principal*, *solista femenina* y *bailarín principal*, casi igualados en porcentaje (en lo que al tiempo total de intervención en escena se refiere). Con respecto a los bailarines principales, ello denota su papel destacado en la obra, ya que sólo una bailarina y un bailarín asumen estos roles. A este respecto, Arantzibia, I. (1012) señala que la categoría de *prima donna* o bailarina principal, es otorgada a la bailarina que asume el papel protagonista en la obra. Lo mismo sucede con el bailarín principal. De ahí su presencia destacada en el conjunto de una obra de Ballet.

Con respecto al rol de *solista femenina*, conviene aclarar que es interpretado por varias bailarinas que asumen diferentes papeles a lo largo de toda la obra. Tal y como señala Pickard (2013), estas bailan en soledad o en pequeños grupos con otros solistas. Ello se corresponde con los subroles registrados en nuestra investigación, a lo cual añadimos que las solistas también bailan siendo apoyadas por el cuerpo de baile como señalamos anteriormente.

Por otro lado, los resultados revelan que los roles con menor tiempo de intervención a lo largo de una obra son el rol de *solista masculino* y el rol de *figurante*. En estos casos, también son varios bailarines los que asumen dichos roles.

En función de lo expuesto, queremos aclarar que el hecho de que un rol aparezca más en escena, no significa necesariamente que tenga una mayor importancia en la obra.

Carr (1984) y McFee (2004) señalan que un espectáculo de Ballet, además de mostrar la exhibición técnica de sus bailarines, persigue contar una historia a su público. Por tanto y, de acuerdo con Propp (1928), cada uno de los personajes seleccionados juega un papel importante para la construcción y el entendimiento de la misma. Ejemplo: puede que un figurante intervenga escasos minutos, pero que su actuación sea determinante para el desenlace de la historia. Sin embargo -simbólicamente (para el

entendimiento de la obra)- se podría prescindir de algunas de las intervenciones del cuerpo de baile o de solistas femeninas que aparecen más en el conjunto de la obra.

El orden establecido con anterioridad, se refería al tiempo total en escena por parte de los roles, sumando el conjunto de sus intervenciones (independientemente de los subroles realizados). A continuación, interpretamos los resultados relativos al subrol *bailar en soledad*, ya que consideramos que este subrol es un indicador de la importancia que se le da a los roles en una obra de Ballet. Cuando se da este subrol, el público sólo tiene una opción para focalizar su atención.

A este respecto, llama la atención que sea el *cuerpo de baile* el rol que más tiempo aparece en escena sin interactuar con otro rol. Ello indica que, además de apoyar al resto de roles resaltando o apoyando su danza, el cuerpo de baile también destaca por sus intervenciones en solitario.

Una visión centrada en la técnica, puede llevar a pensar que se da más importancia a aquellos roles que ejecutan gestos de mayor complejidad. Sin embargo, a nivel simbólico y estético, una obra de Ballet sin cuerpo de baile no tendría sentido. No podríamos imaginar, por ejemplo, un Lago de los Cisnes sin bailarinas que los interpretasen y tampoco podemos negar el colorido y la belleza estética que aporta este rol al conjunto de la obra. A este respecto, Grant (1982) resalta el trabajo de coordinación de los bailarines que asumen este rol, ya que sus diferentes gestos deben ser ejecutados por igual (brazos y piernas a la misma altura, situarse en el espacio escénico sin salirse de las filas conformadas, etc.).

Por otro lado, se observa que el rol de *solista femenina* baila prácticamente el doble de tiempo en soledad que los roles de *bailarina* y *bailarín principal*. La causa de ello, radica en que, tal y como comentamos anteriormente, este rol es interpretado por varias bailarinas a lo largo de la obra que interpretan diferentes papeles.

Los roles con menor porcentaje de intervención realizando el subrol *bailar solo* son el rol de *figurante* y el rol de *solista masculino*. Si empleamos una mirada centrada en la técnica, nos llama la atención que el rol de *figurante* actúe más en soledad que el rol de *solista masculino*. Sin embargo, como ya hemos comentado, en una obra de Ballet todos tienen un papel simbólico o expresivo determinante para el entendimiento de la historia.

Otro de los subroles que consideramos pertinente destacar, para tener una visión de lo que sucede en la escena, es el subrol *bailar en soledad, siendo apoyado por el cuerpo de baile*. En esta situación motriz, el rol que baila en soledad adquiere el estatus de poder, pero el público puede elegir hacia dónde focalizar su atención.

El rol de *solista femenina* (interpretado por varias bailarinas que asumen diferentes papeles) es el más destacado al respecto, seguido por el rol de *bailarina principal*. Además, el rol de *figurante*, supera al de *solista masculino* y el rol de *bailarín principal* se sitúa en último lugar. A este respecto, volvemos a dar una explicación centrada en la parte simbólica o expresiva de la obra, ya que los requerimientos de la historia en cuestión son los que llevan a los coreógrafos a crear las diferentes situaciones motrices de interacción entre los diferentes roles. En este sentido, consideramos que la belleza estética también condiciona la creación de la coreografía (Kirsh, Muntanyola, Jao y Sugihara, 2009).

A modo de resumen, destacamos que no siempre el hecho de aparecer más tiempo en escena implica una mayor importancia del bailarín o bailarina en cuestión. La parte simbólica o expresiva de la obra juega un papel fundamental al respecto y una pequeña intervención puede ser determinante para el entendimiento de la historia.

A este respecto, Ameri (2013) señala que el hecho de tener que responder a la acción motriz de un compañero habla de la existencia de un código de comunicación y de significantes ligados a él. Quien es capaz de decodificar y codificar las acciones motrices de los bailarines de manera diversa es el espectador. El sí puede interpretar diferentes intenciones, diferentes mensajes, experimentar sensaciones muy diversas generalmente asociadas a su experiencia o no en la apreciación de este tipo de espectáculos, al gusto que tenga por ellas, al conocimiento o la ignorancia de esta práctica artística y a sus referentes etnomotrices (Pérez, 2012).

Además, no debemos olvidar que la Danza lo integra todo: la técnica y la expresión.

Desde esta perspectiva, puede que una solista esté menos tiempo en escena que una bailarina del cuerpo de baile, pero sólo asumir el papel de solista le da un estatus superior normalmente otorgado por su calidad técnica o expresiva (de interpretación del papel).

Por así decirlo, si atendemos a la clasificación que hace el Ballet de sus bailarines en una obra, en primer lugar estarían situados los bailarines principales, luego los solistas, posteriormente los figurantes (que se encargan de la parte teatral) y por último el cuerpo de baile. No obstante, todos son imprescindibles para el constructo de una obra y, como hemos observado, este orden no se corresponde con el tiempo de intervención en la misma.

7.3 Discusión de la dimensión técnica

Considerando las habilidades motrices específicas que ejecutan los bailarines a lo largo de una obra, se interpretan los resultados más significativos de esta investigación. Desde esta perspectiva, el análisis de esta dimensión responde a los objetivos tres y siete de la investigación que son *conocer las conductas motrices de carácter técnico de los bailarines y comprobar si existen diferencias significativas entre los diferentes roles con respecto a la dimensión técnica*.

Entre las técnicas más realizadas por el rol *bailarina principal*, se encuentran las pertenecientes a los códigos denominados transiciones y preparaciones. Ello nos parece coherente, dado que dichas técnicas suelen anteceder a otras más complejas como las piruetas, los giros en desplazamiento, los grandes saltos en desplazamiento y los *fouettés*. De la misma manera, también tiene sentido que este rol realice un número elevado de poses, dado que las técnicas contenidas en este código suelen ejecutarse tras la realización de técnicas de elevada complejidad a modo de amortiguación en el caso de los saltos o de parada cuando se trata de las piruetas.

Además, nos encontramos con dos códigos que incluyen técnicas características del trabajo de las puntas: los equilibrios -el código que presenta un mayor número de registros- y los *pas de bourrées*. Asimismo, y de acuerdo con De Pedro (2010) las técnicas inmersas en el código *fouettés* se asocian, especialmente, al rol de bailarina principal y son consideradas técnicas de elevada complejidad. De hecho, la parte final de todas las obras de Ballet reserva un espacio para que la bailarina principal realice una secuencia de aproximadamente treinta y dos *fouettés* seguidos.

Asimismo, de las técnicas registradas para este rol, las que menos realiza son las contempladas en los códigos giros en el aire, pequeños saltos en desplazamiento, *port de brás* y teatro. El hecho de que el código teatro se repita pocas veces es debido a que

los trozos seleccionados son especialmente técnicos. No obstante, resulta interesante observar que, a pesar de existir partes más teatrales no recogidas para el análisis de la técnica, el teatro está muy presente en el conjunto de una obra de Ballet, tal y como se verá en la interpretación de la dimensión roles expresivos.

Con respecto al rol *bailarín principal*, al igual que en el caso anterior, se entiende que las transiciones -código que presenta un mayor número de registros- las preparaciones y las poses se realicen un número elevado de veces dadas sus funciones de contribución a la inercia de los saltos y de freno y amortiguación de piruetas y saltos de una forma elegante. Asimismo, queremos destacar el gran número de registros que tiene el código giros en el aire.

Con respecto al código teatro, hacemos la misma reflexión que la comentada en el anterior rol.

Si hacemos una comparación entre los roles *bailarina principal* y *bailarín principal*, se observa que el código equilibrio está entre los más registrados para ambos roles. No obstante, las técnicas contenidas en este código son ejecutadas un mayor número de veces por el rol de bailarina principal. Lo mismo pero a la inversa sucede con las técnicas pertenecientes al código giros en el aire y giros en desplazamiento (este último en menor medida) que siendo realizadas por ambos roles, el bailarín contempla un número más elevado de ejecuciones, siendo la diferencia significativa. Por así decirlo, si los equilibrios son el código estrella para el rol de bailarina principal, el más ejecutado por el rol de bailarín principal son los giros en el aire.

Los códigos transiciones, preparaciones, poses y grandes saltos en desplazamiento están prácticamente igualados en cuanto al número de registros para ambos roles. Asimismo, nos parece pertinente recordar que no registramos el tiempo de duración de cada técnica porque, en su mayoría, comprenden sólo un instante. No obstante, en el caso de las piruetas -código que también está casi igualado en el número de registros para ambos roles- observamos que el rol de bailarín principal realiza un mayor número de piruetas seguidas (más de tres, normalmente) que el rol de bailarina principal (dos y, como mucho tres, generalmente). Nosotros tomamos la decisión de registrar sólo el inicio de la técnica y, por ello, aparece igualado en cuanto al número de registros.

Con respecto al rol *bailarín del cuerpo de baile*, se destaca la función que tienen las técnicas contempladas en el código pose para este rol. Los bailarines del cuerpo de baile se quedan estáticos o semi estáticos en una pose que van cambiando cada cierto tiempo, mientras otro rol más destacado baila en un primer plano de la escena. Por así decirlo, las poses, en este rol, tienen una función más estética. Después de los equilibrios, son las técnicas que más realiza.

El código estrella para el rol de *figurante* es el teatro. Este aspecto tiene sentido para nosotros, dado que las personas que asumen este rol, tradicionalmente, son bailarines de mayor edad que en su juventud ocuparon otros roles y que, en la actualidad, asumen el de figurante por tener una menor carga física (Stanislavski, 1975). No obstante, también se trata de personas a las que se les da especialmente bien la interpretación de un personaje en cuestión. Asimismo, sabemos que son bailarines, no sólo por lo que cuenta la tradición, sino porque en su conducta motriz se hacen evidentes las características estéticas del Ballet de las que hablamos en el capítulo tres. Además, como reflejan los resultados, observamos que no sólo realizan teatro, ya que hemos registrado técnicas incluidas en los códigos grandes saltos en desplazamiento, giros en desplazamiento y giros en el aire. Otras de las técnicas destacadas para este rol son las incluidas en los códigos caminar, correr y poses. Con respecto a las mismas, queremos destacar que, en la mayoría de las ocasiones, cuando un figurante camina o corre, suele hacerlo con una carga simbólica (Revelle, 2015). El resto de roles, además de caminar o correr haciendo visible su carga expresiva en determinados momentos de la obra (a los que nosotros les asignamos el código teatro), también caminan y corren para continuar con su repertorio de técnicas desde otro punto del espacio (Bernal, 2009).

En los *pasos a dos* observamos que la *bailarina principal* ejecuta técnicas de mayor complejidad que el *bailarín principal*. De hecho, las técnicas que más realiza este último son las incluidas en los códigos agarres, poses, caminar, correr, giros en pareja (en los que la bailarina está en equilibrio y este camina ayudándola a girar), teatro y poses. La tradición cuenta que, en los *pasos a dos*, la bailarina es la que se luce y el bailarín sirve de soporte, pasando a un segundo plano Markessinis (2010). Ahora bien, ambos requieren de una gran compenetración para poder llevar a cabo este tipo de interacción en la que hay una comunicación directa entre los bailarines. Por tanto, los dos son imprescindibles para que se de un *paso a dos* y el equilibrio de fuerzas y el dominio corporal debe ser perfecto por ambas partes. Asimismo, consideramos que la

demanda energética requerida para la ejecución de determinadas técnicas como los *portés*, puede explicar también el hecho de que el bailarín, durante la realización de un *paso a dos*, a penas realice técnicas de elevada complejidad como las que ejecuta cuando baila solo (Serres, 2011).

Desde esta perspectiva, nos parece interesante resaltar que la mayor parte del tiempo que dura un *paso a dos*, los bailarines danzan al son de un adagio. Por tanto, todo es mucho más lento y las técnicas requieren de un tipo de fuerza que permita sostener determinadas posturas en el tiempo. Por ello, de acuerdo con Kish, Muntayola, Jao, Lew y Sugihara (2009) consideramos que en la creación de un *paso a dos* por parte del coreógrafo, este no sólo atiende a aspectos estéticos, sino que puede que también tenga en cuenta los requerimientos fisiológicos por parte de los implicados.

Desde esta perspectiva, Montesinos, (2002) señala que el equilibrio de fuerzas, el dominio corporal, el conocimiento de las posibilidades técnicas del propio cuerpo y de las de la pareja y el nivel de concentración son fundamentales para este tipo de ejecuciones en las que hay un contacto físico entre los bailarines.

Por otra parte, se destaca la combinación de códigos teatro-teatro por ser una de las que más se repite. Al igual que sucedía en el análisis de cada uno de los roles por separado, este dato nos verifica que el teatro está inmerso en el conjunto de una obra de Ballet (Ameri, 2013). Recordemos que, para el análisis de la técnica, escogimos piezas y variaciones, en las que había un claro predominio de la técnica sobre la parte teatral.

Con respecto a los códigos relativos a los *portés* (con extensión de brazos y *portés* sin extensión de brazos), se destaca que cargar a la bailarina respetando la estética del Ballet y, en ocasiones, caminar con ella por el escenario en esa posición evitando que caiga, supone un elevado esfuerzo por parte del bailarín (mayor aún en el caso de los *portes* con extensión de brazos). Asimismo, mantener el equilibrio y realizar una técnica en una superficie que no es el suelo (es menor e irregular) aumenta la complejidad de la gestualidad de la bailarina. A este respecto, Serres (2011) señala que se requiere de una compenetración absoluta para subir a la vez (con el impulso de la bailarina y la ayuda del bailarín) y bajar dando sensación de ligereza.

7.4 Discusión de la dimensión roles expresivos

Considerando las conductas motrices de carácter simbólico que realizan los bailarines a lo largo de una obra de Ballet, se interpretan los resultados más significativos. El análisis de esta dimensión responde a los objetivos cuatro y ocho de esta investigación que son *conocer las conductas motrices de carácter expresivo de los bailarines y verificar si existen diferencias significativas entre los diferentes roles con respecto a la dimensión expresión.*

Según el Léxico Praxiológico de Parlebás (2001, p.28), la *semiotricidad* se define como: *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.*

Siguiendo a Ameri (2013), en esta dimensión se pone de manifiesto la *semiotricidad de tipo referencial*. Esta cualidad de las acciones motrices se asemeja al lenguaje, ya que se transmite un mensaje que hace referencia a un contenido externo a la motricidad inmediata. El referente (sentimiento, ideas, objeto, etc.) no está presente y es evocado por una gestualidad simbólica más o menos figurativa.

Si atendemos al argumento de las obras de Ballet estudiadas, observamos que todas giran en torno a una historia de amor entre los *bailarines principales* que comienza siendo imposible y culmina con la unión de ambos protagonistas. Por tanto, es coherente que el código *amor de pareja* sea significativo para estos roles. Asimismo, los solistas, en ocasiones, ejecutan *pasos a dos* en los que muestran conductas motrices que hemos catalogado bajo este código. Además, nos encontramos con *figurantes* y *solistas* que flirtean o se enamoran de otros personajes, de ahí que el *amor de pareja* sea un código registrado durante la intervención de estos roles en escena.

Por otro lado, el código *tristeza estado* es frecuente entre los *bailarines principales* cuando sienten que han perdido a su pareja. Asimismo, es común entre los *figurantes* que hacen de padres en los momentos en los que muestran preocupación por sus hijos y en aquellos que se enamoran de alguno de los *bailarines principales* y se dan cuenta de que su amor es imposible.

El código *ira enfado* es común entre los figurantes, ya que en muchas de las obras interpretan personajes que representan el mal. Normalmente, aquellos interesados en impedir la unión de los protagonistas (los bailarines principales). Asimismo, también observamos este tipo de conductas motrices entre los *figurantes* que hacen de padres de alguno de los protagonistas y que se oponen a su relación de amor por ser de clases sociales diferentes.

Asimismo, el registro del código *felicidad fiesta y felicidad saludo* es frecuente en el rol *bailarín del cuerpo de baile*, ya que en la mayoría de las obras se representan las fiestas que se realizaban en las cortes (Montesinos, 2002). Además, cuando entran en escena los bailarines principales, es frecuente que los bailarines del cuerpo de baile muestren alegría o los saluden. Asimismo, al finalizar las obras, cuando tiene lugar la unión de pareja entre los bailarines principales, el cuerpo de baile muestra una actitud de celebración a través de sus conductas motrices de expresión.

De acuerdo con De Pedro (2010), los bailarines del cuerpo de baile no asumen ningún papel simbólico de tipo individual (no interpretan ningún personaje). No obstante, tal y como se acaba de señalar, si realizan gestos expresivos para crear un ambiente determinado.

En función de estos resultados, concluimos que la relación de amor entre los protagonistas (bailarines principales) es el argumento principal de todas las obras estudiadas. Por ello, para estos roles siempre registramos conductas propias del código *amor de pareja*. Lo que cambia, por tanto, es el contexto en el que se desarrollan las diferentes obras. Por tanto, las conductas motrices que pertenecen al resto de códigos creados dependen más del contexto de la obra que de la naturaleza del rol en cuestión.

Ello nos llevó a tomar la decisión de no hacer una comparación entre los diferentes roles con respecto al rol expresivo, ya que no existe un patrón regular que pudiera generalizarse al universo del Ballet.

No obstante, se observa que todos los roles presentan un porcentaje muy elevado (en comparación con el resto de códigos) de conductas motrices inmersas en los códigos *no teatro* (relativo a la técnica de Ballet) y *otros gestos expresivos*. En el caso de los roles *bailarina principal*, *bailarín principal* y *solista femenina* el código *no teatro* se sitúa en primer lugar y, en el resto de roles (*solista masculino*, *bailarín del cuerpo de baile* y *figurante*), predomina el código *otros gestos expresivos*.

Así, los resultados reflejan que la técnica tiene mucha presencia en los roles *bailarina principal* y *solista femenina*. Sin embargo, en el caso del rol *bailarín principal*, a pesar de que el código *no teatro* se presenta en primer lugar, hay un porcentaje menor de diferencia entre dicho código (técnica) y el resto de conductas motrices inmersas en los códigos relativos a la expresión.

Por otro lado, se observa que el rol de solista masculino realiza menos conductas motrices catalogadas bajo el código *no teatro* (técnica) que el rol de *solista femenina*. Sin embargo, el porcentaje de expresión es mayor en el *solista masculino* que en la *solista femenina*.

Con respecto al rol de figurante -a diferencia del resto de roles- presenta un porcentaje ínfimo de conductas motrices inmersas en el código *no teatro*(técnica). Ello indica que lo que más realiza este rol en una obra de Ballet es teatro.

De acuerdo con las aportaciones de Linaza (1991) la trama simbólica, se convierte en la pauta organizativa de la actividad. El coreógrafo crea las diversas coreografías en función de la misma y, los diferentes roles, interactúan entre sí de acuerdo con la historia a representar. Por tanto, la dimensión expresiva proporciona una estructura dentro de la cual se desarrolla una secuencia coherente de acciones e interacciones (Navarro, 2005). Desde esta perspectiva, Ameri (2013) señala que, como en todos los casos que contienen la función semiotriz, la conducta de los practicantes influye en las reacciones de los demás generando significaciones propias.

Desde esta perspectiva, Propp (1928, p.7) señala que el verdadero elemento estructural es la función y que ésta debe definirse sin tener en cuenta la identidad del que la realiza. El autor entiende por función (...) *la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga*. Para este autor, la función es la clave de la estructura del cuento, el número de funciones es limitado, la sucesión de funciones es siempre idéntica, y todos los cuentos maravillosos pertenecen al mismo tipo en lo que concierne a su estructura.

En función de lo expuesto con anterioridad, se destaca que -a pesar de que en una obra de Ballet esté todo establecido con anterioridad- las conductas motrices de tipo expresivo, necesitan de un *diálogo* entre los diferentes personajes. Esto es, la respuesta expresiva a una determinada conducta motriz, no puede realizarse si no se ha producido la primera (por parte del personaje que inicia el *diálogo*). Por tanto, en una obra de

Ballet, encontramos espacios para la toma de decisiones y, ante cualquier imprevisto, para la improvisación.

Una vez finalizada la discusión por dimensiones, se recuerda que los objetivos uno y dos de la investigación, están implícitos en el propio desarrollo del marco teórico que guió el curso de la misma, así como en parte metodológica. Estos son: *crear un instrumento de observación para el estudio del Ballet y analizar el Ballet desde el punto de vista de la Praxiología Motriz.*

BLOQUE IV. CONCLUSIONES Y PERSPECTIVAS DE FUTURO

Capítulo 8. Conclusiones y perspectivas de futuro

CAPÍTULO 8.

CONCLUSIONES Y PERSPECTIVAS DE FUTURO

Introducción	270
8.1 Conclusiones	270
8.2 Limitaciones de la investigación	279
8.3 Perspectivas de futuro	281

INTRODUCCIÓN

En este capítulo presentaremos las conclusiones más generales a las que llegamos con la investigación, así como se hace alusión a la parte empírica de la Tesis que comenzó con la creación de los tres instrumentos de observación *ad hoc* para el análisis del Ballet.

Posteriormente, hablaremos de aquellos aspectos que supusieron una limitación para el estudio. En este sentido, destacamos que todo aquello que, en su día, nos entorpeció el camino ha sido contemplado como una oportunidad encaminada al planteamiento de investigaciones futuras que sirvan para mejorar y completar la presente Tesis.

Desde esta perspectiva, culminamos el trabajo que aquí se presenta con una serie de propuestas que consideramos interesantes para el futuro de la investigación en Danza.

8.1 Conclusiones

Las conclusiones que vamos a exponer a continuación son fruto de un estudio que persigue contribuir a la apertura de un camino para investigar la Danza desde la perspectiva de la acción motriz. Lo que aquí se expresa con carácter de *verdad*, necesita de una mayor profundización y de otras perspectivas que sirvan para enriquecer cada vez más el universo de la Danza en todos sus estilos y vertientes.

Antes de presentar las conclusiones, consideramos necesario recordar los objetivos que nos marcamos al inicio de esta Tesis:

1. Crear un instrumento de observación para el estudio del Ballet.
2. Analizar el Ballet desde el punto de vista de la Praxiología Motriz.
3. Conocer las conductas motrices de carácter técnico de los bailarines.
4. Conocer las conductas motrices de carácter expresivo de los bailarines.
5. Desvelar en el sistema de roles y subroles interactivos que se dan en el Ballet.
6. Verificar si existen diferencias significativas entre los diferentes roles con respecto a la dimensión rol interactivo.

7. Comprobar si existen diferencias significativas entre los diferentes roles con respecto a la dimensión técnica.
8. Verificar si existen diferencias significativas entre los diferentes roles con respecto a la dimensión expresión.

Ahora, vamos a mostrar los objetivos citados y, a continuación de cada uno de ellos, algunas de las aportaciones del estudio empírico de las cinco obras observadas y analizadas desde tres perspectivas diferentes: la estrategia motriz; la técnica y la expresión motriz.

1. Crear un instrumento de observación para el estudio del Ballet

- | |
|--|
| <ul style="list-style-type: none"> ✓ Los tres instrumentos de observación <i>ad hoc</i> creados son válidos y fiables para estudiar y descifrar la lógica interna del Ballet. |
|--|

En la investigación se halló la fiabilidad de los tres formatos de campo creados para el estudio del Ballet, verificándose que son válidos y fiables para el análisis de dicha praxis motriz.

Estos tres instrumentos se constituyeron como tres ventanas diferentes por las que asomarse al mundo del Ballet, conectándonos con tres realidades muy ricas (la estrategia motriz, la técnica y la expresión) que se dan simultáneamente en escena.

2. Analizar el Ballet desde el punto de vista de la Praxiología Motriz
--

- | |
|---|
| <ul style="list-style-type: none"> ✓ La Praxiología Motriz ofrece un marco riguroso para analizar el Ballet desde la perspectiva de la acción motriz |
|---|

Tras haber estudiado bibliografía del Ballet de naturaleza diversa, las conclusiones extraídas de la presente investigación, confirman que la Praxiología Motriz proporciona aportaciones novedosas derivadas de un objeto de estudio propio: la acción motriz. Desde esta perspectiva, se considera que este estudio ayuda a obtener una visión integral del Ballet, fundamentada en el análisis de su lógica interna.

3. Conocer las conductas motrices de carácter técnico de los bailarines.

- ✓ Todos los roles realizan un porcentaje elevado de técnica con respecto al total de su intervención, excepto el rol de figurante.
- ✓ Las técnicas que más se realizan contemplando el conjunto de los roles son las integradas en los códigos denominados *transiciones*, *preparaciones*, *poses*, *grandes saltos en desplazamiento* y *giros en desplazamiento*.
- ✓ De mayor a menor frecuencia de aparición las técnicas que más realiza el rol de *bailarina principal* son las agrupadas en los siguientes códigos: equilibrios, transiciones, pequeños saltos en desplazamiento, preparaciones, *pas de bourrée*, piruetas, poses, giros en desplazamiento, grandes saltos en desplazamiento, caminar y elevaciones de piernas.
- ✓ De mayor a menor frecuencia de aparición las técnicas que más realiza el rol de *bailarín principal* son las agrupadas en los siguientes códigos: transiciones, giros en el aire, preparaciones, giros en desplazamiento, grandes saltos en desplazamiento, piruetas, poses, baterías, caminar y equilibrios.
- ✓ De mayor a menor frecuencia de aparición las técnicas que más realiza el rol de *solista femenina* son las agrupadas en los siguientes códigos: equilibrios, transiciones, pequeños saltos en desplazamiento, poses, lanzamientos de piernas, preparaciones, baterías, pasos cortos y rápidos, giros en desplazamiento, grandes saltos en desplazamiento y *pas de bourrée*.
- ✓ De mayor a menor frecuencia de aparición las técnicas que más realiza el rol de *solista masculino* son las agrupadas en los siguientes códigos: transiciones, preparaciones, baterías, giros en el aire, grandes saltos en desplazamiento, poses y giros en desplazamiento.
- ✓ De mayor a menor frecuencia de aparición las técnicas que más realiza el rol de *bailarín del cuerpo de baile* son las agrupadas en los siguientes códigos: equilibrios, poses, pequeños saltos en desplazamiento, baterías, pasos cortos y rápidos y *pas de vals*.
- ✓ Las técnicas que más realiza el rol de *figurante* son las agrupadas en los siguientes códigos: *teatro*
- ✓ En la realización de un *paso a dos* se realizan técnicas diferentes a las empleadas por los bailarines cuando bailan sin contacto físico entre ellos.

- ✓ Las combinaciones de técnicas ejecutadas con más frecuencia en un *paso a dos* son las siguientes (de mayor a menor frecuencia): *equilibrio-agarre, piruetas en pareja-agarre, elevaciones de piernas-agarre; pose-pose, caminar-caminar, pas de bourrée-caminar; giros en pareja-giros en pareja; preparación-agarre; teatro-teatro; preparación-preparación; correr-correr; y equilibrio-pose.*

En la presente investigación se muestra que las intervenciones de todos los roles, -excepto la del rol de figurante- están cargadas de gestos técnicos. La técnica lleva implícita una peculiar forma de expresión caracterizada por la estética de este estilo de Danza (figura 2.3). No obstante, todos los roles intercalan este trabajo técnico con gestos meramente teatrales que también están impregnados de este carácter estético.

El rol de figurante, sin embargo, es el rol teatral por excelencia, aunque en algunas ocasiones ejecuta técnicas de baja complejidad. Sus gestos teatrales también denotan ese trabajo estético de base.

Entre las técnicas señaladas como las más realizadas por el conjunto de roles, destacamos las integradas en los códigos denominados *transiciones, preparaciones y poses*. Las transiciones y preparaciones sirven de enlace para la realización del resto de técnicas de mayor complejidad y las poses, generalmente, son realizadas como forma estética de culminación de una técnica compleja. No obstante, el rol de bailarín del cuerpo de baile ejecuta diversas poses sin enlazarlas con otras técnicas cuando realiza el subrol de apoyo a otros roles.

Con respecto a los *pasos a dos*, se destaca que hablamos de combinaciones de técnicas porque estas son ejecutadas por los roles *bailarina y bailarín principal* de forma simultánea. En este sentido, se observa que el rol de bailarín principal hace una función de apoyo con respecto a la figura de su compañera que, estéticamente, destaca más. No obstante, la belleza de un *paso a dos* reside en la coordinación, la complicidad y la danza que se crea entre ambos.

4. Conocer las conductas motrices de carácter expresivo de los bailarines.

- ✓ Todos los roles realizan conductas motrices de expresión que responden al argumento de la obra que se quiere contar al público.
- ✓ En una obra de Ballet, las conductas motrices de expresión abarcan casi la totalidad de la intervención del rol de figurante.
- ✓ Las conductas motrices de expresión realizadas con mayor frecuencia combinando todos los roles son las agrupadas en los siguientes códigos: *otros gestos expresivos, amor de pareja, tristeza estado e ira enfado*.
- ✓ De mayor a menor frecuencia de aparición las conductas motrices de expresión que más realiza el rol de *bailarina principal* son las agrupadas en los siguientes códigos: otros gestos expresivos, amor de pareja, tristeza estado e ira enfado.
- ✓ De mayor a menor frecuencia de aparición las conductas motrices de expresión que más realiza el rol de *bailarín principal* son las agrupadas en los siguientes códigos: otros gestos expresivos, amor de pareja, tristeza estado e ira enfado.
- ✓ De mayor a menor frecuencia de aparición las conductas motrices de expresión que más realiza el rol de *solista femenina* son las agrupadas en los siguientes códigos: otros gestos expresivos, amor de pareja y tristeza estado.
- ✓ De mayor a menor frecuencia de aparición las conductas motrices de expresión que más realiza el rol de *solista masculino* son las agrupadas en los siguientes códigos: otros gestos expresivo y amor de pareja.
- ✓ De mayor a menor frecuencia de aparición las conductas motrices de expresión que más realiza el rol de *bailarín del cuerpo de baile* son las agrupadas en los siguientes códigos: otros gestos expresivos y felicidad fiesta.
- ✓ De mayor a menor frecuencia de aparición las conductas motrices de expresión que más realiza el rol de *figurante* son las agrupadas en los siguientes códigos: otros gestos expresivos, ira enfado, altivez, tristeza estado, amor de pareja y miedo a un personaje.

Tal y como se señaló anteriormente, todos los roles realizan conductas motrices de expresión que sirven para comunicar al público la historia de la obra en cuestión. En este sentido, se destaca que no existe un patrón común por roles de conductas motrices expresivas. Todo está en función del argumento.

Así como a nivel técnico si existe un patrón por roles compartido por las cinco obras estudiadas, esto no sucede desde el punto de vista de la expresión. Por tanto, todos los roles son susceptibles de realizar cualquiera de las conductas motrices agrupadas en cada uno de los códigos que conforman el formato de campo que analiza esta dimensión.

La única regularidad encontrada está relacionada con el código *amor de pareja* que se registra en todas las obras para los roles *bailarina* y *bailarín principal*.

Asimismo, se destacan todas aquellas conductas motrices expresivas inmersas en el código otros gestos expresivos. En este sentido, recordamos que dicho código contempla a aquellas conductas motrices de expresión que no manifiestan una emoción evidente y que, por tanto, no pueden registrarse en el resto.

Desde esta perspectiva, subrayamos que se trata de un código cuyas conductas motrices se manifiestan constantemente en escena. Ello nos llevó concluir que una obra de Ballet se caracteriza por la realización de gestos teatrales de forma constante por parte de todos los roles, destacando el rol de figurante que presenta una posición más destacada en este sentido.

5. Desvelar el sistema de roles y subroles interactivos que se dan en el Ballet.

- ✓ A lo largo de una obra de Ballet se van sucediendo diversos subroles por parte de cada uno de los roles.
- ✓ Es más frecuente que haya uno o dos roles en escena, seguido de tres roles.
- ✓ Los roles que están más tiempo en escena, sumando el conjunto de sus intervenciones (de mayor a menor tiempo de intervención total en escena) son los siguientes: rol de *bailarín del cuerpo de baile*; rol de *bailarina principal*; rol de *solista femenina*; rol de *bailarín principal*; rol de *solista masculino* y rol de *figurante*.
- ✓ Los subroles que más realiza el rol de *bailarina principal* (de mayor a menor tiempo de ejecución del subrol) son los siguientes: *bailar sola*; *bailar en sincronización con el bailarín principal*; *bailar sola siendo apoyada por el cuerpo de baile* y *bailar en sincronización con el bailarín principal, siendo apoyados por el cuerpo de baile*.

- ✓ Los subroles que más realiza el rol de *bailarín principal* (de mayor a menor tiempo de ejecución del subrol) son los siguientes: *bailar solo; bailar en sincronización con la bailarina principal y bailar en sincronización con la bailarina principal, siendo apoyados por el cuerpo de baile.*
- ✓ Los subroles que más realiza el rol de *solista femenina* (de mayor a menor tiempo de ejecución del subrol) son los siguientes: *Bailar sola; bailar en sincronización con otras solistas; bailar en sincronización con otras solistas, siendo apoyadas por el cuerpo de baile; bailar sola, siendo apoyada por el cuerpo de baile y bailar en sincronización con el rol de solista masculino.*
- ✓ Los subroles que más realiza el rol de *solista masculino* (de mayor a menor tiempo de ejecución del subrol) son los siguientes: *bailar solo; bailar solo, siendo apoyado por el cuerpo de baile y bailar en sincronización con el rol de solista femenina, siendo apoyados por el cuerpo de baile.*
- ✓ Los subroles que más realiza el rol de *bailarín del cuerpo de baile* (de mayor a menor tiempo de ejecución del subrol) son los siguientes: *bailar en sincronización con sus compañeros; bailar en sincronización con sus compañeros, apoyando a la bailarina principal; bailar en sincronización con sus compañeros, apoyando a los bailarines principales; bailar en sincronización con sus compañeros, apoyando a varias solistas femeninas y bailar en sincronización con sus compañeros, apoyando a una solista femenina.*
- ✓ Los subroles que más realiza el rol de *figurante* (de mayor a menor tiempo de ejecución del subrol) son los siguientes: *interactuar, siendo apoyado por el cuerpo de baile e interactuar con otros figurantes.*
- ✓ Las combinaciones de roles que se realizan con más frecuencia (de mayor a menor tiempo de ejecución de sus respectivos subroles) son las siguientes¹²: *ASO-OSA; ASO-OSA-CSCAP; AS-CSCAA; SASS-CSCAS; SASS-SOSS; SAS-CSCAS y SASS-SOSS-CSCAS.*

Desde un punto de vista expresivo, el hecho de que sea más frecuente que haya uno o dos roles en escena seguido de tres, facilita al público la comprensión del

¹² El lenguaje empleado responde a los acrónimos de los códigos creados para el análisis de este rol. Decidimos reflejarlo así por cuestión de espacio. Remitimos al apartado 5.2 para su interpretación.

argumento de la obra, ya que tiene más facilidad para focalizar la atención en lo que al coreógrafo le interesa. No obstante, las veces en las que hay más de tres roles en escena, la disposición en el espacio y las características de las conductas motrices, otorgan un estatus de poder a determinados personajes, pero en esta coyuntura el público tiene la opción de dirigir su atención a donde le plazca.

Desde un punto de vista técnico, cuando hay uno, dos o tres roles en escena, se persigue destacar las habilidades técnicas de algunos de los bailarines que asumen una posición destacada en el escenario (tanto por su situación espacial más centralizada, como por la complejidad de las técnicas ejecutadas). Recordemos que tres roles no equivalen a tres bailarines. Uno de los roles podría ser el conjunto de bailarines que conforman el cuerpo de baile. De hecho, el rol que más tiempo está en escena sumando el conjunto de sus intervenciones es el rol de *bailarín del cuerpo de baile*. Ello tiene sentido, ya que la mayoría de los subroles que realiza son de apoyo al resto de roles.

Asimismo, nos encontramos con que el rol de *solista femenina* supera en tiempo de intervención al rol de *bailarín principal*. En este sentido, se recuerda que el primero es asumido por varias bailarinas en el conjunto de la obra y, el rol de *bailarín principal*, sólo lo asume un bailarín. No obstante, el rol de *bailarina principal* (asumido sólo por una bailarina) supera al rol de *solista femenina*. Además, se observa también una diferencia entre el rol de *solista femenina* y el que sería su equivalente en masculino (*solista masculino*). Este, tiene un menor tiempo de intervención con respecto a la primera.

Desde esta perspectiva, concluimos que las mujeres están más tiempo en escena que los hombres en una obra de Ballet. De hecho, el cuerpo de baile está formado por más mujeres que hombres en el conjunto de las cinco obras observadas.

6. Verificar si existen diferencias significativas entre los diferentes roles con respecto a la dimensión rol interactivo.

✓ Existen diferencias estadísticamente significativas entre los roles *bailarín principal* y *bailarina principal* con respecto al rol interactivo.

✓ Existen diferencias estadísticamente significativas entre los roles *solista femenina* y *solista masculino* con respecto al rol interactivo.

Cuando se realizan los subroles *bailar solo* y *bailar en sincronización con otro u otros solistas* es más probable que sea el *bailarín principal* el que lo ejecute. Es interesante, recordar que cuando se realizan los subroles *bailar en sincronización con la bailarina principal* y *bailar en sincronización con el cuerpo de baile* es más probable que sea el *solista masculino* el que lo ejecute. Además, cuando se realizan los subroles *bailar en sincronización con otro u otros solistas*; *bailar en sincronización con otro u otros solistas y con el rol de figurante* y *bailar en sincronización con otro u otros solistas y con los bailarines principales* es más probable que sea la *solista femenina* la que lo realice.

7. Verificar si existen diferencias significativas entre los diferentes roles con respecto a la dimensión gestualidad.

- ✓ Existen diferencias estadísticamente significativas entre los roles *bailarín principal* y *solista masculino* y el resto de roles.
- ✓ Existen diferencias estadísticamente significativas entre los roles *bailarina principal* y *solista femenina* y el resto de roles.
- ✓ Existen diferencias estadísticamente significativas entre hombres y mujeres con respecto al rol técnica en el Ballet.
- ✓ Existen diferencias estadísticamente significativas entre el rol *figurante* y el resto de roles con respecto al rol técnica.
- ✓ La técnica tiene un gran peso en la actuación de todos los roles, excepto en el rol de figurante.

Cuando se realizan técnicas incluidas en los códigos *equilibrios*, *pasos cortos y rápidos*, *pose*, *pose final*, *pequeños saltos en desplazamiento*, *pequeños saltos en vertical* y *transiciones*, las mujeres superan en porcentaje a los hombres en cuanto a la realización de las técnicas inmersas en los códigos señalados.

Cuando se realizan técnicas inmersas en el código *elevaciones de piernas*, con total seguridad lo ejecuta una mujer.

Por último, cuando se realizan técnicas que pertenecen a los códigos *giros en el aire*, *grandes saltos en vertical* y *teatro*, los hombres superan en porcentaje a las mujeres en cuanto a la ejecución de las técnicas inmersas en los códigos señalados.

8. Comprobar si existen diferencias significativas entre los diferentes roles con respecto a la dimensión rol expresiva.

- ✓ Las conductas motrices expresivas que reflejan el *amor de pareja* son ejecutadas por los roles *bailarín principal* y *bailarina principal* en todas las obras estudiadas.
- ✓ Las conductas motrices expresivas ejecutadas por los diferentes roles, atienden al argumento de la obra en cuestión y no a la naturaleza de cada rol (menos en el caso de los bailarines principales y sólo con respecto al código *amor de pareja*).
- ✓ Las conductas motrices realizadas por el rol de *figurante* son en su gran mayoría de tipo teatral, a diferencia del resto de roles que muestran un porcentaje elevado de técnica.

El rol teatral por excelencia es el de *figurante*. No obstante, todos los roles participan de la parte teatral del Ballet. De hecho, tal y como señalamos con anterioridad, la mayor parte del tiempo hay alguien haciendo teatro en escena en el conjunto de la obra.

Desde esta perspectiva, las conductas motrices expresivas se dan en función del argumento de la obra. La única regularidad que existe es con respecto al código *amor de pareja*, registrado para los *bailarines principales* en las cinco obras estudiadas.

Además de las conclusiones expuestas, nos parece fundamental comentar que, durante el desarrollo de la Tesis, pasé de una visión centrada en la técnica a una visión mucho más amplia y conectada con la esencia de la Danza, dándome cuenta de la riqueza expresiva del Ballet.

8.2 Limitaciones de la investigación

A continuación, mostramos aquellos aspectos que dificultaron el proceso de la investigación, pero que no impidieron que la Tesis se materializara. Así pues, las limitaciones del estudio fueron las siguientes:

- La escasez de estudios de Danza que sirvieran para la elaboración del marco teórico de la Tesis.
- La ausencia de estudios de Danza desde la perspectiva de la acción motriz que pudieran aprovecharse como modelo para la realización de la parte empírica de la Tesis y para la discusión de los resultados.

Este aspecto, puede verse como una gran oportunidad, ya que el hecho de que no hubiera nada previo le da un carácter novedoso a la Tesis.

Para minimizar estos inconvenientes, recurrimos a estudios de Danza de corte histórico, así como contemplamos investigaciones realizadas desde el punto de vista anatómico y fisiológico. Ello nos llevó a entender el por qué de la estética del Ballet y a verificar la perfección que se busca en la conducta motriz de los bailarines. Asimismo, también nos acercamos al terreno de la Expresión Corporal, recurriendo a estudios realizados por profesionales del ámbito de la Educación Física que se han encargado de profundizar en este campo. Las aportaciones de Mateu (2010), también fueron un referente para nuestra investigación, ya que ella también se basa en la Praxiología Motriz para ahondar en el terreno de las Situaciones Motrices de Expresión.

- No encontramos más de dos obras diferentes realizadas por la misma compañía.

Aunque inicialmente nos resultó interesante observar la influencia de una misma compañía en varias obras, este aspecto se convirtió en una gran oportunidad, ya que verificamos que -a pesar de estudiar obras de Ballet realizadas por compañías diferentes- existe una estructura similar en el conjunto de las mismas.

- No pudimos hacer las grabaciones nosotros, por lo que la visión total del espacio escénico estaba en función del enfoque de las diversas cámaras.

A pesar de los momentos en los que las cámaras no enfocaban todo el escenario (no teníamos una visión de conjunto) es fácil saber quién está en el espacio escénico, ya que los personajes permanecen un tiempo en escenay aunque la cámara enfoque para otro lado suele volver a grabarlo antes de que finalice su interpretación. Con respecto al registro de la técnica, no tuvimos este problema, ya que observamos piezas realizadas en soledad por parte de cada uno de los roles y las cámaras sólo se dirigen a sus respectivas intervenciones. Con respecto al registro de los *pasos a dos*, en algún momento la cámara enfoca sólo a uno, pero suele ser muy breve. Por tanto, el efecto de las cámaras no supuso un gran inconveniente para la investigación.

- La gran cantidad de tiempo que se requiere para observar y hacer el registro de una obra atendiendo a las tres dimensiones comentadas.

Este aspecto ralentizó el proceso de la investigación, ya que -como vimos en la tabla 4.4 del capítulo cuarto- para estudiar cada obra atendiendo a las tres dimensiones y

preparar la aplicación informática introduciendo los datos de cada instrumento se requiere mucho tiempo. Para evitar errores, tuvimos que intercalar horas de registro con horas de descanso para poder continuar observando con claridad.

8.3 Perspectivas de futuro

En función de lo anteriormente expuesto, lo que se describe a continuación es lo que nos planteamos para un futuro próximo y lo que proponemos como caminos de investigación a recorrer por cualquier investigador amante de la Danza.

- Estudiar una única obra de Ballet realizada por varias compañías para ver si existe influencia de la compañía en las conductas motrices que se dan en la obra.

Este estudio sería interesante para ver la influencia de la compañía en la obra de Ballet. Resultaría atractivo ver la influencia del coreógrafo en la representación de una obra determinada.

- Estudiar a una misma compañía realizando diferentes obras de Ballet para ver si la coreografía influye en las conductas motrices de las obras.

De esta manera, se comprobaría si las conductas motrices de los bailarines se repiten en las distintas obras a pesar de representar una historia diferente, desde el punto de vista simbólico.

- Adaptar y aplicar los instrumentos de observación a otros estilos de Danza.

Este tipo de investigación posibilitaría estudiar la estructura interna de otros estilos de Danza y extraer todas sus posibilidades de trabajo en la práctica. Además, permitiría comparar varios estilos de Danza e incorporar aspectos de unos y otros a la realización de nuevas creaciones.

- Estudiar el efecto de la música en las dimensiones técnica y roles expresivos.

Resultaría interesante ver la influencia de la música en la conducta motriz de los bailarines, verificando su efecto en el empleo de determinadas técnicas y en el tipo de expresión. Desde esta perspectiva, consideramos que la música es lo que inspira a los bailarines al movimiento y la expresión.

- Colaborar con otros investigadores para seguir profundizando en el estudio de la Danza.

Sería de una enorme riqueza realizar una investigación en la que se estudie la Danza desde perspectivas diferentes, pero complementarias. Así, se abordaría este fenómeno de forma holística. Ello concuerda con su naturaleza, dado que la Danza ofrece infinitas posibilidades de creación y expresión y todas las perspectivas pueden acercarnos a distintos matices, destalles y sutilezas de la misma.

- Realizar una aplicación práctica para trabajar la Danza en la escuela, aprovechando todas las posibilidades que se observan a raíz del estudio de su lógica interna.

Como hemos comentado en el desarrollo del marco teórico de la Tesis, el profesorado de Educación Física se encuentra perdido a la hora de abordar este contenido educativo en sus clases. Ofrecer un programa de trabajo fundamentado en investigaciones que extraigan todas sus posibilidades de desarrollo, ayudaría a fomentar la Danza desde la escuela, contribuyendo a que esté más presente en la sociedad y que esta se enriquezca de sus beneficios.

- Aprovechar los datos obtenidos para hacer investigaciones sobre coordenadas polares y análisis secuencial de retardos, así como obtener los T-pattens que puedan sucederse en el Ballet.

Siendo conscientes del carácter riguroso y novedoso de este tipo de investigaciones y de la enorme riqueza de sus resultados, sería interesante continuar en esta línea de trabajo para mejorar la calidad de los resultados obtenidos y tener una visión más amplia del Ballet.

BLOQUE V.
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A

- Abad, A.C. (2012). *Historia del Ballet y la Danza Moderna*. Madrid: Alianza Editorial.
- Albizu, I. (2011, 05, 03). Teoría de la danza. [Mensaje en un blog]. Recuperado de: <https://teoriadeladanza.wordpress.com/sobre-este-blog/>.
- Albizu, I. (2015, 06, 15). El regreso de la técnica del Ballet en la escena contemporánea. [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <http://www.edaddeplata.org/edaddeplata/Actividades/actos/acto.jsp?acto=6203>.
- Alemany, M.J. (2009). *Historia de la Danza I. Recorrido de la evolución de la Danza desde los orígenes hasta el siglo XIX*. Valencia: Piles Editorial de Música, S.A.
- Ameri, G.S. (2013). Praxiología Motriz y Ballet clásico. Congreso Argentina Educacion Física y Ciencias. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la educación. Departamento de Educación Física. La Plata. Recuperado de: <http://www.aacademica.org/000-049/197.pdf>.
- Anguera, M.T. (1986). La investigación cualitativa. *Educar*, 10, 23-50. Recuperado de: <http://ddd.uab.cat/record/35740/>.
- Anguera, M.T. (1990). Metodología observacional. En J. Arnau, M.T. Anguera, y J. Gómez (coords.). *Metodología de la investigación en Ciencias del Comportamiento* (pp.125-238). Murcia: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Anguera, M.T. (1999). Análisis de la competencia en la selección de observadores. *Metodología de las Ciencias del Comportamiento*, 1, 95-115. Recuperado de: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2809693>.
- Anguera, M.T. (2001). La observación (I): Problemas metodológicos. En Fernández-Ballesteros y Carrobbles, J.A.I. (coords.). *Evaluación conductual. Metodología y aplicaciones* (pp.292-333). Madrid: Pirámide.
- 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., 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, (pp.95-115). Recuperado de:
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2809693>.
- Anguera, M.T., Blanco, A., Losada, J.L. y Hernández, A. (2000). La metodología observacional en el deporte: conceptos básicos. *Lecturas: EF y Deportes. Revista Digital*, 24, 1-7. Recuperado de:
<http://www.efdeportes.com/efd24b/obs.htm>.
- Anguera, M.T., Blanco, A. y Losada, J.L. (2001). Diseños observacionales, cuestión clave en el proceso de la metodología observacional. *Metodología de las Ciencias del Comportamiento*, III, 3(2), 135-161. Recuperado de:
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2809601>.
- Antón, S. (2010). *Espectáculos cortesanos de la América Española del siglo XVII*. En C. Giménez Morte (coord.), *La investigación en Danza en España*. Valencia: Mahali Ediciones (Stella Cometa, S.L.).
- Arantzibia, I. (2012). El exclusivo club de las Primas Ballerinas Assolutas. *Danza Ballet Revista de Colección*, 5, 7-10. Recuperado de:
<http://www.bailarinas.eu/el-exclusivo-club-de-las-primas-ballerinas-assolutas/>.
- Armada, J. M., González López, I. y Montávez, M. (2013). La Expresión Corporal: un proyecto para la inclusión. *Retos. Nuevas tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación*, 24, 107-112. Recuperado de:
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4482483>
- Arteaga, M. (2003). *Fundamentos de la Expresión Corporal. Ámbito pedagógico*. Granada: Grupo editorial universitario.
- Aucouturier, B. y Lapierre, A. (1977). *La educación psicomotriz como terapia*. Barcelona: Editorial Médica y Técnica.

B

- Ballet Escala de Milán (2001). El Lago de Los Cisnes, versión completa. [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://youtu.be/6LKyWPmtX7Y>.
- Ballet de la Ópera de París (1995). La Bayadera, versión completa. [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://youtu.be/ntpiUa4JgBk>.
- Ballet de la Ópera de París (2014). Paquita, versión completa. [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://youtu.be/a0lNtrbsA5A>.
- Ballet Kirov (1989). La Bella Durmiente, versión completa. [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://youtu.be/7OUfTgFrg6w>.
- Ballet Mariinsky (2006). Don Quijote, versión completa. [Archivo de vídeo]. Recuperado de: https://youtu.be/Zf_n5bATF9w.
- Bara, A. (1975). *La expresión por el cuerpo*. Buenos Aires: Búsqueda.
- Batista, A. (2008). *Arte Flamenco*. Madrid: Editorial Alpuerto.
- Berge, Y. (1985). *Vivir tu cuerpo. Para una pedagogía del movimiento*. Madrid: Narcea.
- Berge, Y. (1979). *Danza la vida: el movimiento natural*. Madrid: Narcea.
- Bernal, A. (2009). Estrategias del pianista acompañante en una clase de Ballet en el centro. *Revista digital innovación y experiencias educativas*, 20, 1-8. Recuperado de: http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_20/ANTONIO_BERNAL_1.pdf.
- Bertrand, M. (1966). La danse dans l'éducation. *Revue Education Physique*, 68, 15-20.
- Best, D. (1982). The Aesthetic and the Artistic. *Philosophy*, 57, 357-372. Recuperado de: http://www.jstor.org/stable/4619580?seq=1#page_scan_tab_contents.
- Bertalanffy, L. (1980). *Perspectivas en la Teoría General de Sistemas*. Madrid: Alianza Universidad.
- Birk, K. (2009). Pre-professional Ballet Training: Toward Making It Fit for Human Consumption. *Congress on Research in Dance Conference Proceedings*, 41, 166-170. doi: <http://dx.doi.org/10.1017/S2049125500001059>

- Bisquerra, R. (2009). *Psicopedagogía de las emociones*. Madrid: Síntesis.
- Blanco, A. y Anguera, M.T. (1991). Sistemas de codificación. En M.T. Anguera (Ed.). *Metodología observacional de la investigación psicológica* (pp.193-239). Barcelona: PPU.
- Blázquez, D. y Hernández, J. (1984). *Clasificación o taxonomías deportivas*. Barcelona: INEF.
- Blouin Le Baron, J. (1982). Expression corporelle: le flour et la forme. En C. Pociello (coord.), *Sports et société* (pp-13-18). Paris: Vigot.
- Bortoleto, M.A. (2002). Estudio de la lógica interna de la Gimnasia Artística Masculina: el caso de la relación gimnasta con el espacio en el aparato Suelo. *Lecturas Educación Física y Deportes*. Año 8, 51. Recuperado de: <http://www.efdeportes.com/efd51/gam.htm>.
- Bortoleto, M. A. y Carvalho, G. A. (2004). Reflexões sobre o circo e a educação física. *Revista Corpoconsciência, Santo André, 2*, 36-69. Recuperado de: <https://goo.gl/uRTwT3>.
- Bossu, H. y Chalaguier, C. (1986). *La expresión corporal, método y práctica*. Barcelona: Martínez Roca.
- Bozal, V. (2000). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor.
- Brao, E. (2014). *Baile flamenco: observación y análisis del Taranto en los ámbitos profesional y académico. Reflexiones metodológicas*. (Tesis doctoral). Murcia: Universidad de Murcia.
- Brikman, L. (1971). *El lenguaje del movimiento corporal*, (2ª ed.). Buenos Aires: Paidós.
- Bruner, J. (1996). *The Culture of Education*. Cambridge: Harvard University Press.

C

- Canales, I. y López Villar, C. (2002). Creatividad y singularidad: ejes vertebradores de la Expresión Corporal. *Revista de Educación Física: renovar la teoría y la práctica*, 86, 23-26.
- Casanovas, C. y Chalcoff, F. (2009). *El arte de ayudar*. Buenos Aires: Gran Aldea Editores.
- Carr, D. (1984). Dance Education, Skill, and Behavioral Objectives. *Journal of Aesthetic Education*, 18 (4), 67-76. doi: 10.2307/3332628
- Castañer, M. (2002). *Expresión Corporal y Danza*. Barcelona: Inde
- Castañer, M., Torrents, C., Anguera, M.T. y 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* (pp. 303-313). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Castañer, M., Torrents, C., Anguera, M.T. y Dinušová, M. (2009). Instrumentos de observación ad hoc para el análisis de las acciones motrices en Danza Contemporánea, Expresión Corporal y Danza Contact- Improvisation. *Apunts*, 95, 14-23. Recuperado de: <http://www.revista-apunts.com/es/hemeroteca?article=1292>.
- Castañer, M., Torrents, C., Anguera, M.T., Dinušová, M. y Jonsson, G.K. (2009). Identifying and analyzing motor skills responses in body movement and dance. *Behavior Research Methods*, 41(3), 857-867. doi 10.3758/BRM.41.3.857.
- Castarlenas, J. Ll., Durán, C., Lagardera, F., Lasierra, G., Lavega, P. y Mateu, M. (1993). Hacia la construcción de una disciplina praxiológica que acoja y estudie la diversidad de prácticas deportivas y corporales existentes. *Apunts de Educación Física y Deportes*, 32, 19-26. Recuperado de: <http://www.revista-apunts.com/es/hemeroteca?article=929>.
- Castillo, E. y Rebollo, A. (2009). Expresión y comunicación corporal en Educación Física. *Wanceulen E.F. digital*, 5, 105-122. Recuperado de: <http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/3317/b15549859.pdf?sequence=1>

- Choia, E. y Kimb, N. (2014). Whole ballet education: exploring direct and indirect teaching methods. *Research in Dance Education*, 2, 142-160. doi:10.1080/14647893.2014.950643
- Contreras, O. (1998). *Didáctica de la Educación Física: Un enfoque constructivista*. Barcelona: Inde.
- Corominas, J. y Pascual, J.A. (1984). *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*. Madrid: Gredos.
- Coterón, J. (2008). Los cuatro ejes de la dimensión expresiva del movimiento. En G. Sánchez et al (eds.), *Expresión corporal. Investigación y acción pedagógica* (pp.145-155). Salamanca: Amarú.
- Coterón, J. y Sánchez, G. (2010). Educación artística por el movimiento: la expresión corporal en educación física. *Aula. Revista de Pedagogía de la Universidad de Salamanca*, 16, 113-134. Recuperado de:
http://rca.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/0214-3402/article/view/7436.
- Coterón, J. y Sánchez, G. (2013). Expresión Corporal en Educación Física: bases para una didáctica fundamentada en los procesos creativos. *Retos. Nuevas tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación*, 24, 117-122. Recuperado de:
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4482496>.
- Cuéllar, M. J. (1997). Danza y Educación Físicas: conceptos terminológicos, metodológicos y curriculares. *Habilidad Motriz. Revista de Ciencias de la Actividad Física y el Deporte*, 10, 12-17.
- Cuéllar, M. J. y Rodríguez, Y. (2009). Estrategias de enseñanza y organización de la clase de Expresión Corporal. *Habilidad Motriz. Revista de Ciencias de la Actividad Física y el Deporte*, 33, 5-14.

D

- DECRETO 127/2007, de 24 de mayo, por el que se establece la ordenación y el currículo de la Educación Secundaria Obligatoria en la Comunidad Autónoma de Canarias(BOC núm. 113, 7 de Junio de 2007).
- De Pedro, C. (2010, 04, 05). El movimiento en Danza Clásica. [Mensaje en un blog]. Recuperado de: <http://www.bailarinas.eu/el-movimiento-en-la-danza-clasica/>.

Dixon, E. (2005). The Mind/Body Connection and the Practice of Classical Ballet. *Research in Dance Education*, 6 (1–2), 75-96. doi:10.1080/14617890500373352.

Durand, G. (1968). *El adolescente y los deportes*. Barcelona: Plaideia.

F

Fernández-Ballesteros, R. (1992). La observación. En R. Fernández- Ballesteros (ed.), *Introducción a la evaluación psicológica* (pp. 137-182). Madrid: Pirámide.

Fitts, P. y Posner, M. (1986): *El rendimiento humano*. Alicante. Marfil.

Fraleigh, S. H. (1987). *Dance and the Lived Body*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Franklin, E. (2007). *Danza: acondicionamiento físico*. Barcelona: Paidotribo.

Fuentes, A. L. (2006). *El valor pedagógico de la Danza*. (Tesis doctoral). Universidad de Valencia. Valencia.

G

Gabín, B., Cameriono, O., Anguera, M^a. T. y Castañer, M. (2012). Lince: multiplatform sport analysis software. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*. 46. 4692-4694.

Gard, M. (2006). Neither Flower Child Nor Artiste Be: Aesthetics, Ability and Physical Education. *Sport, Education and Society*, 11(3), 231-241. Recuperado de: http://epubs.scu.edu.au/educ_pubs/461/.

Gardner, H. (1994). La danza y el baile. *Kinesis*, 6, 15-22.

García, H. (1997). *La danza en la escuela*. Barcelona: Inde.

Gardner, H. (1994). *Educación artística y desarrollo humano*. Barcelona: Paidós.

Grupo de Estudios e Investigaciones Praxiológicas (2011). Avance de una propuesta de los contenidos curriculares de la especificidad disciplinar, para la formación de los docentes de Educación Física de Iberoamérica. *XIV Seminario Internacional y II Latinoamericano de Praxiología Motriz*. Universidad Nacional de La Plata

(Argentina). Recuperado de:

<http://www.webs.ulpgc.es/efcurriculum/publicaciones/propuesta%20contenidos%20basicos.pdf>.

González, L. (1982). *Psicomotricidad profunda*. Vol. I: La Expresión Sonora. Valladolid: Kiné.

Grant, G. (1982). *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet* (3rd ed.). New York: Dover Publications

Grasso, A. (2001): *El aprendizaje no resuelto de la Educación Física*. Buenos Aires: Novedades Educativas.

Grasso, A. (2008). La palabra corporeidad en el diccionario de Educación Física. *Portal Deportivo C. L. Deporte, Ciencia y Actividad Física*, 4, 2-10. Recuperado de: <http://www.portaldeportivo.cl/articulos/FE.0008.pdf>.

Green, J. (2003). Foucault and the Training of Docile Bodies in Dance Education. *The Journal of the Arts and Learning Special Interest Group of the American Education Research Association*, 19(1), 99-125. Recuperado de: <http://libres.uncg.edu/ir/uncg/listing.aspx?id=15316>.

Guerber Walsh, N., Leray, C. y Macouvert, A. (1991). *Danse: de l'école aux associations*. Paris: Editions Revue Education Physique.

Greene, J. (2010). *Anatomía de la Danza*. Madrid: Ediciones Tutor.

H

Hauser, A. (2004). *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Labor, S.A. Calabria.

Hernández, A. (2009). *La danza académica. Análisis del movimiento en relación con la estructura musical*. Valencia: Mahali ediciones.

Hernández, A. (2014). *La danza académica y su metodología: Análisis del movimiento en relación con la estructura musical, Nivel Medio I*. Valencia: Mahali ediciones.

Hernández, J. y Blázquez (1985). *Iniciación a los deportes de equipo*. Barcelona: Inde.

Hernández, J. (1990). La Actividad Física y el Deporte en el ámbito de la ciencia. *Apunts. Educación Física y Deportes*, 22, 5-10. Recuperado de:

http://scholar.google.es/scholar?hl=es&as_sdt=0,5&cluster=12852608281827164860

Hernández, J., Castro U., Cruz, H., Gil, G., Hernández, L. Quiroga, M. y Rodríguez, F.P. (2000) ¿Taxonomía de las actividades o de las situaciones motrices? *Revista Apunts. Educación Física y Deportes*, 60, 95-100. Recuperado de: <http://www.efdeportes.com/efd13/taxono.htm>.

Hernández, J., Castro, U., Gil, G., Cruz, H., Guerra, G., Quiroga, M. *et al.* (2000). La iniciación deportiva desde la Praxiología Motriz. *Grupo de Estudios e Investigaciones Praxiológicas (GEIP)*. Departamento de Educación Física. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Recuperado de: http://www.cult.gva.es/dgd/form_amb_deportivo/DXTES%20EQUIPO/HERNANDEZ%20MORENO.pdf.

Hernández, J., Castro, U., Cruz, H. et al. (2000) ¿Taxonomía de las actividades o de las situaciones motrices?. *Apunts de Educación Física y Deportes*, 60, 100-105. Recuperado de: <http://www.efdeportes.com/efd13/taxono.htm>.

Hernández, J., Castro, U., Gil, G., Cruz, H., Guerra, G. y Quiroga, M. (2001). La iniciación a los deportes de equipo de cooperación/oposición desde la estructura y dinámica de la acción de juego: un nuevo enfoque. *Lecturas: Educación física y Deportes, Revista digital*, 33. Recuperado de: <http://www.efdeportes.com/efd33/inicdep.htm>.

Hernández, J. y Rodríguez Ribas, J. P. (2004). *La Praxiología Motriz: fundamentos y aplicaciones*. Barcelona: Inde.

Hernández, J., Rodríguez Ribas, P., Castro, U., Cruz Cabrera, H., Gil Sánchez, G., Hernández Melián, L. M. (2000). Doce aportaciones de la Praxiología Motriz a la Educación Física Escolar. Aproximación Inicial. *V Seminario Internacional de Praxiología Motriz. Universidad de la Coruña*. Recuperado de: http://www.cult.gva.es/dgd/form_amb_deportivo/dxtes%20equipo/hernandez%20omoreno.pdf

Hernández, J. y Rodríguez Ribas, J. P. (2004). *La Praxiología Motriz: fundamentos y aplicaciones*. Barcelona: Inde.

- Hernández, J. y Rodríguez, J. P. (2010). Los contenidos exclusivos de la formación de los docentes de Educación Física: el camino hacia la convergencia europea. *Revista Iberoamericana de Educación*, 40, 6-15. Recuperado de: <http://www.rieoei.org/deloslectores/1588Hernandez.pdf>.
- Hernández, J., Navarro, V., Castro, U. y Jiménez, F. (2007). Catálogo de deportes y juegos motores tradicionales canarios de adultos. Barcelona: Inde.
- Hirst, P.H. (1993). Education, Knowledge and Practices. En R. Barrow y P. White (eds.) *Beyond Liberal Education: Essays in honour of Paul* (pp.184-199). London: Routledge.
- Holvoet, M. (1996). Activités à visée esthétique. Contenus et modalités d'évaluation. *Revue Education Physique*, 262, 21-24. Recuperado de: <http://www.revue-eps.com/fr/danse-activites-a-visee-esthetiquecontenus-et-modalites-d-evaluation-a-6554.html>.
- Howell, L. (2011). *El libro de la perfecta punta*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz, S.L.
- Howse, J. (2003). *Técnica de Danza y prevención de lesiones*. Barcelona: Paidotribo.
- Huesca, R. (1996). Les zones d'ombre des discours classificateurs. *Revue Education Physique*, 257, 65-68. Recuperado de: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3345710>

J

- Jackson, J. (2005). My Dance and the Ideal Body: Looking at Ballet Practice from the inside out. *Research in Dance Education*, 6 (1-2), 25-40. Recuperado de: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14617890500373089#.VdxiaLQxbIc>.
- Jaramillo, L. G. y Murcia, N. (2002). Danza, Comunicación y Educación. *Educación Física y Deportes. Revista Digital*, 54, 1-2. Recuperado de: <http://www.efdeportes.com/efd54/danza.htm>.

K

- Kalmar, D. (2005). *Qué es la expresión corporal?* Buenos Aires: Lumen.
- Kirst, D., Muntanyola, D., Jao, J., Lew, A., Sugihara, M. (2009). Choreographic methods for creating novel high quality dance. *Design and semantics of form and movements*, 8, 188-195. Recuperado de: <http://goo.gl/ksLCuw>.
- Knapp, B. (1979). *La Habilidad en el Deporte*. Valladolid: Editorial Miñón.
- Kraus, R. (1969). *History of the dance in Art and Education*. New Jersey: Prentice-Hall.

L

- Laban, R. (1987). *El dominio del movimiento*. Madrid: Fundamentos.
- Lagardera, F. (1995). Deporte y Calidad de Vida: la sociedad deportivizada. *En Actas del Congreso Científico Olímpico 1992*. Vol.1 (pp.412-423). Málaga: Instituto Andaluz del Deporte.
- Lagardera, F. y Lavega, P. (2003). *Introducción a la Praxiología Motriz*. Barcelona: Paidotribo.
- Lagardera, F. y Lavega, P. (2004). *La ciencia de la Acción Motriz*. Lleida: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Lleida.
- Lagardera, F. (2007). La conducta motriz: un nuevo paradigma para la Educación Física del siglo XXI. *Conexoes. Revista de Faculdade de Educação Física da UNICAMP*, 5, 1-18. Recuperado de: <http://fefnet178.fef.unicamp.br/ojs/index.php/fef/article/view/187/152>.
- Lavega, P., Filella, G., Lagardera, F., Mateu, M. y Ochoa, J. (2014). Juegos motores y emociones. *Cultura y Educación*, 3, 347-360. Recuperado de: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1174/113564013807749731>
- Lakes, R. (2005). The Messages Behind the Methods: The Authoritarian Pedagogical Legacy in Western Concert Dance Technique Training and Rehearsals. *Arts Education Policy Review*, 106 (5), 3-20. doi: 10.3200/AEPR.106.5.3-20.

- Larráz, A. (2002). Diseños curriculares de la comunidad autónoma de Aragón – educación primaria: Educación Física. *En Actas del VII Seminario internacional de Praxiología Motriz*. Lleida: INEFC-Lleida.
- Larráz, 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 (eds.). *La ciencia de la acción motriz* (pp. 203-226). Lleida: Universidad de Lleida.
- Larráz, A. (2012). La Expresión Corporal en la escuela primaria: experiencias desde la Educación Física. *La expresión corporal en la enseñanza universitaria*, 84, 179-188. Recuperado de: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3935825>.
- Larráz, A. (2015, 04, 09). Educación Física escolar. [Mensaje en un blog]. Recuperado de: <http://www.educacionfisicaescolar.es/category/curriculos-de-educacion-fisica/>.
- Learreta, B. (2008). Los contenidos curriculares de la Expresión y Comunicación Corporal en el sistema educativo español. *Expresión y Comunicación Corporal para la Educación, Recreación y Calidad de Vida* (pp.31-47). Sevilla: Wanceulen.
- Learreta, B., Sierra, M. A., y Ruano, K. (2005). *Los contenidos de Expresión Corporal*. Barcelona: Inde.
- Le Boulch, J. (1986). *La educación psicomotriz en la escuela primaria: la psicocinética en la edad escolar*. Buenos Aires: Paidós.
- Lee, J. y Han, K. (2001). The Effect of Dance Teaching Style on Learning Engagement Student's Style. *The Curriculum Research Journal*, 5, 353-376. Recuperado de: <http://eric.ed.gov/?id=ED466413>.
- Linaza, J. L. (1991). *Jugar y aprender*. Longman Alhambra. Madrid.
- López, A. (2002). *El desarrollo de la creatividad a través de la Expresión Corporal*. (Tesis doctoral). UNED. Madrid.
- López Tejada, A. (2005). La creatividad en las actividades motrices. *Apunts. Educación Física y Deportes*, 79, 20-28. Recuperado de:

<http://m.redined.mecd.gob.es/xmlui/bitstream/handle/11162/44920/01520123000402.pdf?sequence=1>.

M

- Markessinis, A. (2010). *Historia de la Danza desde sus orígenes*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz, S.L.
- Maslow, A. H. (1983). *La personalidad creadora*. Barcelona: Kairós, S. A.
- Massó, N. (1991). *Morfología i biomecànica del peu en el ballet*. (Tesis doctoral). Universidad de Barcelona. Barcelona
- Mateu, M. (2003). El sentir expresivo y comunicativo. *Cuadernos de pedagogía Barcelona*. 322, 54-57. Recuperado de: http://www.researchgate.net/publication/39153290_El_sentir_expresivo_y_comunicativo
- Mateu, M. (2006). La corporalidad en las artes escénicas. En M. Castañer (coord.). *La inteligencia corporal en la escuela: análisis y propuestas* (pp. 10-83). Barcelona: Graó.
- Mateu, M. (2008). 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* (pp. 20-28). Barcelona: Inde.
- Mateu, M. (2010). *Observación y análisis de la expresión motriz escénica. Estudio de la lógica interna de los espectáculos artísticos profesionales: cirque du soleil*. (Tesis doctoral). Universidad de Barcelona. Barcelona.
- Mateu, M. y Bortoleto, M. A. (2011). La lógica interna y los dominios de acción motriz de las situaciones motrices de expresión (SME). *Emancipação, Ponta Grossa*, 11 (1), 129-142. Recuperado de: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/emancipacao>.
- Mateu, M. y Torrents, C. (2012). La lógica interna de las actividades físico-artístico-expresivas. *Tándem Didáctica de la Educación Física*, 39, 48-61. Recuperado de: <http://goo.gl/dRrsFC>.

- Matveiev, L. (1975). *Periodización del entrenamiento deportivo*. Madrid: INEF.
- McFee, G. (2004). *The Concept of Dance Education*. Eastbourne: Pageantry Press.
- Montávez, M. (2011). *La Expresión Corporal en la realidad educativa. Descripción y análisis de su enseñanza como punto de referencia para la mejora de la calidad docente en los centros públicos de Educación Primaria de la ciudad de Córdoba*. (Tesis doctoral). Córdoba: Universidad de Córdoba.
- Montávez, M. (2012). Loe. La consolidación de la Expresión Corporal. *EmásF, Revista Digital de Educación Física*. 14, 60-80. Recuperado de:
http://emasf.webcindario.com/LOE_la_consolidacion_de_la_expresion_corporal.pdf.
- Montesinos, Y. (2002). Historia del Ballet en Chile. *Revista musical chilena*, 56, 7-27. Recuperado de: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=s0716-27902002005600002
- Morris, G. (2003). Problems with Ballet: Steps, Style and Training. *Research in Dance Education*, 4(1), 17-30. Recuperado de:
<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14647890308308#.VdxHQRQxbIc>.
- Morris, G. (2008). Artistry or Mere Technique The Value of the Ballet Competition. *Research in Dance Education*, 9(1), 39-54. Recuperado de:
<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14647890801924550#.VdxH1bQxbIc>.
- Motos, T. (1983). *Iniciación a la expresión corporal*. Humanitas: Barcelona.
- Motos, T. (2003). Cerebro emocional, educación emocional y Expresión Corporal. En G. Sánchez et al., (coords.), *Expresión, creatividad y movimiento: I Congreso Internacional de expresión corporal y educación* (pp. 48-66). Salamanca: Amarú.
- N**
- Navarro, V. (2005). El juego simbólico en Educación Física. *Revista Iberoamericana de Psicomotricidad y Técnicas corporales*, 20, 6-20.
- Noverre, J.G. (2004). *Cartas sobre la Danza y los Ballets*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz, S.L.

O

Oakeshott, M. (1989). *The Voice of Liberal Learning*. New Haven, CT: Yale University Press.

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.

Ortiz, M. (2002). *Expresión Corporal. Una propuesta didáctica para el profesorado de Educación Física*. Granada: Grupo Editorial Universitario.

P

Pakes, A. (2006). Dance's Mind-body Problem. *Dance Research*, 24(2), 87-104.

Recuperado de:

https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/dance_research/v024/24.2pakes01.pdf.

Pardo, J. L. (2015). (2015, 06, 15). El regreso de la técnica del Ballet en la escena contemporánea [Archivo de vídeo]. Recuperado de:

<http://www.edaddeplata.org/edaddeplata/Actividades/actos/acto.jsp?acto=6203>.

Parlebas, P. (1981). *Contribution á un lexique commenté en science de l'action motrice*. París: EPS.

Parlebas, P. (1987). *Perspectivas de una Educación Física moderna*. Málaga: Unisport.

Parlebas, P. (2001). *Juegos, Deporte y sociedad. Léxico de Praxiología Motriz*. Barcelona: Paidotribo.

Parlebas, P. (2003). Un nuevo paradigma en Educación Física: los dominios de acción motriz. En J. P. Fuentes y M. Bellido (coord.). I Congreso Internacional de Educación Física. *La Educación Física en Europa y la calidad didáctica en las actividades físico-deportivas* (pp. 27-42). Cáceres: Diputación de Cáceres.

Pelegrín, A. (1996). Expresión Corporal. En V. García Hoz (coord.). Personalización en la Educación Física (pp. 337-353) Madrid: Rialp.

Pelegrín, A. (2003). Expresión corporal e interrelación de lenguas. Poesía en movimiento. En G. Sánchez et al., (coords.), *Expresión, creatividad y*

- movimiento: I Congreso Internacional de expresión corporal y educación* (pp.48-66). Salamanca: Amarú.
- Pellicer, I. (2011). *Educación Física Emocional. De la teoría a la práctica*. Barcelona: Inde.
- Pérez, M.E. (2009). El hombre en la Danza: bailarines masculinos. *Danza Ballet Revista de Colección*, 5, 1-3. Recuperado de: <http://www.danzaballet.com/el-hombre-en-la-danza-bailarines-masculinos/>.
- Pérez, M.A. (2012, 10, 01). Acerca de la importancia de la Danza. [Mensaje en un blog]. Recuperado de: <http://www.monografias.com/trabajos70/acerca-importancia-danza/acerca-importancia-danza.shtml>.
- Peters, R. S. (1967). *Ethics and Education*. London: Allen & Unwin.
- Peters, R. S. (1989). *The voice of liberal learning*. New York: Routledge and Kegan Paul.
- Pickard, A. (2013). Ballet Body Belief: Perceptions of an Ideal Ballet Body from Young Ballet Dancers. *Research in Dance Education*, 14(1), 3-19. Recuperado de: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14647893.2012.712106#.Vdxuh7QxbIc>.
- Programa LINCE, automatización de datos observacionales para *Avances tecnológicos y metodológicos en la automatización de estudios observacionales en deporte*. (2011). *Proyecto de final de carrera*. Barcelona: Universidad de Barcelona. Recuperado de: <http://upcommons.upc.edu/handle/2099.1/12284>.
- Propp, V. (1928). *Morfogija skakzy*. [Morfología del cuento] (3ª ed.).Madrid: Fundamentos.
- Pueyo, C. (2011). *Música en Danza. Manual de Música aplicado a la Danza Académica*. Zaragoza: Prames.

R

- R Core Team (2015). R: A language and environment for statistical computing. R foundation for Sttistical Computing, Vienna, Austria. Recuperado de: <http://www.Rproject.org/>.
- Real Academia Española (2001). Diccionario de la lengua española (22ªed.). Recuperado de: <http://www.rae.es/rae.html>.
- Revelle, W. (2015). Psych: Procedures for personality and Psychological Research, Northwestern University, Evanston, Illinois, USA, <http://cran.r-project.org/package=psych> Version = 1.5.4.
- 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.
- Riveiro, L. y Shinca, M. (1992). *Optativas. Expresión Corporal*. Madrid: MEC.
- Rodríguez, J.P. (2002). La especialidad de todas las prácticas físicas se encuentra en los objetivos motores. *En Actas del Colloque International de Praxeologie Motrice* (pp.50). París: Universidad de París 5.
- Romero, M.R. (1997). La expresión corporal en el ámbito educativo. *Revista electrónicaAskesis*, 1. Recuperado de: <http://www.akesis.arrakis.es>.
- Rodríguez, J.P. (2000). Cómo sería una iniciación a un conjunto de deportes desde la perspectiva praxiomotriz. Algunos fundamentos y una ejemplificación: Los deportes gimnásticos. En E. Sierra et al. (coords.) *Actas del V Seminario Internacional de Praxiología Motriz* (pp. 175-191). A Coruña: INEF.
- Rodríguez, J.P. (2001). La respuesta, se encuentra flotando en el AIRE (cómo volar de la lógica interna a la lógica externa). *VI Seminario de Praxiología Motriz* (pp. 46-57). Madrid: INEF.
- Rodríguez, J.P., Castro, U., Cruz, H., Gil, G., Marina, L. y Hernández Moreno, J. (1998). Hacia la construcción de un paradigma en praxiología motriz: objeto, campo, clasificaciones e ideología. *Kinesis*, 26, 5-11. Recuperado de: <http://www.efdeportes.com/efd28/prax.htm>.

- Rodríguez, J.P. y Hernández Moreno, J. (2003). Los contenidos y objetivos exclusivos del currículo de Educación Física escolar desde la Praxiología Motriz: los casos de la Educación Secundaria Obligatoria y el Bachillerato en España. *Revista de Educación Física: renovar la teoría y práctica*, 90, 11-22. Recuperado de: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=649109>.
- Rodríguez, J.P. (2004) y Hernández Moreno, J. (2004). Investigando en Praxiología Motriz: la metodología en acción. *La Ciencia de la Acción Motriz*, 82, 77-99. Recuperado de: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1023585>.
- Romero, R. (1999). La expresión y comunicación corporal desde el ámbito de la educación física: elementos, características y enfoque globalizador de la misma. En D. Linares; F. Zurita, J. A. Iniesta (coords.), *Expresión y comunicación corporal en Educación Física* (pp. 25-23) Granada: Asociación para el desarrollo de la Comunidad Educativa en España y Grupo Editorial Universitario.
- Romero, R. (2008). Dinámicas de reflexión en nuestras clases de Expresión Corporal. En M. Guillén y L. Ariza, (coords.), *Educación Física y Ciencias Afines "Alternativas de integración y salud para el hombre y la mujer del siglo XXI"*, CD-ROM. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- Romero, M.R. y Chivite, M. (2013). Análisis de la presencia social de la Expresión Corporal. EC y Universidad. *Retos. Nuevas tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación*, 24, 184-188.
- Ruano, K. (2004). *La influencia de la Expresión Corporal sobre las emociones: un estudio experimental*. (Tesis doctoral). Universidad Politécnica de Madrid. Madrid.
- Rueda, B. (2004). La expresión corporal en el desarrollo en el área de educación física. En E. Castillo y M. Díaz (coords.), *Expresión Corporal en Primaria*. Servicio de Publicaciones. Universidad de Huelva.

S

- Salas, R. (2015, 06, 15). El regreso de la técnica del Ballet en la escena contemporánea [Archivo de vídeo]. Recuperado de:
<http://www.edaddeplata.org/edaddeplata/Actividades/actos/acto.jsp?acto=6203>.
- Sánchez, F. (1984). *Didáctica de la Educación Física y el Deporte*. Madrid: Gymnos.
- Santiago, P. (1985). *De la expresión corporal a la comunicación interpersonal*. Madrid: Narcea.
- Serrano, J. y Navarro, V. (1995). Revisión crítica y epistemológica de la Praxiología Motriz. *Apunts. Educación Física y Deportes*, 39, 7-30. Recuperado de:
<http://www.revista-apunts.com/es/hemeroteca?article=846>.
- Serres, G. (2011). *Grands portes de pas de deux*. Barcelona: Paidotribo.
- Shinca, M. (2013). Expresión corporal. Una práctica de intervención que permite encontrar un lenguaje propio mediante el estudio y la profundización del empleo del cuerpo. *Retos. Nuevas tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación*, 23, 19-22. Recuperado de:
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4135190>.
- Shinca, M. (2010). *Expresión Corporal. Técnica y Expresión de Movimiento*. Madrid: Wolters-Kluwer.
- Schinca, M. (2003). El arte del movimiento en la creación escénica. En *I Congreso Internacional de Expresión Corporal y Educación. Expresión, Creatividad y Movimiento* (pp. 83-92). Salamanca: Amarú Ediciones.
- Sierra Palmeiro, E. (2000). *Análisis Praxiológico de la Gimnasia Rítmica Deportiva: situaciones motrices de conjunto*. (Tesis doctoral). Coruña: Universidad de la Coruña.
- Sierra, M.A. (1997). La Expresión Corporal como contenido de la Educación Física escolar. *Revista electrónica Áskesis*. Recuperado de:
<http://www.askesis.arrakis.es>.

- Sierra Zamorano, M.A. (2000). *La Expresión Corporal desde la perspectiva del alumnado de Educación Física*. (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Madrid. Madrid.
- Singer, R. (1986). *El Aprendizaje de las Acciones Motrices en el Deporte*. Barcelona: Editorial Hispanoeuropea.
- Smith-Autard, J. M. (2002). *The Art of Dance in Education*. London: A&C Black.
- Soares, F. (2009). A dança en cena o outro: prerrogativas para uma educação estética através do processo criativo. *Movimento. Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal*, 15, 333-354. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=115312644017>.
- Spohn, C. y Prettyman, S. (2012). Moving is Like Making Out: Developing Female University Dancers' Ballet Technique and Expression Through the Use of Metaphor. *Research in Dance Education*, 13 (1), 47-65. Recuperado de: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14647893.2011.651118#.VdxcpbQxbIc>.
- Stanislavski, C. (1975). *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza Editorial.
- Stokoe, P. (1967). *La Expresión Corporal y el niño*. Buenos Aires: Ricordi.
- Stokoe, P. (1974). *La Expresión Corporal y el adolescente*. Buenos Aires: Barry.
- T**
- Tolle, E. (2007). *Un mundo nuevo ahora*. Barcelona: DeBolsillo.
- Tonucci, (1979). *La escuela como investigación. Reforma de la escuela*. Barcelona: Avance.
- Torija, M. (2011). *Crisis y evolución de la danse d'ecole (danza académica) de 1890 a 1946 en el contexto de las Bellas Artes*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
- Torrentes, C., Mateu, M., Planas, A. y Disunová, M. (2011). Posibilidades de las tareas de Expresión Corporal para suscitar emociones en el alumnado. *Revista de Psicología del Deporte*, 20, 401-412. Recuperado de: <http://goo.gl/6i0RKP>.
- Torres, E.; Palomares, J.; Castellano, R. y Pérez, D. (2009). La Expresión Corporal en el currículo del Sistema Educativo de la República de Cuba: Estudio de las

- necesidades en la formación inicial. *Retos. Nuevas tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación*, 11, 11-16.
- Trigo, E. (1999). *Juegos motores y creatividad*. Barcelona: Paidotribo.
- Trindade, A. L. y Pilla, F. (2007). A escrita da dança: um histórico da notação do movimento. *Movimento. Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal*, 13, 201-209. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=115314345012>.
- Troya, Y. y Cuéllar, M.J. (2008a). Tratamiento de la danza en el diseño curricular de la enseñanza secundaria para la comunidad autónoma de Canarias. En M. Guillén y L. Ariza (coords). *Educación Física y Ciencias Afines "Alternativas de integración y salud para el hombre y la mujer del siglo XXI"*, CD-ROM. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- Troya, Y. y Cuéllar, M.J. (2008b). Análisis comparativo entre el decreto 51/2002 y el decreto 127/2007 del currículo educativo de Canarias para Educación Física en Enseñanza Secundaria Obligatoria. En M. Guillén y L. Ariza, (coords). *Educación Física y Ciencias Afines "Alternativas de integración y salud para el hombre y la mujer del siglo XXI"*, CD-ROM. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- Troya, Y. y Cuéllar, M.J. (2008c). Aplicación de la enseñanza-aprendizaje de los bailes tradicionales canarios en clases de Educación Física. Una experiencia educativa para la comprensión de las señas de identidad propias. En M. Guillén y L. Ariza (coords). *Educación Física y Ciencias Afines "Alternativas de integración y salud para el hombre y la mujer del siglo XXI"*, CD-ROM. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- Troya, Y. y Cuéllar, M. J. (2013). Formación docente y tratamiento de la danza en Canarias: evaluación desde la Educación Física. *Retos. Nuevas tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación*, 24, 165-170. Recuperado de: <http://recyt.fecyt.es/index.php/retos/article/view/34551>.

V

Villada, P. (2002). La importancia de educar y formar en valores desde los contenidos de la Expresión Corporal. En M. García (ed.), *Actas del XX Congreso Nacional de Educación Física y Universidad* (pp.1-20). Alcalá: Universidad de Alcalá.

Villada, P. (2006). *La expresión corporal en la formación inicial del profesorado. Estudio y análisis de los currículos de las universidades españolas*. (Tesis doctoral). Oviedo: Universidad de Oviedo.

W

Warburton, E. C. (2002). From Talent Identification to Multidimensional Assessment: Toward New Models of Evaluation in Dance Education. *Research in Dance Education*, 3 (2): 103-121. Recuperado de:
<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1464789022000050480#.VdxFcLQxbIc>.

Warburton, E. C. (2008). Beyond Steps: The Need for Pedagogical Knowledge in Dance. *Journal of Dance Education*, 8(1), 7-12. Recuperado de:
http://www.researchgate.net/publication/233327930_Beyond_Steps_The_Need_for_Pedagogical_Knowledge_in_Dance.

Wiener, J. y Lidstone, J. (1972). *Creative movement for children*. [Movimiento creativo para niños: un programa de danza para la clase](3ª ed.). Barcelona: Elicien.

ANEXOS**Tablas y figuras****BLOQUE I. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA****CAPÍTULO 1. LA PRAXIOLOGÍA MOTRIZ Y LAS SITUACIONES MOTRICES DE EXPRESIÓN: UN MARCO CIENTÍFICO PARA EL ESTUDIO DE LA DANZA**

Figura 1.1. Por un nuevo paradigma en Educación Física (tomado de Lagardera, 2007, p.15).	11
Figura 2.1. Dimensiones de análisis de las praxis motrices (tomado de Hernández y Rodríguez, 2004).	15
Figura 3.1. Diferencia entre motricidad funcional y motricidad expresiva (adaptado de Larraz, 2002, p.16).	33
Figura 4.1. Creación de un sexto objetivo motor para las tareas motrices que requieran de la improvisación de los participantes.	37
Figura 5.1. Creación de un nuevo subobjetivo motor para las tareas motrices que demanden la reproducción de modelos con carácter simbólico y referencial.	38
Figura 6.1. Diferencias entre las praxis motrices con respecto al uso de la creatividad motriz.	45

CAPÍTULO 2. LA EXPRESIÓN CORPORAL Y SU INFLUENCIA EN LA PERSONA

Figura 1.2. Pilares básicos de la Expresión Corporal (adaptado de Motos, 1983, p.7).	57
Figura 2.2. Dimensiones del ser humano que le permiten impresionarse y expresarse (adaptado de Mateu, 2010, p.23).	61
Figura 3.2. Áreas de exploración en la Expresión Corporal.	64
Tabla 1.3. Rasgos caracterizadores de la Danza.	80

CAPÍTULO 3. LA DANZA COMO SITUACIÓN MOTRIZ DE EXPRESIÓN

Figura 1.3. Diferencias entre la Educación Artística Motriz y la Educación Motriz Artística (Mateu, 2010, p.37).	79
Tabla 1.3. Rasgos caracterizadores de la Danza.	80
Figura 2.3. Características estéticas del Ballet.	94

BLOQUE II. ESTUDIO EMPÍRICO

CAPÍTULO 4. METODOLOGÍA Y DISEÑO: EL PROCESO DE LA INVESTIGACIÓN

Tabla 1.4. Preguntas que guían el proceso de la investigación.	103
Tabla 2.4. Justificación de la investigación.	106
Figura 1.4. Distinción entre las partes físico-técnica y artística del Ballet.	108
Figura 2.4. Las vertientes cualitativa y cuantitativa de la Metodología Observacional.	113
Tabla 3.4. Metodología Observacional: el proceso (adaptado de Mateu, 2010, p.253).	115
Tabla 4.4. Tiempo de duración de las obras estudiadas y tiempo invertido en su análisis.	123
Figura 3.4. Registro de la dimensión roles expresivos.	127
Figura 4.4. Análisis Estadístico.	128
Figura 5.4. Control de calidad del dato.	128

CAPÍTULO 5. INSTRUMENTOS OBSERVACIONALES PARA EL ESTUDIO DEL BALLET

Figura 1.5. Proceso de elaboración de los formatos de campo.	137
Tabla 1.5. Relación entre los elementos estructurales de las praxis motrices y las	139

dimensiones de nuestro estudio.	
Tabla 2.5. Fiabilidad del instrumento de observación <i>ad hoc</i> para el estudio de la dimensión <i>rol interactivo</i> .	149
Figura 2.5. Subrol para la bailarina principal: <i>bailar en sincronización con su pareja, siendo apoyada por el cuerpo de baile</i> (ASOAC)	149
Tabla 3.5. Fiabilidad <i>inter-observador</i> del instrumento de observación <i>ad hoc</i> para el estudio de la dimensión <i>técnica o gestualidad</i> .	154
Tabla 4.5. Fiabilidad <i>intra-observador</i> del instrumento de observación para el estudio de la dimensión técnica.	155
Figura 3.5. Bailarín principal realizando un porté sin extensión de brazos (PORSEX).	155
Tabla 5.5. Fiabilidad del instrumento de observación <i>ad hoc</i> para el estudio de la dimensión <i>rol expresivo</i> .	162
Figura 4.5. Bailarines principales expresando amor de pareja (AP).	162

BLOQUE III. RESULTADOS

CAPÍTULO 6. EXPOSICIÓN DE LOS RESULTADOS

Tabla 1.6. Número de fragmentos de las obras y su duración por número roles.	167
Tabla 2.6. El rol de bailarina principal y su interacción con otros roles.	169
Tabla 3.6. El rol de bailarina principal y sus subroles.	170
Figura 1.6. Bailarina principal. Subrol: <i>bailar sola</i> .	171
Figura 2.6: Bailarina principal. Subrol <i>bailar en sincronización con el bailarín principal</i> .	171
Figura 3.6. Bailarina principal. Subrol: <i>bailar sola, siendo apoyada por el cuerpo de baile</i> .	171
Figura 4.6. Bailarina principal. Subrol: <i>interaccionar con el/los figurantes</i> .	171
Figura 5.6. Bailarina principal. Subrol: <i>bailar en sincronización con el bailarín principal, siendo apoyados por el cuerpo de baile</i> .	172
Tabla 4.6. El rol de bailarín principal y su interacción con otros roles.	173
Tabla 5.6. El rol de bailarín principal y sus subroles.	174
Figura 6.6. Bailarín principal: subrol <i>bailar solo</i> .	175

Figura 7.6. Bailarín principal: subrol <i>bailar solo, siendo apoyado por el cuerpo de baile.</i>	175
Tabla 6.6. El rol de solista femenina y su interacción con otros roles.	176
Tabla 7.6. El rol de solista femenina y sus subroles.	177
Figura 8.6. Solista femenina. Subrol: <i>bailar sola.</i>	178
Figura 9.6. Solista femenina. Subrol: <i>bailar en sincronización con otras solistas.</i>	178
Figura 10.6. Solista femenina. Subrol: <i>bailar en sincronización con otras solistas, siendo apoyadas por el cuerpo de baile.</i>	178
Figura 11.6. Solista femenina. Subrol: <i>bailar en sincronización el rol de solista masculino, siendo apoyados por el cuerpo de baile.</i>	178
Figura 12.6. Solista femenina. Subrol: <i>bailar en sincronización con el rol de solista masculino.</i>	179
Tabla 8.6. Rol de solista masculino y su interacción con otros roles.	180
Tabla 9.6. Rol de solista masculino y sus subroles.	181
Gráfica 13.6. Solista masculino. Subrol: <i>bailar solo, siendo apoyado por el cuerpo de baile.</i>	182
Gráfica 14.6. Solista masculino. Subrol: <i>bailar solo.</i>	182
Tabla 10.6. El rol de bailarín del cuerpo de baile y su interacción con otros roles.	183
Tabla 11.6. El rol de bailarín del cuerpo de baile y sus subroles.	184
Figura 15.6. Bailarín del cuerpo de baile. Subrol: <i>bailar en sincronización con sus compañeros.</i>	185
Figura 16.6. Bailarín del cuerpo de baile. Subrol: <i>bailar en sincronización con sus compañeros, apoyando al rol de solista femenina.</i>	185
Tabla 12.6. El rol de figurante y su interacción con otros roles.	186
Tabla 13.6. El rol de figurante y sus subroles.	187
Figura 17.6. Rol figurante. Subrol: <i>actuar en soledad.</i>	188
Figura 18.6. Rol figurante. Subrol: <i>interactuar solo, siendo apoyado por el rol de bailarín del cuerpo de baile.</i>	188
Figura 19.6. Rol figurante. Subrol: <i>interactuar con otro u otros figurantes.</i>	188
Tabla 14.6. Comparación de proporciones entre los roles bailarina y bailarín principal, con respecto al rol interactivo.	190
Tabla 15.6. Comparación de proporciones entre los roles solista femenina y solista masculino, con respecto al rol interactivo.	191

Tabla 16.6. Técnica del rol bailarina principal por obras.	193
Tabla 17.6. Técnica del rol bailarina principal combinando las cinco obras.	194
Figura 23.6 Rol bailarina principal. Técnica: equilibrio.	195
Figura 24.6. Rol bailarina principal. Técnica: preparaciones.	195
Figura 25.6. Rol bailarina principal. Técnica: transiciones.	195
Figura 26.6. Rol bailarina principal. Técnica: grandes saltos en desplazamiento.	195
Figura 27.6. Rol bailarina principal. Técnica: <i>pas de bourrée</i> .	196
Figura 28.6. Rol bailarina principal. Técnica: pequeños saltos en desplazamiento.	196
Tabla 18.6. Técnica del rol bailarín principal por obras.	197
Tabla 19.6. Técnica del rol bailarín principal combinando las cinco obras.	198
Figura 29.6. Rol bailarín principal. Técnica: transiciones.	199
Figura 30.6. Rol bailarín principal. Técnica: giros en el aire.	199
Figura 31.6. Rol bailarín principal. Técnica: preparaciones.	199
Figura 32.6. Rol bailarín principal. Técnica: giros en desplazamiento.	199
Figura 33.6. Rol bailarín principal. Técnica: piruetas.	200
Figura 34.6. Rol bailarín principal. Técnica: baterías.	200
Tabla 20.6. Técnica del rol solista femenina por obras.	201
Tabla 21.6. Técnica del rol solista femenina combinando las cinco obras.	202
Figura 35.6. Rol solista femenina. Técnica: equilibrios.	203
Figura 36.6. Rol solista femenina. Técnica: transiciones.	203
Figura 37.6. Rol solista femenina. Técnica: pequeños saltos en desplazamiento.	203
Figura 38.6. Rol solista femenina. Técnica: lanzamiento de piernas.	203
Figura 39.6. Rol solista femenina. Técnica preparaciones.	204
Figura 40.6. Rol solista femenina. Técnica: grandes saltos en desplazamiento.	204
Tabla 22.6. Técnica del rol solista masculino por obras.	205
Tabla 23.6. Técnica del rol solista masculino combinando las cinco obras.	206
Figura 40.6. Rol solista masculino. Técnica: preparaciones.	207
Figura 41.6. Rol solista masculino. Técnica: giros en el aire.	207
Figura 42.6. Rol solista masculino. Técnica: transiciones.	207
Tabla 24.6. Técnica del rol bailarín del cuerpo de baile por obras.	208
Tabla 25.6. Técnica del rol bailarín del cuerpo de baile combinando las cinco obras.	209
Figura 43.6. Rol bailarín del cuerpo de baile. Técnica: pose.	210

Tabla 26.6. Técnica del rol figurante por obras.	211
Tabla 27.6. Técnica del rol figurante combinando las cinco obras.	211
Figura 44.6. Rol figurante. Técnica: teatro.	212
Tabla 28.6. Técnica de los roles bailarín y bailarina principal realizando un <i>paso a dos</i> por obras.	216
Tabla 29.6. Técnica de los roles bailarín y bailarina principal realizando un <i>paso a dos</i> combinando las cinco obras.	217
Figura 45.6. Roles bailarina y bailarín principal. Técnica: elevaciones de piernas-agarre.	218
Figura 46.6. Roles bailarina y bailarín principal. Técnica: piruetas en pareja-agarre.	218
Figura 47.6. Roles bailarina y bailarín principal. Técnica: <i>pas de bourrée</i> -caminar.	218
Figura 48.6. Roles bailarín y bailarina principal. Técnica: equilibrios-agarre.	218
Tabla 30.6. Comparación de proporciones entre hombres y mujeres, con respecto al rol técnica.	221
Tabla 31.6. Roles expresivos del rol bailarina principal por obras.	224
Tabla 32.6. Roles expresivos del rol bailarina principal combinando las cinco obras.	225
Figura 49.6. Rol bailarina principal. Rol expresivo: no teatro (técnica de Ballet).	226
Figura 50.6. Rol bailarina principal. Rol expresivo: otros gestos expresivos.	226
Figura 51.6. Rol bailarina principal. Rol expresivo: amor de pareja.	226
Figura 52.6. Rol bailarina principal. Rol expresivo: miedo a un personaje.	226
Tabla 33.6. Roles expresivos del rol bailarín principal por obras.	227
Tabla 34.6. Roles expresivos del rol bailarín principal combinando las cinco obras.	228
Figura 53.6. Rol bailarín principal. Rol expresivo: no teatro (técnica).	229
Figura 54.6. Rol bailarín principal. Rol expresivo: otros gestos expresivos.	229
Figura 55.6. Rol bailarín principal. Rol expresivo: amor de pareja.	229
Tabla 35.6. Roles expresivos del rol solista femenina por obras.	230
Tabla 36.6. Roles expresivos del rol solista femenina combinando las cinco obras.	231
Figura 56.6. Rol solista femenina. Rol expresivo: no teatro (técnica de Ballet).	232
Figura 57.6. Rol solista femenina. Rol expresivo: otros gestos expresivos.	232

Figura 58.6. Rol solista femenina. Rol expresivo: tristeza estado.	232
Tabla 37.6. Roles expresivos del rol solista masculino por obras.	233
Tabla 38.6. Roles expresivos del rol solista masculino combinando las cinco obras.	234
Figura 59.6. Rol solista masculino. Rol expresivo: otros gestos expresivos.	235
Figura 60.6. Rol solista masculino. Rol expresivo: no teatro (técnica de Ballet).	235
Tabla 39.6. Roles expresivos del rol bailarín del cuerpo de baile por obras.	236
Tabla 40.6. Roles expresivos del rol bailarín del cuerpo de baile combinando las cinco obras.	237
Figura 61.6. Rol bailarín del cuerpo de baile. Rol expresivo: otros gestos expresivos.	238
Figura 62.6. Rol bailarín del cuerpo de baile. Rol expresivo: no teatro (técnica).	238
Figura 63.6. Rol bailarín del cuerpo de baile. Rol expresivo: felicidad fiesta.	238
Figura 64.6. Rol bailarín del cuerpo de baile. Rol expresivo: felicidad juego.	238
Tabla 41.6. Roles expresivos del rol figurante por obras.	239
Tabla 42.6. Roles expresivos del rol figurante combinando las cinco obras.	240
Figura 65.6. Rol figurante. Rol expresivo: otros gestos expresivos.	241
Figura 66.6. Rol figurante. Rol expresivo: ira estado.	241
Figura 67.6. Rol figurante. Rol expresivo: altivez.	241
Figura 68.6. Rol figurante. Rol expresivo: no teatro (técnica de Ballet).	241
Figura 69.6. Rol figurante. Rol expresivo: amor familia.	242
Figura 70.6. Rol figurante. Rol expresivo: felicidad saludo.	242
Tabla 43.6. Comparación entre las vertientes técnica y teatral del Ballet.	246