Revista del Centro de
Investigación Flamenco

Telethusa

Revista Anual ■ Cádiz ■ Año 2019 ■ Número 14 ■ Volumen 12

Revista del Centro de Investigación Flamenco

Telethusa

Nº14 - Vol.12 - Junio de 2019

indexado en Latindex, DICE, ISOC, DOAJ, EBSCO, PROQUEST, SPORT-DISCUS, MIAR, CIRC, ULRICHS, RESH, DIALNET, DAIJ, ERIH PLUS, Publication Forum, DOI.

Comité Editorial

Dirección

PhD. Alfonso Vargas-Macías
Centro de Investigación Flamenco Telethusa, Cádiz, España.

Coordinación Editorial

PhD. Olaia Abadía García de Vicuña
Facultad de ciencias de la Salud. Universidad Isabel I. Burgos, España.

PhD. Mª Rosario Fernández Falero
Facultad de Biblioteconomía y Documentación. Universidad de Extremadura, España.

Rocío Tejedor Benítez
Centro de Investigación Flamenco Telethusa, Cádiz, España.

Eva Mª Pérez Mesa
Centro de Investigación Flamenco Telethusa, Cádiz, España.

Vocales Comité Editorial

PhD. Juan Carlos Codina Escobar
Facultad de Ciencias. Universidad de Málaga, España.

PhD. Carlos Gutiérrez García
Facultad de Ciencias de la actividad Física y el Deporte. Universidad de León, España.

PhD. Viviana Zito
Facoltà di Medicina e Chirurgia dell'Università di Bari, Italia.

PhD. Juan Carlos Domínguez Pérez
Grupo de Investigación HUM-440 de la Universidad de Cádiz, España

PhD. Guillermo Castro Buendía
Centro de Investigación Flamenco Telethusa, España.

PhD. Luis Pascual Cordero Sánchez
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad Isabel I. Burgos, España.

Pedro Cervera Corbacho
Director de Secretariado de Edición y Calidad del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, España.

Jauma Blancafort Sansó
Departamento de Arquitectura. Universidad Politécnica de Cartagena, España.

Mariola Lupiáñez Castillo
Centro de Investigación Mente, Cerebro y Comportamiento. Universidad de Granada, España.

Edita
Centro de Investigación Flamenco Telethusa

Dirección Página Web
D. Víctor Manuel Navarro Macías

Diseño/Maquetación
Rosa Olea

Web: www.flamencoinvestigacion.es/revista/
Mail: revista@flamencoinvestigacion.es
Depósito Legal: CA-247/08
ISSN:1989 - 1628
Periodicidad: anual
Junio 2019 - Mayo 2020
Centro de Investigación Flamenco Telethusa
C/ Columela 23-3º
E-11.004 - Cádiz. España

COMITÉ CIENTÍFICO/TÉCNICO

DIRECCIÓN:

PhD. Alfonso Vargas-Macías
Centro de Investigación Flamenco Telethusa, Cádiz, España.

PhD. Mª Rosario Fernández Falero.
Facultad de Biblioteconomía y Documentación. Universidad de Extremadura, España.

PhD. Olaia Abadía García de Vicuña
Facultad de ciencias de la Salud. Universidad Isabel I. Burgos, España.

Catedrática PhD. Ana Paula Batalha
Faculdade de Motricidade Humana. Universidade Tecnica de Lisboa, Portugal.

Catedrático PhD. Jesús Mora Vicente
Facultad de Ciencias de la Educación. Universidad de Cádiz, España.

Catedrático PhD. Pedro María Fernández Salguero
Departamento de Bioquímica y biología Molecular. Universidad de Extremadura, España.

PhD. Juan M. González Leal
Facultad de Ciencias. Universidad de Cádiz, España.

PhD. Ana Macara de Oliveira
Faculdade de Motricidade Humana. Universidade Tecnica de Lisboa, Portugal.

PhD. José Luis González Montesinos
Facultad de Ciencias de la Educación. Universidad de Cádiz, España.

PhD. Ángel Pérez Pueyo
Facultad de Ciencias de la actividad Física y el Deporte. Universidad de León, España.

PhD. Olga Rodríguez Ferrán
Facultad de Ciencias de la actividad Física y el Deporte. Universidad Católica San Antonio de Murcia, España.

PhD. Perla Moreno Arroyo
Facultad de Ciencias del Deporte. Universidad de Extremadura, España.

PhD. Jesús González Fisac
Departamento de Historia, Geografía y Filosofía. Universidad de Cádiz, España.

PhD. Luis Gonzalo González González
Departamento de Ingeniería Mecánica e Industrial. Universidad de Cádiz, España.

PhD. Philippe Donier
Société française d'ethnomusicologie. París. Francia

PhD. José Manuel Castillo López
Departamento de Podología. Universidad de Sevilla, España.

PhD. Makiko Ishida
Facultad de Ciencias de Recursos Biológicos. Universidad Nihon.Tokio. Japón.

PhD. Mª Rosario Fernández Falero.
Facultad de Biblioteconomía y Documentación. Universidad de Extremadura, España.

PhD. Ferran Rey Abella.
Facultat de Ciències de la Salut Blanquerna. Universitat *Ramon Llull, Barcelona, España.*

PhD. Domenico Cherubini.
Facultad de Ciencias de la actividad Física y el Deporte. Universidad Católica San Antonio de Murcia, España.

PhD. Goulimaris Dimitris.
Democritus University of Thrace. Komotini. Grecia.

PhD. Nuria Massó Ortigosa.
Facultat de Ciències de la Salut Blanquerna. Universitat Ramon Llull, Barcelona, España.

PhD. Carlos Gutiérrez García
Facultad de Ciencias de la actividad Física y el Deporte. Universidad de León, España.

PhD. Carlos Javier Durán Valle
Departamento de Química Orgánica e Inorgánica. Universidad de Extremadura, España.

PhD. Tatiana Millán Paredes
Departamento de Información y Comunicación. Universidad de Extremadura, España.

PhD. Juan Carlos Codina Escobar
Facultad de Ciencias. Universidad de Málaga, España.

PhD. Bernardo Moreno Jiménez
Departamento de Teoría e Historia Económica. Universidad de Málaga, España.

PhD. Cristina Cruces Roldán.
Departamento de Antropología Social. Universidad de Sevilla, España.

PhD. Mª del Carmen Galván Malagón
Departamento de Filología Inglesa. Universidad de Extremadura, España.

PhD. Marcos Luiz Mucheroni
Departamento de Biblioteconomia e Informação, Escola de Comunicações e Artes
Universidad de Sao Paulo, Brasil

PhD. Félix Arbinaga Ibarzábal
Dpto. Psicología Clínica, Experimental y Social
Universidad de Huelva, España.

PhD. Emanuele Isidori
Dipartimento di Scienze della Formazione per le attività motorie e lo sport
Università di Roma Foro Italico, Roma, Italia.

PhD. Francisco Javier Escobar Borrego
Departamento de Literatura Española. Universidad de Sevilla, España.

PhD. Viviana Zito
Facoltà di Medicina e Chirurgia dell'Università di Bari, Italia

PhD. Lídia de Jesus Oliveira Loureiro da Silva
Departamento de Comunicação e Arte. Universidade de Aveiro, Portugal.
CETAC.MEDIA – Centro de Estudos das Tecnologias e Ciências da Comunicação. Aveiro, Portugal.

PhD. Isabel Tapia Páez
Department of Biosciences and Nutrition at Novum (CBT). Karolinska Institute. Stockholm, Sweden.

PhD. Kiko León Guzman
Facultad de Ciencias del Deporte. Universidad de Extremadura, España.

PhD. Marco Antonio Coelho Bortoleto
Departamento de Educación Física y Humanidades. Universidad Estatal de Campinas. Brasil.

PhD. Rui Quaresma
Departamento de Gestão/Centro de Estudos e Formação Avançada em Gestão e Economia. Universidade de Évora. Portugal.

PhD. Soledad Ruano López
Facultad de Biblioteconomía y Documentación. Universidad de Extremadura. España.

PhD. Juan Carlos Domínguez Pérez
Grupo de Investigación HUM-440 de la Universidad de Cádiz. España

PhD. Pedro J. Millán Barroso
Facultad de Biblioteconomía y Documentación. Universidad de Extremadura, España.

PhD. Wanda Forczek.
Department of Biomechanics. University of Physical Education. Krakow, Poland

PhD. Clare Kelly-Lahon
School of Business and Social Sciences. Institute of Technology Sligo. Sligo, Ireland

PhD. Luis Pascual Cordero Sánchez
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad Isabel I. Burgos, España.

PhD. Samuel Llano
School of Arts, Languages and Cultures. University of Manchester. Manchester, United Kingdom.

PhD. Beladjine Boumedienne
Departement de Genie Maritime. Université des Sciences et de la Technologie d'Oran. Oran, Algérie.

PhD. Ahmed Ouadha
Département de Génie Maritime. Université des Sciences et de la Technologie d'Oran. Oran, Algérie.

ISNN 1989 - 1628 • Cádiz 2017 • Num.13 • Vol.11

EDITORIAL

Un junio más la revista del Centro de Investigación Flamenca Telethusa cumple con el compromiso de publicar un número anual tal y como venimos haciendo desde el 2008.

En este tiempo seguimos manteniendo la esencia de ser un medio de difusión y contribución al conocimiento científico y un referente de investigaciones y estudios sobre el flamenco. Sin embargo, en los últimos años nuestro campo de estudio y de investigación se ha ido ampliando y enriqueciendo con artículos relacionados con otros aspectos de las artes escénicas que aportan nuevas fuentes de conocimiento.

Cinco son los artículos de este número y en tres de ellos el flamenco es el elemento común. Un recorrido diacrónico por la normativa educativa de la guitarra flamenca en los Conservatorios, los códigos de comunicación entre los artistas flamencos en el palo de las cantiñas, y la curiosa presencia de la música flamenca en el cine de Tarantino.

Se amplía este número con dos artículos que giran sobre la salud y la danza, concretamente, una propuesta de técnicas para mejorar la flexibilidad de los bailarines de danza clásica y un análisis de los aspectos comunes del Contact Improvisation al proceso de aplicación de estrategias neurorehabilitadoras.

Espero sea del agrado de nuestros lectores e investigadores y contribuya a seguir creciendo como revista multidisciplinar.

Eva Mª Pérez Mesa
Comité Editorial

SUMARIO

La legislación en torno a la guitarra flamenca: recorrido diacrónico y propuesta de mejora con base en su naturaleza popular 5

Legislation on the flamenco guitar: a diachronic journey and a proposed improvement measure grounded in its popular character

Manuel Ángel Calahorro Arjona

Rev Cent Investig Flamenco Telethusa, 12(14): 5-17

De catanas y guitarras. La utilización del flamenco por Quentin Tarantino en Kill Bill Volume 1 (2003) y en Kill Bill Volume 2 (2004) 18

Katanas and guitars. The use of flamenco by Quentin Tarantino in Kill Bill Volume 1 (2003) and Kill Bill Volume 2 (2004)

Álvaro Martín Sanz

Rev Cent Investig Flamenco Telethusa, 12(14): 18-22

Apuntes para la mejora de la flexibilidad en bailarines 23

Comments on improving flexibility in dancers

Elena Plaza Morillas

Rev Cent Investig Flamenco Telethusa, 11(13): 23-29

Análisis de los códigos flamencos del baile por cantiñas según interpretaciones clásicas y actuales 30

Analysing flamenco codes in classical and modern versions of cantiñas dance

Irene Baena-Chicón, Mª Rosario Fernández-Falero, Olaia Abadía García de Vicuña, Alfonso Vargas-Macías

Rev Cent Investig Flamenco Telethusa, 12(14): 30-39

Aproximación a la neurorrehabilitación en contact improvisation: mark young, un estudio de caso 40

Approach to neurorehabilitation in Contact Improvisation: Mark Young, a case study

Sebastián Gómez-Lozano, Clare Kelly-Lahon, Fulgencio Villescas Vivancos, Kiko Francisco León Guzmán

Rev Cent Investig Flamenco Telethusa, 12(14): 40-57

Artículo de Revisión - DOI: 10.23754/telethusa.121401.2019

La legislación en torno a la guitarra flamenca: recorrido diacrónico y propuesta de mejora con base en su naturaleza popular

Legislation on the flamenco guitar: a diachronic journey and a proposed improvement measure grounded in its popular character

Manuel Ángel Calahorro Arjona, PhD. Email contacto: manuelflc@hotmail.com

C.E.I.P. Virgen del Carmen. Consejería de Educación de la Junta de Andalucía. Alcaudete (Jaén), España.

Recibido: 16 ago 2018 / Revisión editorial: 30 sep 2018 / Revisión por pares: 05 nov 2018 / Aceptado: 22 nov 2018 / Publicado online: 10 dic 2018

Resumen:

La inclusión de la guitarra flamenca dentro la oferta académica de especialidades instrumentales impartidas en el conservatorio supone un valor muy positivo para la valoración, desarrollo y enriquecimiento de su pedagogía. El objetivo de este trabajo consiste en fomentar y auspiciar el estudio de la guitarra flamenca de acompañamiento en las tres etapas formativas de las enseñanzas regladas de conservatorio, siendo fiel a su tradición y a la propia naturaleza de ésta. De ahí que, apoyándonos en sus referentes populares y en el testimonio oral de artistas de prestigio en este campo, pongamos en valor la capital importancia de la labor acompañante de este instrumento. Seguidamente, y después de analizar diacrónicamente la base legal que regula el plan de estudios vigente, hacemos una interpretación y reflexión en torno a las tres etapas formativas (enseñanzas elementales o básicas, profesionales y superiores), permitiéndonos detectar una deficitaria presencia de las asignaturas de acompañamiento al cante y al baile, cuestión que nos lleva a concluir que estas asignaturas han de contemplarse en los estadios iniciales, en aras de conseguir una cabal y sólida formación del guitarrista flamenco.

Palabras Clave:

Plan de estudios, guitarra popular, acompañamiento al cante, método tradicional, conservatorio

Abstract:

The inclusion of the flamenco guitar among the academic courses in instrumental specialty imparted at the conservatoire implies a huge step forward in valuing, developing and enriching this instrument's pedagogy. This article aims to encourage and support flamenco guitar accompaniment in the three formative stages of regulated education at the conservatoires. Including accompaniment in its study would respect the instrument's tradition and nature. Thus, we use popular references and the oral testimony of prestigious artists in the field to support our claim that this instrument's task of accompaniment is of prime importance. Then, after diachronically analyzing the legal basis that regulates the current curriculum, we reflect on the three formative stages (basic, secondary and higher education). This allows us to detect the absence of subjects regarding its task of accompanying song and dance, leading us to the conclusion that these subjects must be addressed in the earlier stages of learning in order to achieve complete and thorough training for the flamenco guitar.

Keywords:

Curriculum, popular guitar, accompaniment to cante, traditional method, conservatoire

Rev Cent Investig Flamenco Telethusa
2019 • 12(14) • pp. 5-17

Introducción

En la actualidad, la labor acompañante de la guitarra en el arte flamenco es deudora de su precedente popular. Esta función conlleva una adaptación rítmica y armónica al discurso del cante y el baile. Respecto al cante, además de conocer todo el repertorio de estilos flamencos a través de la vivencia, conviene aprender y dominar la elasticidad rítmica de algunos estilos flamencos, que precisa de una escucha atenta por parte del guitarrista, quien ha de acoplar el compás a ese alargamiento o acortamiento del ritmo. También el baile flamenco demanda un guitarrista que sea capaz de integrar el discurso musical de la guitarra flamenca y el montaje coreográfico. La creación y adaptación musical son necesarias para la práctica de este acompañamiento, que exige un gran dominio del compás, como elemento de engranaje de todos los intervinientes en un baile flamenco.

Además, la música flamenca, más allá de ser un repertorio cerrado e invariable, puede presentar ligeras modificaciones o variaciones en el mismo momento de la interpretación (en función de la expresividad del intérprete o incluso de la reacción del público). La capacidad de prever ese discurso por medio de la intuición que llega a alcanzar todo guitarrista flamenco, conlleva una respuesta espontánea, fluida y cabal, que es lo pertinente dentro de la tradición flamenca. En la propia naturaleza del oficio del guitarrista flamenco se encuentra la función acompañante, tanto del cante como del baile. En segunda instancia está la labor concertista, que es una ilación de la anterior función.

Ahora bien, de acuerdo con la afirmación de Bolívar de que el proceso de enseñanza puede entenderse como el conjunto de acciones formalizadas y que se encaminan a provocar el aprendizaje dentro de contextos escolarizados[1], vamos a razonar que en el caso de la guitarra flamenca este proceso ha de ser matizado, puesto que tradicionalmente se ha llevado a cabo haciendo un uso especial de la transmisión oral.

Como música popular, aprendida en ámbitos diferentes a los académicos, el flamenco ha utilizado unos mecanismos de transmisión que priman la oralidad por encima de la escritura. Como admite Manuel Cano, en sus inicios, esta guitarra flamenca se ha caracterizado por un ritmo espontáneo y muy dependiente del alma de los artistas, no fundamentándose en un conocimiento musical reglado[2]. Autores como Walter Ong, que han estudiado profundamente la fuerza de la oralidad, nos recuerdan que ésta favorecerá habilidades comunicativas y menos introspectivas que una cultura alfabetizada[3]. Y es que la vertiente comunicativa es especialmente necesaria en el desarrollo musical del flamenco, pues, como ya hemos visto unas líneas más arriba, gran parte de la interpretación es susceptible de variación durante la puesta en escena.

Si entendemos la transmisión oral como el conjunto de enseñanzas, conocimientos y experiencias que se transmiten vivencialmente de maestro a alumno y sin apoyo de la transcripción escrita, en la guitarra flamenca, dichas acciones se han sustentado en buena parte sobre una tradición ágrafa, basada en un aprendizaje por imitación establecido entre el profesor y el alumno. Si a esto se añade la importancia capital de la propia experiencia y formación que se deriva del acompañamiento al cante y al baile, estamos plenamente convencidos que sin esta proyección del aprendizaje en el acompañamiento al cante y al baile, no se produce el deseado y correcto proceso de aprendizaje en el candidato a músico guitarrista de flamenco.

Con el plan de estudios LOGSE la especialidad de guitarra flamenca queda incluida dentro de las enseñanzas regladas de conservatorio. Esta regularización e institucionalización supone un paso adelante en la dignificación y valoración de nuestra música flamenca. Sin embargo, también vemos un cierto riesgo de que el proceso de enseñanza-aprendizaje se conduzca por un terreno ajeno al tradicional, ya que al englobar la guitarra flamenca dentro del conjunto de especialidades instrumentales impartidas en los conservatorios, podría acabar derivando en una equiparación de la metodología con la que se sigue en la enseñanza-aprendizaje de otros instrumentos cuya función principal no es la del acompañamiento al cante, centrándose en exclusiva en la guitarra de concierto. Iría en contra de la propia naturaleza expresiva de la guitarra flamenca.

Por ello, el objetivo de este trabajo es fomentar y auspiciar el estudio de la guitarra flamenca de acompañamiento en las tres etapas formativas de las enseñanzas regladas de conservatorio, siendo fiel a su tradición y a la propia naturaleza de ésta.

La tradicional labor acompañante de la guitarra flamenca

Con objeto de resaltar la historia y antecedentes de la labor acompañante de la guitarra flamenca, hemos revisado y analizado un elenco de tratados y métodos de guitarra que cuentan con más de cuatro siglos de tradición ininterrumpida [4]. El punto de partida lo fijamos en el primer tratado de guitarra rasgueada Guitarra española de cinco órdenes de Joan Carles Amat[5]. Los tratados y métodos de guitarra barroca y guitarra clásico-romántica, precedentes musicales de nuestra música flamenca[6,7], así como los de guitarra flamenca, han arrojado información de gran valor que corrobora y confirma la pervivencia de una transmisión oral de conocimientos en la que la ocasión interpretativa del acompañamiento vocal y de danzas ha tenido un lugar privilegiado. Si el perfil de ese guitarrista llevaba anejo un cierto desconocimiento de la práctica musical académica o reglada, fomentaba y auspiciaba en cambio la creatividad y la innovación, rasgo inherente a la práctica musical flamenca y a la tradición popular, de la que en buena parte procede.

Estas cualidades son inseparables del discurso musical de la guitarra de acompañamiento, que exige un alto grado de intuición y espontaneidad, o dicho de otra forma, siempre al servicio de la previsión de acontecimientos y la actuación fluida.

Como asevera Paco Cepero en entrevista personal, es fundamental que el guitarrista flamenco, sobre todo en su función de guitarrista acompañante, esté en posesión del conocimiento que le permita desarrollar su oficio como músico flamenco, que no es otro que el de acompañar al cante[4]. Esta afirmación procede de Paco Cepero, reconocido guitarrista de acompañamiento al cante del siglo XX, quien también contaba que le pidieron un consejo sobre qué debía hacer un famoso guitarrista que había ganado con 14 años el famoso Premio Nacional de Córdoba en la modalidad de guitarra de concierto: *Le dije: 500 bautizos, 600 bodas y que se rompa mucho las uñas. Y que se vaya a un tablao* (p. 345)[4].

La lógica continuidad de la deseada formación conllevaría incluir el acompañamiento en los estadios iniciales, como así admitía Manolo Sanlúcar: *Empecé con 13 acompañando a Pepe Marchena y a los grandes. Mi madrina era Pastora Pavón, la Niña de los Peines* (p. 374)[4]. *Y es que, alineándonos con Gerardo Núñez, la importancia del cante y del baile es fundamental. Son los pilares de nuestro arte* (p. 388)[4].

Ahora bien, para tocar la guitarra de concierto, aunque se requiere un gran dominio técnico y un conocimiento del repertorio y del lenguaje musical propio del instrumento, es fundamental el conocimiento del cante. Como apuntaba Gabriel Expósito, muchas de las melodías de guitarra flamenca se encuentran en la propia melodía del cante. Paco de Lucía es un claro exponente de este procedimiento[4].

En general, todos los guitarristas entrevistados (Paco Serrano, José Piñana, Manolo Franco, Juan Manuel Cañizares, Paco Cepero, José Rojo, Gabriel Expósito, Óscar Herrero, Manolo Sanlúcar y Gerardo Núñez) admiten que en el inicio del aprendizaje de la guitarra flamenca debe haber presencia de la función acompañante del cante[4].

En definitiva, coincidimos en que en la base de la formación del guitarrista flamenco ha de estar especialmente presente el desarrollo de facultades relacionadas con la labor acompañante, tanto del cante como del baile.

El marco legislativo de las enseñanzas elementales y profesionales en Conservatorios

Con una finalidad interpretativa y para ver cómo se ha llevado a cabo la implantación e institucionalización de las enseñanzas regladas para la especialidad de guitarra flamenca, presentamos a continuación un desglose de toda la normativa concerniente a este instrumento. En esta interpretación no tendremos en cuenta la LOMCE, pues en la misma página del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, las referencias legislativas remiten a la LOE.

• LOGSE

Debemos partir de la Ley de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE)[8] de 1990 como punto de partida de esta andadura iniciada en el conservatorio de Córdoba, donde Manuel Cano Tamayo abanderaba la enseñanza de esta especialidad de forma extraoficial desde el año 1978. La LOGSE supone una regulación de los estudios musicales en los niveles elementales y profesionales. En su desarrollo, el Real Decreto 756/1992[9] establece los aspectos básicos del currículo para dichos niveles, sin des-

Rev Cent Investig Flamenco Telethusa
2019 • 12(14) • pp. 5-17

cartar la posibilidad de ampliación del número de especialidades instrumentales que, por su raíz tradicional, interés etnográfico o por su valor histórico, requieran ser tratadas y reguladas dentro de las enseñanzas regladas. De ahí que el Real Decreto 1463/2001[10] amplíe la relación de especialidades instrumentales contempladas en el Real Decreto 756/1992 con las de gaita, guitarra flamenca y txistu, determinándose los aspectos básicos del currículo.

Ateniéndonos a la prescripción legal de sendos Reales Decretos, el currículo que se fija para las enseñanzas elementales de guitarra flamenca contempla el estudio de dos asignaturas: instrumento y lenguaje musical, materias comunes a todas las especialidades. En lo concerniente a las enseñanzas profesionales, las asignaturas que todo alumno deberá cursar son: instrumento, lenguaje musical, conjunto, coro y armonía.

Por su parte, la Junta de Andalucía, en el ejercicio de sus competencias plenas en materia educativa, desarrolla el Real Decreto 756/1992 a través del Decreto 127/1994[11], estableciendo las enseñanzas de grado elemental de música en Andalucía. Y es el Decreto 358/1996[12] el que sienta el currículo de grado medio de las enseñanzas de música. Como se puede deducir, los citados decretos andaluces no contemplan aún la especialidad de guitarra flamenca, pues no es hasta el año 2001, con el Real Decreto 1463/2001, cuando se incluye esta especialidad en el marco normativo nacional. A su vez, el Decreto 488/2004[13] complementa lo establecido en dichos Decretos con la incorporación de los aspectos básicos del Real Decreto 1463/2001 (en que se incluye la especialidad de guitarra flamenca) y con el establecimiento del currículo de la especialidad de Guitarra Flamenca en los grados elemental y medio de las enseñanzas de música en Andalucía.

Por tanto, para la especialidad de guitarra flamenca, las asignaturas de grado elemental que todo alumnado de forma obligatoria debía cursar serían las siguientes: Instrumento principal: Guitarra flamenca, Coro, Introducción al acompañamiento al cante y Lenguaje musical.

Para grado medio, las asignaturas a cursar eran: Guitarra flamenca, Lenguaje Musical, Armonía, Conjunto instrumental flamenco, Historia y estética de la música, Coro, Iniciación del acompañamiento al cante e Iniciación del acompañamiento al baile.

En relación a las enseñanzas elementales de música, es la Orden de 29 de Julio de 1994[14] la que establece la distribución horaria de las distintas asignaturas, aunque aún no estaba contemplada la guitarra flamenca entre las especialidades. El horario para estas enseñanzas era el siguiente:

Tabla 1. Horario lectivo semanal correspondiente a las enseñanzas de grado elemental de música de Andalucía según la Orden de 29 de julio de 1994 (p. 10216)[14].

Horas semanales grado elemental				
Curso	1º curso	2º curso	3º curso	4º curso
Instrumento	02:00	02:00	02:00	02:00
Lenguaje Musical	02:00	02:00	02:00	02:00
Coro	-	-	01:30	01:30

Por su parte, el Decreto 488/2004, en su disposición adicional única, asigna los horarios para la especialidad de guitarra flamenca. El hecho más significativo es la modificación de las horas lectivas de la asignatura de instrumento para el cuarto curso de grado elemental, pues la guitarra flamenca pasa a tener tan solo una hora lectiva, liberando así otra hora para la asignatura de *Introducción al acompañamiento al cante*.

La distribución horaria semanal de las asignaturas de grado medio de música se fija a través de la Orden de 31 de julio de 1996[15], no incluyéndose aún la especialidad de guitarra flamenca (recordemos que la enseñanza de ésta en grado medio no se contempla dentro de ningún marco legal hasta el año 2001, con el Real Decreto 1463/2001). El horario semanal para la especialidad de guitarra flamenca sí queda recogido por

Tabla 2. Distribución horaria semanal de las asignaturas de la especialidad de guitarra flamenca del grado medio de música según la Orden de 13 de abril de 2005 (p. 68)[16].

Horas semanales grado medio (h)								
Asignatura	Primer ciclo		Segundo ciclo		Tercer ciclo Opción A Fundamentos de Composición		Tercer ciclo Opción B Análisis	
	1º curso	2º curso	3º curso	4º curso	5º curso	6º curso	5º curso	6º curso
Instrumento principal	01:00	01:00	01:00	01:00	01:00	01:00	01:00	01:00
Lenguaje Musical	02:00	02:00	-	-	-	-	-	-
Armonía	-	-	02:00	02:00	-	-	-	-
Coro	01:30	01:30	-	-	02:00	02:00	02:00	02:00
Conjunto Instrumental Flamenco	-	-	01:00	01:00	01:00	01:00	01:00	01:00
Historia y Estética de la Música	-	-	-	-	02:00	02:00	02:00	02:00
Iniciación al Acompañamiento del Cante	-	-	00:30	00:30	-	-	-	-
Iniciación al Acompañamiento del Baile	-	-	-	-	00:30	00:30	00:30	00:30
Fundamentos de Composición	-	-	-	-	02:00	02:00	-	-
Análisis	-	-	-	-	-	-	02:00	02:00
Optativa	-	-	-	-	01:00	01:00	01:00	01:00
Total	04:30	04:30	04:30	04:30	09:30	09:30	09:30	09:30

medio de la Orden de 13 de abril de 2005[16], que completa lo legislado en el Decreto 488/2004.

• LOE

En continuidad con este recorrido diacrónico por la normativa que ampara la enseñanza reglada de la guitarra flamenca, en el año 2006 aparece una nueva ley educativa, la Ley Orgánica 2/2006 de Educación (LOE)[17] que, en su capítulo VI, regula las enseñanzas artísticas elementales, profesionales y superiores de música. Será la Ley de Educación Andaluza 17/2007[18](LEA) la que actualice y revise las políticas educativas dentro del nuevo marco legal establecido por la LOE, concretándola y desarrollándola con base en el contexto andaluz.

Respecto a las enseñanzas elementales de música, la LOE, en su artículo 48.1 establece que tendrán las características y la organización que las administraciones educativas determinen. Por ello, el Decreto 17/2009[19] es el que establece el currículo de dichas enseñanzas en Andalucía, acogiéndose a la LEA y amparada a nivel nacional en la LOE. El currículo de estas asignaturas será desarrollado por medio de la Orden de 24 de junio del 2009[20]. Se establecen las siguientes asignaturas: Instrumento, Lenguaje musical, Educación vocal, Coro y Agrupaciones musicales (si bien en esta asignatura podrían abordarse cuestiones relacionadas con el acompañamiento o con una iniciación a la formación musical flamenca, en el currículo no se contempla la música flamenca).

En relación a las enseñanzas profesionales, es el Real Decreto 1577/2006[21] el que fija los aspectos básicos del currículo con base en la LOE. Mediante el Decreto 241/2007[22] se establecen y adaptan dichos currículos a la comunidad andaluza, proponiendo las siguientes asignaturas comunes a todas las especialidades: Instrumento o Voz, Lenguaje musical, Armonía e Historia de la música.

Rev Cent Investig Flamenco Telethusa
2019 • 12(14) • pp. 5-17

Y a su vez, el mismo decreto es el que fija las asignaturas para la especialidad de guitarra flamenca, por un lado las obligatorias y por otro las opcionales, en función del itinerario o modalidad por la que se opte:

- Obligatorias: Conjunto Instrumental Flamenco, Coro, Historia del Flamenco, Historia del Pensamiento Musical, Iniciación al Acompañamiento del Baile e Iniciación al Acompañamiento del Cante.

- Opcionales según modalidad e itinerario: Acompañamiento del Baile, Acompañamiento del Cante, Acústica y Organología, Análisis Musical, Composición, Estilos y Formas Musicales, Etnomusicología, Fundamentos de Composición, Informática Musical, Literatura e interpretación del Instrumento Principal, Pedagogía Musical y Piano Complementario.

Finalmente, en el artículo 9 del capítulo III del Decreto 241/2007, el punto 5 indica que son los conservatorios de música los que deben determinar las asignaturas optativas con base en lo que establezca por Orden la Conserjería competente en educación[22].

Por su parte, la Orden de 25 de octubre de 2007[23] es la que desarrolla el currículo (objetivos, contenidos y criterios de evaluación) de las asignaturas comunes y propias de cada especialidad en las enseñanzas profesionales de música en Andalucía.

En las tablas 3 y 4 podemos ver claramente la distribución horaria de las asignaturas para las enseñanzas básicas y profesionales. Téngase en cuenta que con la LOE la tradicional designación de grado elemental y grado medio pasa a denominarse como enseñanzas básicas y profesionales. No obstante, a pesar de este cambio, no es infrecuente encontramos que la misma legislación use indistintamente enseñanzas básicas o enseñanzas elementales para referirse a la misma etapa.

Tabla 3. Horario semanal en las enseñanzas básicas de música según la Orden de 24 de junio del 2009 (p. 22)[20].

Horas semanales enseñanzas básicas (h)				
Materias	1º Ciclo		2º Ciclo	
	1º curso	2º curso	1º curso	2º curso
Instrumento (*)	02:00	02:00	-	-
Lenguaje musical	02:00	02:00	02:00	02:00
Instrumento o Educación vocal	-	-	01:00	01:00
Coro	-	-	01:00	01:00
Agrupaciones musicales	-	-	01:00	01:00

(*) Las clases instrumentales de primer y segundo curso del primer ciclo serán colectivas, con un máximo de tres alumnos o alumnas por cada dos horas.

El marco legislativo de las enseñanzas superiores en Conservatorios

• LOGSE

En relación a los estudios superiores de música, es el Real Decreto 617/1995[24] el que fija los aspectos básicos del currículo de grado superior con base en la LOGSE, proporcionando una completa formación práctica, teórica y metodológica a través de las materias que conforman la especialidad elegida, garantizando así una cualificación profesional en los ámbitos de la creación, la interpretación, la investigación y la docencia. Las asignaturas para la especialidad de guitarra flamenca son: Guitarra flamenca, Conjunto, Historia del arte flamenco, Transcripción, Acompañamiento, Improvisación y Teoría musical del flamenco.

A su vez, el Decreto 56/2002[25] establece el currículo del grado superior de las enseñanzas de música en Andalucía a partir del Real Decreto 617/1995, aunque se deja cierta libertad a cada

Tabla 4. Distribución horaria semanal de las asignaturas de la especialidad de guitarra flamenca de las enseñanzas profesionales según la Orden de 25 de octubre de 2007 (p.197)[23].

Horas semanales enseñanzas profesionales (h)						
MATERIAS	1º curso	2º curso	3º curso	4º curso	5º curso	6º curso
Instrumento principal	01:00	01:00	01:30	01:30	01:30	01:30
Lenguaje musical	02:00	03:00	-	-	-	-
Armonía	-	-	02:00	02:00	-	-
Historia de la música	-	-	-	01:00	01:00	-
Coro	01:30	01:30	-	-	-	-
Conjunto instrumental flamenco	-	-	01:30	01:30	02:00	02:00
Iniciación al acompañamiento al cante	-	-	01:00	-	-	-
Iniciación al acompañamiento al baile	-	-	-	01:00	-	-
Historia del flamenco	-	-	-	-	-	02:00
H.ª del pensamiento musical	-	-	-	-	-	01:00
Asignaturas Modalidad A	-	-	-	-	04:30	03:30
Asignaturas Modalidad B	-	-	-	-	04:30	03:30
Asignatura optativa	-	-	-	-	-	01:00
Horas por curso	04:30	05:30	06:00	07:00	09:00	10:30

conservatorio superior para proponer las materias obligatorias y optativas dentro de los planes de estudios fijados. Las materias troncales que se establecen son: Análisis Musical, Teoría de las formas musicales, Sociología y estética de la música, Coro, Educación auditiva, Historia de la música, Cuadro flamenco, Acompañamiento, Historia del arte flamenco, Improvisación flamenca, Teoría musical del flamenco y Transcripción y análisis del flamenco.

• LOE

En la actualidad, el Real Decreto 631/2010[26], como desarrollo de la Ley Orgánica 2/2006 de Educación, regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de grado de música y establece siete especialidades: composición, dirección, interpretación, musicología, pedagogía, producción y gestión y sonología. Con el Real Decreto 707/2011[27] se añade la especialidad de flamenco a las antes citadas y se regula su contenido básico (competencias específicas, el perfil profesional correspondiente y las materias obligatorias de especialidad, así como los contenidos y créditos correspondientes). La concreción a nivel andaluz se lleva a cabo mediante el Decreto 260/2011[28], que establece las enseñanzas artísticas superiores de grado en música. Este decreto, en su artículo décimo, propone diferentes itinerarios académicos; en el primero de ellos se encuentran las dos opciones por las que puede optar el alumnado de la especialidad de guitarra flamenca: Flamenco o Interpretación[28]. Las asignaturas mínimas del currículo quedan recogidas en el Anexo I del citado decreto:

Dentro de este mismo decreto se incluye el desarrollo de las diferentes asignaturas y los criterios de evaluación, tanto transversales y generales como los específicos de las especialidades de Flamenco y de Interpretación.

Rev Cent Investig Flamenco Telethusa
2019 • 12(14) • pp. 5-17

Tabla 5. Currículo para la especialidad de guitarra flamenca en las enseñanzas superiores de música (Especialidad de Flamenco) según el Decreto 260/2011 (p. 44)[28].

Materia	Asignatura	1º curso		2º curso		3º curso		4º curso	
		ECTS	HLS (h)	ECTS	HLS (h)	ECTS	HLS (h)	ECTS	HLS (h)
Cultura, pensamiento e historia	Historia de la música	4	01:30	4	01:30	-	-	-	-
	Sociología y estética de la música	-	-	4	01:30	-	-	-	-
Lenguajes y técnica de la música	Lenguaje y teoría musical	4	01:30	-	-	-	-	-	-
	Análisis	4	01:30	4	01:30	-	-	-	-
Interpretación/ Investigación	Guitarra Flamenca	11	01:30	11	01:30	11	01:30	11	01:30
	Recursos tradicionales de la guitarra flamenca	10	01:30	10	01:30	10	01:30	10	01:30
Teoría musical del flamenco	Teoría musical del flamenco	4	01:30	4	01:30	4	01:30	-	-
Formación instrumental complementaria	Creatividad e improvisación en el flamenco	-	-	4	01:30	4	01:30	-	-
	Música de cámara flamenca	-	-	-	-	3	01:30	3	01:30
	Armonía aplicada a la guitarra flamenca	5	01:30	-	-	-	-	-	-
Música de conjunto	Conjunto instrumental flamenco	-	-	-	-	3	01:30	3	01:30
	Acompañamiento al cante flamenco	4	01:30	4	01:30	4	01:30	4	01:30
	Acompañamiento al baile flamenco	4	01:30	4	01:30	4	01:30	4	01:30
Notación, transcripción e interpretación de documentos musicales	Análisis de la música flamenca	-	-	-	-	4	01:30	-	-
	Transcripción de la música flamenca	4	01:30	4	01:30	-	-	-	-
Teoría, bases históricas y culturales del Flamenco	Historia del Flamenco	-	-	4	01:30	4	01:30	-	-
	Sociología del Flamenco	-	-	-	-	-	-	3	01:30
Tecnología musical	Flamenco y nuevas tecnologías	-	-	-	-	-	-	6	01:30
Asignaturas optativas		6		3		9	-	6	-
Trabajo fin de grado		-	-	-	-	-	-	10	01:00

ECTS = European Credit Transfer System; HLS = Horario Lectivo Semanal.

Tabla 6. Currículo para la especialidad de guitarra flamenca en las enseñanzas superiores de música (Especialidad de Interpretación) según el Decreto 260/2011 (p. 45)[28].

Materia	Asignatura	1º curso		2º curso		3º curso		4º curso	
		ECTS	HLS (h)	ECTS	HLS (h)	ECTS	HLS (h)	ECTS	HLS (h)
Cultura, pensamiento e historia	Historia de la música	4	01:30	4	01:30	-	-	-	-
	Sociología y estética de la música	-	-	4	01:30	-	-	-	-
Lenguajes y técnica de la música	Lenguaje y teoría musical	4	01:30	-	-	-	-	-	-
	Análisis	4	01:30	4	01:30	-	-	-	-
Instrumento/voz	Técnica e interpretación del instrumento/voz	22	01:30	22	01:30	22	01:30	22	01:30
Música de conjunto	Música de conjunto	6	03:00	6	03:00	-	-	-	-
Formación instrumental complementaria	Música de cámara	6	01:30	6	01:30	6	01:30	-	-
	Segundo instrumento	-	-	-	-	3	01:00	3	01:00
	Historia del Flamenco	-	-	-	-	4	01:30	-	-
	Sociología del Flamenco	-	-	-	-	-	-	4	01:30
	Transcripción de la música flamenca	-	-	4	01:30	-	-	-	-
	Análisis de la música flamenca	-	-	-	-	4	01:30	-	-
	Armonía aplicada a la guitarra flamenca	4	01:30	-	-	-	-	-	-
	Acompañamiento del cante flamenco	3	01:30	3	01:30	3	01:30	3	01:30
	Acompañamiento del baile flamenco	3	01:30	3	01:30	3	01:30	3	01:30
Asignaturas optativas		4	-	4	-	15	-	15	-
Trabajo fin de grado		-	-	-	-	-	-	10	01:00

ECTS = European Credit Transfer System; HLS = Horario Lectivo Semanal.

Discusión

Comenzamos este apartado haciendo referencia a un artículo de Zagalaz y Fernández-Sotos[29], quienes, dentro de un análisis comparativo de los planes de estudios para guitarra flamenca en cuatro comunidades autónomas (Andalucía, Castilla La Mancha, Extremadura y la Región de Murcia), admiten que el caso andaluz es el más elaborado y el que con más fidelidad refleja la propia realidad musical del flamenco. Sin embargo, también admiten que aún quedan muchos pasos por dar para dotar de solidez a los contenidos y objetivos de esta especialidad. Nuestra opinión es que los currículos propuestos para las tres etapas de la formación del guitarrista flamenco –elemental/básica, profesional y superior-, aunque con algunas apreciaciones que pasaremos a comentar, plantean una formación muy completa del músico. Como apuntaba Hoces[30], no solamente se prepara al sujeto para el desenvolvimiento como guitarrista flamenco, sino que además se profundiza ampliamente en el conocimiento de la música clásica u occidental. Sin embargo, conviene comentar algunos aspectos en relación a las tres etapas formativas:

Enseñanzas elementales o básicas

En relación a las enseñanzas elementales o básicas, si bien sabemos que en esta primera toma de contacto con un instrumento hay que fomen-

Rev Cent Investig Flamenco Telethusa
2019 • 12(14) • pp. 5-17

tar la motivación del alumnado hacia el fenómeno musical, también éste ha de conocer qué es lo esencial en el aprendizaje de este instrumento. En breve y dicho directamente: en esta etapa de formación es crucial la inclusión de la asignatura de Iniciación del acompañamiento al cante. Aunque el estudio de esta asignatura se contempla en las enseñanzas profesionales, entendemos que no es suficiente, pues desde el principio el alumno de enseñanzas elementales debe concienciarse de la importancia que tiene el cante en el desarrollo del guitarrista flamenco. Abundemos una vez más con la referencia a las enseñanzas básicas y profesionales por parte del profesor José Rojo, quien afirmaba que tanto las enseñanzas básicas como las profesionales han de ser adaptadas, pues el currículo de guitarra flamenca es una adaptación del de la guitarra clásica. Paralelamente reconocía también la capital importancia que tiene la figura del cantaor en los estadios iniciales[4].

Y así lo creemos: con el conocimiento y acompañamiento del cante se desarrolla una formación inicial que está en plena consonancia con la propia naturaleza de la guitarra flamenca. Paradójicamente, y como se ha podido ver con anterioridad, la LOGSE sí que proponía la inclusión de la asignatura Introducción al acompañamiento al cante en cuarto curso de estas enseñanzas. Con la LOE, sin embargo, se omite esa asignatura. Se da un paso atrás en lo que entendemos que debe ser una sólida y cabal formación del alumno principiante de guitarra flamenca.

Enseñanzas profesionales

Respecto a las enseñanzas profesionales, nos encontramos con el mismo problema: la escasa presencia de las asignaturas de acompañamiento al cante y al baile. En 1º y 2º no se contempla el estudio de estas asignaturas. La primera de ellas, la de acompañamiento al cante, tan solo dispone de una hora en 3º, al igual que el acompañamiento al baile, que cuenta con una hora en 4º. En 5º y 6º curso son asignaturas que tienen un carácter optativo según la modalidad que se escoja. Y todavía así, es decir, aun si se escoge la modalidad A en la que se incluyen ambas asignaturas (de acompañamiento al cante y al baile), tan solo se estudiará media hora en 5º (acompañamiento al cante) y media hora en 6º (acompañamiento al baile). Es a todas luces un horario lectivo muy reducido, que no permite mucho más que un tratamiento meramente teórico o conceptual del cante y del baile.

Sin embargo, si revisamos las primeras intenciones prescritas en el Decreto 488/2004, parece contradictoria la realidad existente con lo que en ese texto se recogía, pues se instaba claramente a crear las estrategias que posibilitaran el encuentro entre la transmisión oral y la formación musical, reflejándose ese encuentro en las asignaturas de acompañamiento al cante y al baile[13].

De donde se concluye que esta prescripción, que posibilitaba una posterior concreción, ha quedado en papel mojado. Por tanto, mantenemos que la importancia que se le da a la asignatura principal, es decir, a la de Instrumento –guitarra flamenca–, debe ser compartida con la del acompañamiento, tanto del cante como del baile, labor fundamental de todo guitarrista y cuya importancia ha quedado suficientemente atestiguada[4]. Hay una escasa presencia de estas asignaturas en los planes de estudios de la especialidad de guitarra flamenca. Las lagunas formativas de este plan de estudios, como ya refería el profesor de guitarra flamenca del conservatorio superior de Córdoba Gabriel Expósito, se comprueban claramente en algunos alumnos que hacen las pruebas de acceso a grado superior con una deficitaria formación en el acompañamiento al cante y al baile. Incluimos aquí sus palabras: *Aquí en la prueba de superior se ve ese perfil. Niños que han hecho su conservatorio (elemental y medio), tocan correcto, pero falta mucha esencia que no se explica en una partitura. Después lo ves acompañando al cante y al baile y ahí ya se le ve todo* (p.361)[4].

Otro aspecto en el que conviene detenernos está relacionado con la incongruencia que se produce al no incluirse ninguna asignatura en la que se aborde el análisis musical flamenco. Sin embargo, resulta paradójico que sea uno de los requisitos específicos de la prueba de acceso a las enseñanzas superiores en la especialidad de Flamenco. Esta prueba, regulada por la Orden del 18 de abril de 2012, incluye un ejercicio de análisis[31].

A este respecto, la propia Orden de 25 de octubre de 2007, que desarrolla el currículo de las enseñanzas profesionales de música en Andalucía, contempla sutilmente el repertorio del Patrimonio musical de Andalucía en las áreas de Lenguaje Musical, Análisis musical, Composición, Estilos y formas musicales y Fundamentos de Composición. Sin embargo, como también señalaba Hoces[30], nuestra opinión es que la presencia de la música andaluza en estas áreas nos parece insuficiente. Como ejemplo, si la asignatura de Lenguaje Musical tan

solo aborda el conocimiento de los elementos propios del folclore musical andaluz en su noveno objetivo[23], el resto de asignaturas mencionadas unas líneas atrás, proponen un único objetivo que se mantiene invariable en las cuatro áreas: *Conocer los principales elementos y procedimientos compositivos de las distintas épocas y autores, desde el canto gregoriano hasta la actualidad, incluyendo algunas obras del Patrimonio musical andaluz* (p. 151)[23].

Coincidimos plenamente con el grado de madurez y conocimiento que se exige en el análisis formal y estético de un alumno de enseñanzas superiores, pero si nos hacemos la siguiente pregunta: ¿dónde ha de preparar el alumnado de guitarra flamenca de enseñanzas profesionales el ejercicio 4 de esa prueba de acceso a grado superior? La respuesta es obvia: si el propio plan de estudios prescrito legalmente no contempla que el alumnado tenga una formación específica en ese campo, el candidato deberá buscar otras opciones formativas que el propio sistema educativo no ofrece.

La misma incongruencia se da también en el caso de la asignatura de Armonía, pues en ésta no se contempla la armonía modal propia del flamenco, sino que se focaliza en el estudio de la armonía clásica. A este respecto, nos consta que algunos conservatorios, si bien sufren este tipo de incongruencias del propio plan de estudios, han planteado soluciones propias: dentro de la asignatura de Análisis, que se cursa en tercer ciclo, se incluyen contenidos relacionados con el análisis musical del flamenco.

Enseñanzas superiores

En relación a las enseñanzas superiores, vemos que se propone una transversalidad de los contenidos que persigue la formación integral del músico flamenco. Se abarcan los dos lenguajes musicales antes citados: el de la música flamenca (con asignaturas como sociología del flamenco, historia del flamenco, teoría musical de flamenco o análisis musical del flamenco) y el de la música occidental (con asignaturas como análisis musical, sociología y estética de la música o historia de la música). Sin embargo, existe también el gran problema de la excesiva carga de materias o asignaturas descontextualizadas de la música flamenca. No somos contrarios a que se propicie esa formación integral, pero no a costa de que ese bagaje de conocimientos musicales más cercanos a la música occidental se consiga a cambio de una deficiente profundización en el propio lenguaje musical flamenco.

Para finalizar, hay que incidir en otra carencia relacionada con las asignaturas de didáctica del instrumento, como así apuntaba recientemente Alicia González[32]. Tal y como está enfocado el plan de estudios, un titulado superior en música tendrá una deficitaria formación pedagógica para el ejercicio de su labor docente (en el caso de que opte por esta vía). Las asignaturas relacionadas con la didáctica se ofertan de forma optativa; es el alumno el que voluntariamente opta por escoger este tipo de asignaturas. Este hecho, más allá de haberse detectado recientemente, representa un déficit desde los inicios de estas enseñanzas, como ya exponía Rafael Hoces en el año 2006[33].

En la actualidad, no hay más que ver la página web de cualquier conservatorio superior de música para poder corroborar esta carencia en los correspondientes planes de estudios.

Conclusiones

Como consecuencia de la institucionalización de la guitarra flamenca hemos constatado que los currículos establecidos proponen una formación integral del músico flamenco, pero con algunas carencias, entre las que destacamos una escasa presencia de la guitarra de acompañamiento al cante y al baile.

Esta última idea nos lleva a lanzar la siguiente propuesta de mejora en relación al plan de estudios vigente para la especialidad de guitarra flamenca en el conservatorio: el acompañamiento del cante debe ser la asignatura troncal en torno a la cual se articule la formación del guitarrista flamenco. Es en la primera etapa de la formación del guitarrista flamenco, es decir, en las enseñanzas elementales o básicas, cuando se deben adquirir las primeras nociones de acompañamiento al cante, incorporándose posteriormente el acompañamiento al baile con un claro carácter de continuidad, tanto en las enseñanzas profesionales como en las superiores.

Paralela a esta propuesta se encuentra la necesidad de fomentar entre los alumnos la práctica del acompañamiento fuera del conservatorio, en entornos no reglados. Los docentes de conservatorio no pueden prometer al alumnado que una formación exclusiva dentro del conservatorio capacite y posibilite adquirir el oficio de guitarrista flamenco. Es fundamental que desde

Rev Cent Investig Flamenco Telethusa
2019 • 12(14) • pp. 5-17

la propia institución se propicie la participación activa del alumno en los ambientes en los que el flamenco se desarrolla: peñas flamencas, tablaos y/o academias de baile. Si bien esta práctica es difícilmente legislable, creemos necesario que el profesorado transmita siempre y de manera destacada esa necesidad de potenciar la práctica del acompañamiento fuera del conservatorio.

Que la música flamenca haya pasado a formar parte de la oferta formativa de enseñanzas regladas de conservatorio, supone un paso adelante, de dignificación y valoración de este arte. Conocer y dominar el lenguaje universal de la música dentro de su proceso de formación, no solo permite hacer un uso de la partitura como medio de fijación del material musical, sino que también posibilita trabajar y analizar nuevos campos de desarrollo para la guitarra flamenca que antes solo se conocían por intuición: armonía, melodía, esquemas formales, ritmos y/o compases.

Bajo un prisma musicológico, esta institucionalización supone una dignificación de la música flamenca, que se equipara a cualquier otra música que también goce de presencia en el conservatorio. Pero esa equiparación no puede traducirse en un trasvase metodológico o actitudinal. La naturaleza y rasgos que forman parte de la idiosincrasia de la música flamenca siempre deberán ser tenidos en cuenta, valorados y transmitidos. Así se conseguirá que la integración entre la tradición y la modernidad sea plena: suplir las antiguas carencias musicales de los guitarristas flamencos sin que vaya en detrimento de sus puntos fuertes.

Referencias documentales

1. Bolívar A. 1995. El conocimiento de la enseñanza. Epistemología de la investigación curricular. Granada: FORCE.
2. Cano M. 2006. La guitarra. Historia, estudios y aportaciones al Arte Flamenco. Sevilla: Ediciones Giralda.
3. Ong W. 2006. Oralidad y escritura: Tecnología de la palabra. Buenos Aires: Fondo Cultura Económica Argentina.
4. Calahorro MA. 2018. La metodología tradicional de enseñanza y aprendizaje de la guitarra flamenca: un estudio diacrónico y sincrónico. [Tesis doctoral]. Universidad de Granada: Granada.
5. Amat JC. 1758. Guitarra española de cinco órdenes, la cual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales, y b, mollados, con estilo maravilloso. Y para poner en ella qualquier tono, se pone una tabla, con la qual podrá qualquier sin dificultad cifrar el tono, y después tañer y cantarle por doze modos, y agora añadida por el mismo autor. Y a la fin se haze mención también de la Guitarra de quatro órdenes. Valencia: Aguftin Laborda.
6. Torres N. 2011. El estilo "rasgueado" de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: fuentes escritas y musicales, siglo XVII. Música oral del Sur (9): 289-321. http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/Noberto-Torres-Cortes-ESTILO-RASGUEADO-GUITARRA-BARROCA-INFLUENCIA-GUITARRA-FLAMENCA.pdf Consultada 3 de agosto 2018
7. Torres N. 2014. Guitarra popular rasgueada "pre-flamenca" en la primera mitad del siglo XIX: fuentes escritas. La Madrugá (10): 55-120. http://revistas.um.es/flamenco/article/view/200451/172581 Consultada 3 de agosto de 2018
8. Ley orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo. BOE, 4 de octubre de 1990, núm. 283: 28927- 28942.
9. Real Decreto 756/1992, de 26 de junio, de Educación. BOE, 27 de agosto de 1992, núm. 206: 29781 a 29800.
10. Real Decreto 1463/2001, de 27 de diciembre, de Educación. BOE, 12 de febrero de 2002, núm. 37: 5518-5524.
11. Decreto 127/1994, de 7 de junio, de Educación. BOJA, 27 de julio de 1994, núm. 116: 8975-8979.
12. Decreto 358/1996, de 23 de julio, de Educación. BOJA, 17 de agosto de 1996, núm. 94: 10092.
13. Decreto 488/2004, de 14 de septiembre, de Educación. BOJA, 29 de septiembre de 2004, núm. 191: 20981-20988.
14. Orden de 29 de julio de 1994. BOJA, 10 de agosto de 1994, núm.126: 10215-10216.
15 Orden de 31 de julio de 1996. BOJA, 3 de septiembre de 1996, núm. 101: 10869-10881.
16. Orden de 13 de abril de 2005. BOJA, 11 de mayo de 2005, núm. 90: 66-68.
17. Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. BOE, 4 de mayo de 2006, núm. 106: 17158-17207.
18. Ley 17/2007, de 10 de diciembre, de Educación de Andalucía. BOJA, 26 de diciembre de 2007, núm. 252: 5-36.
19. Decreto 17/2009, de 20 de enero, de Educación. BOJA, 4 de febrero de 2009, núm. 23: 14-19.
20. Orden 24 de junio de 2009, de Educación. BOJA, 14 de julio de 2009, núm. 135: 8-22.
21. Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, de Educación. BOE, 20 de enero de 2007, núm. 18: 2853-2900.

22. Decreto 241/2007, de 4 de septiembre, de Educación. BOJA, 14 de septiembre de 2007, núm. 182: 15-20.
23. Orden de 25 de octubre de 2007. BOJA, 15 de noviembre de 2007, núm. 225: 145-199.
24. Real Decreto 617/1995, de 21 de abril, de Educación. BOE, 6 de junio de 1995, núm. 134: 16607-16631.
25. Decreto 56/2002, de 19 de febrero, de Educación. BOJA, 5 de marzo de 2002, núm. 27: 3461-3491.
26. Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, de Educación. BOE, 5 de junio de 2010, núm. 137: 48480-48500.
27. Real Decreto 707/2011, de 20 de mayo, de Educación. BOE, 9 de junio 2011, núm. 137: 57649-57654.
28. Decreto 260/2011, de 26 de julio, de Educación. BOJA, 23 de agosto de 2011, núm. 165: 37-92.
29. Zagalaz JC, Fernández-Sotos A. 2014. La guitarra flamenca en los currículos de enseñanzas profesionales. Música y educación (99): 66-76.
30. Hoces R. 2012. Guitarra flamenca en el conservatorio. ¿Una paradoja?. Experiencias en la enseñanza del flamenco. En: Junta de Andalucía. Colección Flamenco en el Aula: 49-53. http://www.juntadeandalucia.es/educacion/webportal/ishare-servlet/content/7fb9f08d-9886-4d46-97b6-70bdaf05e9a3 Consultada 19 de noviembre de 2018
31. Orden de 18 de abril de 2012. BOJA, 30 de abril de 2012, núm. 83: 6-34.
32. González A. 2016. Un estudio descriptivo de la enseñanza del flamenco: las percepciones del profesorado de guitarra flamenca en la provincia de Córdoba. Universidad de Granada: Departamento de Didáctica y Organización Escolar, Tesis doctoral dirigida por Manuel López Sánchez.
33. Hoces R. 2006. Flamenco, ¡qué susto!. Relafare (nov.): 8.http://www.juntadeandalucia.es/educacion/webportal/web/portal-de-flamenco/material-curricular Consultada 11 de agosto de 2017.

(*) Nota del autor:

Información complementaria sobre algunas referencias documentales.

2. Cano M. 2006. La guitarra. Historia, estudios y aportaciones al Arte Flamenco. Sevilla: Ediciones Giralda. [Edición facsímil de La guitarra. Historia, estudio y aportaciones al Arte Flamenco, publicado por Manuel Cano en 1986].
3. Ong W. 2006. Oralidad y escritura: Tecnología de la palabra. Buenos Aires: Fondo Cultura Económica Argentina. [Trad. Angélica Scherp. Primera edición en inglés, Londres: Methuen & Co. Ltd., 1982].
5. Amat JC. 1758. Guitarra española de cinco órdenes, la cual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales, y b, mollados, con estilo maravilloso. Y para poner en ella qualquier tono, se pone una tabla, con la qual podrá qualquier sin dificultad cifrar el tono, y después tañer y cantarle por doze modos, y agora añadida por el mismo autor. Y a la fin se haze mención también de la Guitarra de quatro órdenes. Valencia: Aguftin Laborda. [Primera edición, Barcelona: 1596].

Artículo de Revisión - DOI: 10.23754/telethusa.121402.2019

De catanas y guitarras. La utilización del flamenco por Quentin Tarantino en Kill Bill Volume 1 (2003) y en Kill Bill Volume 2 (2004)

Katanas and guitars. The use of flamenco by Quentin Tarantino in Kill Bill Volume 1 (2003) and Kill Bill Volume 2 (2004)

Álvaro Martín Sanz Email contacto: alvaromartinsanz@uoc.edu

Departamento de Estudios de Diseño, Creación y Multimedia. Universitat Oberta de Catalunya . Barcelona, España.

Recibido: 16 ago 2018 / Revisión editorial: 30 sep 2018 / Revisión por pares: 05 nov 2018 / Aceptado: 22 nov 2018 / Publicado online: 10 dic 2018

Resumen:

El presente artículo realiza un breve análisis de la utilización del remix en las películas *Kill Bill Volume 1* (2003) y *Kill Bill Volume 2* (2004) del realizador norteamericano Quentin Tarantino. Centrándose en una adaptación flamenca de de *Don't let me be misunderstood* interpretada por Santa Esmeralda y en *Tu mirá…* de Lole y Manuel, se reflexiona en torno a las circunstancias y medios que utiliza para su inclusión en las mencionadas películas, así como en las consecuencias y resultados estéticos de estas apropiaciones culturales. Se descubren así dos tipos de usos, uno que plantea una integración heterogénea de los elementos propios del flamenco, oponiéndolos a otros fenómenos artísticos, y otro que diluye de forma homogénea dichos elementos en un escenario con el aparentemente que no tienen que ver.

Palabras Clave:

Cine, música, remix, Lole y Manuel, *Tu mirá.*

Abstract:

This article provides a short analysis of the use of musical remixes in *Kill Bill Volume 1* (2003) and *Kill Bill Volume 2* (2004) by North American filmmaker Quentin Tarantino. It then focuses on a flamenco adaptation of *Don't let me be misunderstood* performed by Santa Esmeralda and *Tu mirá…* by Lole and Manuel. It reflects on the ways and means they are included as well as the resulting aesthetic consequences of these cultural appropriations in the aforementioned films. Two types of use are discovered: one that integrates flamenco-specific elements in a heterogeneous manner, contrasting them with other artistic phenomena; and another that dilutes those elements in a homogeneous way, in a scene which seems unrelated.

Keywords:

Film, music, remix, Kill Bill, Lole and Manuel, *tu mirá.*

Introducción. Tarantino, el director remix

Una de las características principales del cine de Quentin Tarantino es que presenta en todas sus obras un conglomerado estético y formal que bebe de distintas influencias provenientes de cinematografías tan variadas como dispares. Realiza su filmografía un extenso recorrido en el que transita por distintos géneros tales como el cine negro, el cine de artes marciales, el slasher, el blaxploitation, el western o el cine bélico siempre desde la óptica del homenaje y el juego referencial, un cine de collage que juega con la intertextualidad fílmica mezclando cine clásico y contemporáneo. Influencias de cineastas de todas épocas y territorios. *En su obra discute con la autoridad del autor como referente, hay un diálogo con el cine como historia. […] en especial Godard, y con la instauración de un canon clásico y moderno. Tarantino propone una revisión paródica de las formas y estilos de obras periféricas sacadas del cine de clase B y Z* (p.59)[1].

Influencias y legado derivados de la mitología que señala la infinitud del cine que ha visto gracias en parte a su antiguo trabajo como empleado de un videoclub en Los Ángeles. Un realizador contemporáneo, que en una búsqueda por hacer avanzar al medio, no deja de mirar atrás en sus películas, y que ya desde su primera obra, *Reservoir Dogs* (1992), tenía claros los preceptos autorales que le convertirían en uno de los directores más influyentes del todavía llamado cine independiente norteamericano: los cineastas independientes no ganan dinero. Gastarán todo el dinero que tengan para hacer la película. Dinero que no tienen. El dinero de sus padres, robar dinero, endeudarse por el resto de sus vidas. La película puede ser tan buena como sea, o tan mala como sea, pero es suya[2].

Esta autoría que sus filmes poseen no deja su huella de forma única en el campo de la imagen, en donde las apropiaciones visuales de otras obras son más o menos evidentes, y es que siendo el séptimo arte el formato por excelencia del audiovisual, Tarantino no ha descuidado en ninguna de sus obras el aspecto sonoro de las mismas. Realiza un cuidado tratamiento del sonido con multitud de efectos de foley que complementan y potencian lo que vemos en la imagen, y cómo no, eligiendo un conjunto de scores difícilmente previsibles para sus bandas sonoras. En repetidas ocasiones ha confesado su faceta de coleccionista de vinilos, la cual le lleva a buscar entre sus álbumes las canciones de sus películas. Tal y como él mismo admite: *buscar esa música es encontrar el ritmo en el que esa película tiene que moverse. Soy yo encontrando el ritmo*[3]. Como resultado las bandas sonoras de sus obras destacan por su variedad y atrevimiento, convirtiéndose así en otro de los elementos clave de sus películas. Estas además han contribuido a popularizar muchas de las canciones que en ellas aparecen, convirtiéndolas en fenómenos pop inseparables para buena parte del público de la obra en la que se han insertado. Valga el ejemplo de la famosa amputación de oreja de *Reservoir Dogs* a ritmo de *Stuck in the middle with you* de los Stealers Wheel o el rescate en *Pulp Fiction* (1994) de una obra y de un creador prácticamente olvidados antes del estreno de la película como son Dick Dale y su *Misirlou.*

Sin embargo, hubo que esperar hasta *Kill Bill* (2003), la cuarta película del realizador nacido en Knoxville, para escuchar tanto las primeras palabras cantadas en español como los primeros acordes de guitarra clásica en ciertos temas que trasladan resonancias flamencas a un universo tan variado y múltiple como violento. El objetivo de este estudio es realizar una investigación acerca de la forma que cobran estas apropiaciones dentro de las citadas películas.

Matando a Bill, reinterpretando el flamenco

Kill Bill es el gran homenaje que Tarantino crea del cine de acción asiático basándose en la no tan conocida película de François Truffaut, *La mariee était en noir* (1968). Una obra, dividida en dos partes debido a su duración *Kill Bill Volume 1* (2003) y *Kill Bill Volume 2* (2004), que sigue los pasos de una asesina profesional, interpretada por Uma Thurman, en búsqueda de venganza por un violento ataque el día de su boda perpetrado por su antigua banda, dirigida esta por el famoso Bill, que encarna David Carradine. Con un melódico inicio de créditos acompañados por la famosa versión de *Bang Bang (My baby shot me down)* de Nancy Sinatra, quedan claras la imbricación entre la música (y, especialmente, las letras) y la trama argumental, así como sus intenciones estilísticas de poner de relieve y mezclar técnicas cinematográficas del pasado y del presente[4]. Apropiándose de terceras filmografías para copiar y rehacer multitud de planos y recursos más o menos icónicos de directores tan variados como Orson Welles, Sergio Leone, Kinji Fukasaku o Lo Wei.

Rev Cent Investig Flamenco Telethusa
2019 • 12(14) • pp. 18-22

En el aspecto sonoro la variedad musical muestra un conjunto completamente variado y heterogéneo, descartando composiciones originales y recurriendo a todo tipo de músicas pregrabadas, utilizando en su mayoría tonos pop, sonidos de spaghetti western (entre los que está presente Ennio Morricone) y música genérica de películas asiáticas de acción[5]. Así pues, la banda sonora es tan inclasificable como los distintos espacios que va visitando el personaje protagonista, de México y su *Malagueña salerosa* a Japón y el ya célebre Woo hoo, rematando la primera parte de la obra con un combate a catanas en un nevado jardín japonés mientras suena una aflamencada y discotequera versión de *Don't let me be misunderstood* interpretada por Santa Esmeralda. Más allá de la desarrollada coreografía del duelo que plantea la escena, su principal atractivo y riesgo es la combinación de dos elementos culturales que a priori se encuentran en las antípodas el uno del otro: la calma y simetríadel jardín japonés, que se ve alterado en el combate, y la canción de Nina Simone que parece ser igualmente atravesada por las resonancias flamencas que posee la versión elegida. Al hacer un mix de estos dos elementos, Tarantino está en el fondo realizando una apropiación cultural del flamenco que parte de una re-territorialización gracias a la consciente articulación local/global que posee el encuentro de la canción original con los componentes flamencos que la modifican, dotándola de un significado mucho más dinámico que queda patente desde el primer segundo de la misma[6]. Al elegir esta canción para el final de su película, Tarantino crea una nueva atmósfera que surge de esta nueva confrontación, la de las imágenes de un filme que homenajea aquellas producciones asiáticas de duelos de samuráis, y de un tema que resulta ser finalmente un producto disco que ha reinterpretado una canción puramente norteamericana con un conjunto de recursos identificados como flamencos. Es decir, incluso la composición musical elegida es una nueva versión remix. Encuentra el realizador el estilo propio de la secuencia realizando un conglomerado artístico que parte de elementos populares que abren lo nacional *no simplemente como el espacio en el que se ubica la ideología nacionalista, sino también como un "territorio" que tiene una fuerza simbólica más allá de sus necesidades parroquiales y políticas* (p.14)[6]. Esta fuerza simbólica es la que configura el universo estético de esta película, la cual crea un producto artístico nuevo con un estilo concreto basado en una apropiación de elementos comunes de culturas antagónicas.

Tarantino ya se había referido a España en *Jackie Brown* (1997) a causa de su exotismo[4]. Postura que quizás motivara, en busca de anhelos estéticos lejanos que incrementen el ya de por sí amplio espectro cultural de la película, la decisión de incluir componentes flamencos en este enorme remix que es *Kill Bill*[7]. El componente de exotismo, por lo tanto, no es desdeñable, encontrado doblemente en esta última escena que cierra la película, con su variante flamenca (musical), y oriental (visual). Así, desde la posición de poder que tiene el realizador americano como creador total de su obra, ejecuta su libertad respecto a cómo plasmar los distintos universos culturales de los que quiere tomar prestados elementos, mezclándolos, resumiéndolos a la mínima esencia, o recreándolos. Se muestra desde arriba una relación de dominación en la que, por ejemplo, en esta escena final, tanto el concepto de oriental, como el de flamenco, son redefinidos a su voluntad. Siguiendo a Said, *Oriente fue orientalizado, no solo porque se descubrió que era "oriental", los estereotipos de un europeo medio del siglo XIX, sino también porque se podía conseguir que lo fuera –es decir, se le podía obligar a serlo* (p.25)[8]. De parecida manera juega el realizador americano dando su propia visión cultural a partir de los estereotipos colectivos, tal y como realizan de idéntica manera otros compañeros de su generación, como, por ejemplo, Robert Rodríguez y la imagen proyectada por un varonil Antonio Banderas en su *Canción del mariachi (Desperado,1995).*

No es hasta el último capítulo de la continuación de la historia*, Kill Bill Volume 2*, cuando se vuelven a escuchar ritmos flamencos, esta vez sí, en pura esencia. Pasaje del agua es el título del segundo álbum de Lole Montoya, publicado en 1976 en colaboración con su por entonces pareja, tanto musical como afectiva, Manuel Molina. Este segundo disco de Lole y Manuel, que sería a la postre uno de los álbumes precursores del nuevo flamenco, abría con la bulería Tu mirá, canción fusión interpretada por un coro de niños seises sevillanos[9], tema que ya incluyó Carlos Saura en su *Flamenco* (1995) y que cautivó igualmente a Tarantino para incluirla en su película. A la hora de utilizar la canción en la película, en lugar de crear un contraste entre el aspecto musical y el visual como sucedía con el tema interpretado en la primera parte por Santa Esmeralda, el realizador norteamericano decide emplearla como canción de fondo de una escena emplazada en México. Así pues, en lugar de buscar un resultado más o menos sugerente como resultado de una confrontación entre dos mundos culturales, traslada su contexto gracias a la

conexión latina de ambas culturas, asimilándola a un territorio hispánico. De esa manera, para un espectador medio norteamericano, el escuchar al coro de jóvenes sevillanos cantando en español mientras ve imágenes arquetípicas de México, provoca una falsa unificación cultural que asocia como pertenecientes al mismo ámbito la música y las imágenes, relacionándose también la canción con el desarrollo de la trama, las catanas de la película con la espada mencionada en la canción. Además, conecta esta pieza musical con la que cierra los títulos de crédito, también en español, una moderna versión del huapango mexicano *Malagueña salerosa*, popularizada gracias al film.

Tarantino utiliza la pieza a modo de introducción del contexto del último capítulo, emplazado como ya se ha dicho en México, después de mostrar al espectador distintos paisajes desérticos del área de Acuña que son acompañados por la religiosa solemnidad con la que comienza la canción, el montaje corta directamente en el momento en el que el guitarreo y las palmas comienzan a mostrar el coche que conduce la innominada novia por un polvoriento camino. Un primer plano de la actriz protagonista sostenido durante unos segundos acompaña posteriormente la canción marcando la decisión con la que el personaje afronta el último tramo de la obra. Un fundido con el prostíbulo al que la protagonista llega, indica que su largo desplazamiento ha concluido. Es entonces cuando la canción adquiere su máximo sentido, al mostrar el intercambio de miradas entre una prostituta que se encuentra haciendo la colada y la protagonista, que oculta sus ojos bajo unas gafas de sol. Comienza a sonar el estribillo de la canción *(tu mirá…)* en el momento en el que el personaje interpretado por Uma Thurman baja del coche, y acto seguido los niveles de sonido de esta se bajan para permitirnos escuchar la voz en off describiendo los antecedentes del dueño del prostíbulo al que va a visitar. La protagonista entra en el edificio y cruza la mirada con otra joven prostituta que la observa tumbada en una hamaca. Camina hasta el hombre que está sentado leyendo un libro mientras la canción va perdiendo protagonismo difuminándose en el silencio, convertida en mero acompañamiento de la voz de la actriz hasta que su atenuación llega al límite que la hace desaparecer. Y es que sólo una integración de música e imagen tan lograda como la presente, permite que la primera se desvanezca sin que prácticamente se note su ausencia.

Lo que Tarantino hace en el breve fragmento no es otra cosa que apropiarse de una pieza flamenca para insertarla en un nuevo escenario con el que la relaciona inicialmente por esa conexión hispana. Al respecto de apropiaciones como esta señala Ruiz Morales que *los artistas buscan una vinculación lo más intensa posible con lo que consideran, con conocimiento de causa, el centro de irradiación de este patrimonio, que además contribuyen a construir y en el que juegan sus bazas. El cosmopolitismo, que depende de las posiciones de partida de los actores, y la hibridación cultural y musical que también ocurre, hacen más sensibles y conscientes las fronteras, y traen a primer plano, en las estrategias y en las ideologías esgrimidas por los artistas, las particularidades culturales y la activación de la memoria a ellas ligada* (p.311)[10]. El cineasta norteamericano se sirve del flamenco reduciéndolo a un simple parámetro más, en este caso sonoro únicamente, de su obra global, caracterizada por toda una transversalidad de referencias, culturas y producciones artísticas. Lo cierto es que tal y como indica Cruces Roldán, lo flamenco *se ha convertido en los últimos años, en una categoría útil, tensada entre dos fuerzas: el consenso, y la atomización de la interpretación y apropiación simbólica, que es precisamente donde se situaría la posición que adquiere dicho arte en Kill Bill, siendo su creador uno de los agentes, personas y grupos de carácter político, institucional, económico o simbólico, que se mueven dentro de oposiciones y relaciones de dominación, participan desigualmente en la producción de los bienes culturales y establecen diferentes relaciones con ellos, legitimándose de forma contingente a través de estos patrimonios* (p.832)[11]. Y es que Tarantino va más allá de una mera legitimación, sacando todo un estilo propio como resultado de la mezcla de este conjunto de apropiaciones, que le valen para crear una obra final cuya esencia es ser un producto resultante del mix y la integración de distintos elementos procedentes de culturas diversas. En el fondo, cuando decide emplear la composición *Tu mirá,* está asociándola de una manera doble: por un lado, con el nuevo contexto geográfico en el que la ha emplazado, y por el otro, con el personaje de Uma Thurman, y es que la canción, junto con los cruces de miradas que protagoniza la actriz con el resto de personajes, trata al fin y al cabo con el mismo halo de misticismo el tema de la cautivadora mirada que emite el personaje femenino. La canción es española, pero podría ser mexicana, y es el espacio geográfico en el que se desarrolla la acción, el que le canta al personaje de la novia en este último tramo de la película.

Rev Cent Investig Flamenco Telethusa
2019 • 12(14) • pp. 18-22

Conclusiones

Tal y como se ha podido ver, Quentin Tarantino concibe la construcción estética de *Kill Bill Volume 1* y de *Kill Bill Volume 2*, como una creación heterogénea de múltiples influencias que tiene hueco para distintos productos artísticos procedentes de distintas culturas. La mezcla de todos estos elementos, algunos incluidos en su forma original, otros en forma de versión, y otros como simples referencias, cimienta un estilo propio del realizador norteamericano afianzado en torno a la apropiación, a la reinterpretación y al remix. Reside el interés cinematográfico de las dos obras mencionadas en como este juego de referencias e hibridaciones culturales que se introducen, van acompañando y haciendo evolucionar la narrativa.

Esta apropiación se centra en distintos momentos en capturar elementos procedentes del flamenco para emplearlos en una doble vía dentro de los citados filmes. Por un lado, contraponiendo el exotismo asiático al del flamenco, al emplazar una versión folclórica de la canción americana *Don't let me be misunderstood* en un jardín tradicional japonés con el objetivo de crear un resultado llamativo y poseedor de una estética propia producto de dicha mezcla, una composición que llama la atención por la fácil identificación de los elementos antagónicos que contiene. Por otro lado, contextualizando el flamenco en México, a miles de kilómetros de su procedencia, como si fuera originario de allí por medio de la bulería *Tu mirá* de Lole y Manuel. Pues si bien es cierto que el arraigo del flamenco en México es un hecho constatable, no deja de resultar minoritario respecto a formas autóctonas mucho más populares y expandidas. Además, *Tu mirá* como es sabido, lejos de ser una canción tradicional es en sí misma una reinterpretación de todo un folclore que forma parte de las nuevas corrientes que acabarían desembocando en el nuevo flamenco. Tarantino se sirve así de esta composición para unificar dos patrimonios culturales en base a que ambos poseen una cultura latina común, creando así un falso escenario cinematográfico que diluye el contraste entre geografía y musicalidad sin desentonar como resultado de una visión colonial que no solo esencializa, sino que tiende a hacer homogéneas culturas que le son ajenas y que son de naturaleza muy heterogénea. No obstante, dicho encaje funciona a la perfección gracias a estar basado en las normas de apropiación y, en este caso reubicación, que el director ha fijado desde los primeros instantes del film, y también a tener un trasfondo cultural común que fácilmente puede homogeneizar ambos objetos estéticos, paisaje y canción, creando una armonía y una belleza para la mirada del espectador como la que evoca *Tu mirá* a los ojos de Tarantino.

Referencias documentales

1. Martínez. A. 2012. Tarantino y la intertextualidad. Armas y Letras. Revista digital, 70, pp.58-60. http://www.armasyletras.uanl.mx/70/ Consultada 29 septiembre 2018.
2. Biskind P. 2005. Down and Dirty Pictures. Miramax, Sundance, and the Rise of Independent Film. Nueva York: Simon & Schuster.
3. Page E. 2011. Quintessential Tarantino. Londres: Marion Boyars Publishers.
4. Gallafent E. 2006. Quentin Tarantino. Harlow (Reino Unido): Pearson Longman
5. Holm DK. 2004. Quentin Tarantino. Harpenden (Reino Unido): Pocket Essentials
6. Biddle I, Knights V. 2007. National Popular Musics: Betwixt and beyond the local and the global. En: Biddle I. Knights V., edit. Music, National Identity and the politics of location. Between the global and the local. Hampshire (Reino Unido): Ashgate. Pp. 1-18.
7. Barraclough L. 2016. Quentin Tarantino's music supervisor Mary Ramos on telling stories through music. Variety. https://variety.com/2016/film/global/quentin-tarantino-music-supervisor-mary-ramos-1201788456/ Consultada 1 octubre 2018.
8. Said. W. 2008. Orientalismo. Barcelona: Random House Mondadori.
9. Ramos. C. 2015. "Hasta Tarantino se interesó por su fusión de flamenco y rock". Diario de Sevilla. https://www.diariodesevilla.es/ocio/Tarantino-intereso-fusion-flamenco-rock_0_918208568.html Consultada 1 octubre 2018.
10. Ruiz F. 2011. La apropiación del patrimonio flamenco fuera de sus fronteras. El caso de los artistas en Bélgica. AIBR. Rev Antropología Iberoamericana 6(39): 289-314.
11. Cruces C. 2014. El flamenco como constructo patrimonial. Representaciones sociales y aproximaciones metodológicas. Pasos. Rev Turismo y Patrimonio Cultural 12(4): 819-835.

Artículo de Revisión - DOI: 10.23754/telethusa.121403.2019

Apuntes para la mejora de la flexibilidad en bailarines

Comments on improving flexibility in dancers

Elena Plaza Morillas Email contacto: elenaplamo@gmail.com

Conservatorio Municipal de Danza José Uruñuela. Vitoria-Gasteiz, España

Recibido: 14 dic 2018 / Revisión editorial: 24 dic 2018 / Revisión por pares: 18 ene 2019 / Aceptado: 29 ene 2019 / Publicado online: 08 feb 2019

Resumen:

En la actualidad, la danza intenta alcanzar un gran virtuosismo a través de una mayor exigencia en todos los aspectos que componen su base técnica. Uno de los aspectos que más ha aumentado su demanda física, es la amplitud de movimiento o flexibilidad, especialmente en danza clásica. El objetivo principal de este trabajo es conocer cómo se puede mejorar la flexibilidad dinámica de los bailarines para que se adecúe a las necesidades técnicas de la danza y aumentar su rendimiento. Se ha comprobado que un programa específico para el aumento de la flexibilidad en danza aporta grandes mejoras en la amplitud del movimiento, más que la repetición del gesto técnico. Alguna de las características más relevantes de este programa será la de respetar el principio de especificidad y de continuidad del entrenamiento, no realizarlo nunca antes de la clase técnica, ensayo o actuación y siempre posterior a un buen calentamiento. Así mismo, existen muchos tipos de estiramientos, como los estáticos, de facilitación neuromuscular propioceptiva o resistidos. Elegiremos un método u otro en función de nuestro objetivo y del nivel de los bailarines porque, aparte de mejorar el rango de movimiento también podemos disminuir la fuerza máxima o la potencia después de ciertos estiramientos. Siempre hay que adaptarlos en función del objetivo que queramos conseguir. En este trabajo proponemos un ejemplo práctico de este programa específico para un movimiento concreto.

Palabras Clave:

Danza, estiramientos, fuerza muscular, rango del movimiento articular

Abstract:

Nowadays, dance seeks to achieve great virtuosity by demanding more in all technical aspects. A higher physical demand has been placed on range of motion or flexibility, especially in classical dance. The main aim of this study is to investigate how dynamic flexibility can be improved in dancers to best prepare them for the dance's technical requirements and enhance their performance. It has found that greater improvements in range of movement can be achieved with a specific program designed to increase flexibility rather than repetition of the technical gesture itself. Some of the most relevant characteristics of this program include respecting the principles of specificity and consistency in training; never doing it before a technical class, rehearsal or performance; and always following a proper warm-up. The type of stretching we will choose (static, resistance or proprioceptive neuromuscular facilitation) will depend on our goal and the dancers' levels. Aside from improving the range of motion, we can also use certain stretches to reduce the amount of strength and effort required. This paper proposes a practical example of this program designed around improving a specific movement.

Keywords:

Dance, stretching, muscle strength, joint range of motion.

Rev Cent Investig Flamenco Telethusa
2019 • 12(14) • pp. 23-29

Introducción

En la actualidad, la danza intenta alcanzar un gran virtuosismo a través de una mayor exigencia en todos los aspectos que componen su base técnica. Uno de los aspectos que más ha aumentado su demanda física, es la amplitud de movimiento o flexibilidad. Esto se debe, a la evolución que han seguido las líneas estéticas del movimiento, sobre todo en danza clásica. Un ejemplo de esto, es que la altura del *développé* de un ballet como *Las Sylphides,* ha pasado desde aproximadamente 60º a los 180º[1].

A pesar de que los bailarines trabajan muchas horas diarias, el rango de amplitud de movimiento es difícil de mejorar y se observan muchas diferencias entre la flexibilidad pasiva y la activa. La clave para mejorar y hacer más eficiente el trabajo de la flexibilidad, es introducir buenas prácticas de otros campos como de fisiología del ejercicio, biomecánica o principios del entrenamiento.

En casi todos los deportes hay una preparación física que en danza no se desarrolla independientemente sino a través del trabajo técnico y coreográfico[2]. Una preparación física acorde con las exigencias del trabajo de la danza clásica, haría que se obtuvieran mejores resultados en menor tiempo y que se evitaran lesiones.

Estado actual del tema

La flexibilidad es la capacidad para mover músculos y articulaciones en toda su rango de movimiento (ROM -del inglés *range of motion*-)[3]. Por tanto, la flexibilidad supone la unión de la movilidad articular y la elasticidad muscular que es la capacidad de elongación del músculo y recuperación de la forma inicial al cesar las fuerzas de tracción. Las técnicas de estiramiento son las que se usan para aumentar la elasticidad muscular y el ROM[4].

Podemos clasificar la flexibilidad de varias formas según el criterio que elijamos. Dependiendo de si existe contracción muscular voluntaria, la flexibilidad puede ser[3]:

Estática: cuando no existe contracción muscular voluntaria. Ejemplo: grand écart (figura 1).

Dinámica: cuando existe contracción muscular voluntaria. Depende de las propiedades biomecánicas de la articulación y de la fuerza muscular. Ejemplo: grand jeté (figura 2).

Fig. 1 Flexibilidad estática (Imagen cedida por Ana García Madrid)

Fig. 2 Flexibilidad dinámica (Imagen cedida por Ana García Madrid)

En estas dos figuras, se observa la diferencia entre la flexibilidad dinámica y la estática. La diferencia entre ambas, se debe a la insuficiencia contráctil de los músculos agonistas.

El grado de flexibilidad de una persona está determinado por muchos factores, podemos destacar: edad, sexo, estructura corporal, genética, factores psicológicos, presencia de lesión, costumbres sociales, hora del día, piel, preparación física y componentes articulares. Los huesos y articulaciones determinan el punto de partida del grado de movilidad [3]. *Algunos estudios, han demostrado que el entrenamiento produce modificaciones en la estructura ósea y articular de los bailarines* (p.35)[3].

Los ligamentos y las cápsulas son las estructuras articulares que más restringen la flexibilidad, aportando un 47% de la resistencia al movimiento[3], debido a que su función es la de unir los huesos entre sí y estabilizar las articulaciones. Están formados principalmente por moléculas de colágeno que sólo pueden ser deformadas en un 5% de su longitud antes de llegar al punto de ruptura[5]. Aumentar la flexibilidad de este tejido es contraproducente porque, es tan poco elástico que es muy probable que el cambio de longitud sea permanente. Si esto ocurre, la articulación se volvería inestable y aumentaría el riesgo de lesión.

La principal estructura en la que tenemos que incidir para aumentar la flexibilidad es sobre el músculo que aporta un 41% de la resistencia al estiramiento[3].

¿Qué ocurre durante el estiramiento?

Cuando se realiza un estiramiento, se crea una tensión pasiva que actúa sobre tres elementos: primero sobre los puentes de actina y miosina del músculo, luego sobre la titina y si aumentamos más la amplitud se solicita el tejido conjuntivo y el tendón. El estiramiento hace que la viscoelasticidad y la rigidez (*stiffness*) de los tejidos disminuyan[6].

A largo plazo, se produce una adaptación sensitiva al estiramiento (*stretch tolerance)* que hace que el umbral del dolor sea menor. Llega un momento en el que el tejido sobrepasa su límite elástico y se genera una deformación. Si la tensión sigue aumentando, llegaremos al punto de rotura. En estiramientos de larga duración, se produce el efecto creeping. Esto significa, que se origina un efecto plástico y una reorganización del tejido permitiendo una ganancia de ROM (rango de movimiento), pero una disminución de la eficacia del tendón para almacenar energía[6].

Aplicaciones en danza

Normalmente, en las clases de danza el trabajo de la flexibilidad se hace de una forma pasiva y estática. Sin embargo, los bailarines necesitan una flexibilidad dinámica que permita el movimiento, excepto en algunos casos en los que, por ejemplo, podemos ayudarnos de la mano o de un compañero para elevar la pierna. Por tanto, el entrenamiento de la movilidad articular no puede disociarse del entrenamiento de la fuerza [7].

Rev Cent Investig Flamenco Telethusa
2019 • 12(14) • pp. 23-29

Para aumentar el ROM, hay que desarrollar un programa específico de entrenamiento en sesiones aisladas y concretas. Un gran número de estudios científicos han informado de un incremento de la flexibilidad asociado a la realización sistemática de programas de estiramientos[4, 8, 9,10].

Este trabajo, es diferente a los estiramientos que se hacen antes de la clase, el ensayo o la función que deberían ser dinámicos para preparar a los músculos para bailar y los que se hacen después, con los que se busca facilitar la recuperación de este tejido y evitar lesiones[11]. También en la clase técnica, los profesores suelen dejar un tiempo para que los alumnos estiren entre la barra y el centro, siendo en este momento de la clase algo contraproducente porque disminuye la capacidad contráctil del músculo post-estiramiento[12].

A continuación se muestran las características del programa específico de entrenamiento de la flexibilidad:

- Nunca realizarlo antes de la clase, debido al efecto *creeping* que se produce, influyendo negativamente en el rendimiento posterior al disminuir la fuerza y potencia muscular[12].

- Empezar cada sesión con un buen calentamiento para aumentar la temperatura de los tejidos que lo vuelve más elásticos[3].

- Mediante ejercicios similares a los pasos de danza que requieran de este ROM, para adecuarnos al *principio de especificidad del entrenamiento* que dice que la adaptación del cuerpo al entrenamiento depende del entrenamiento realizado que tiene que ser lo más fiel posible a la actividad que luego vayamos a efectuar. Por ejemplo, para mejorar un grand battement, realizar un ejercicio isométrico no servirá, pero hacerlo contra resistencia sí.

- Se desarrollará al principio del curso, en las primeras unidades didácticas para después mantenerla[13].

- Si tenemos algún alumno que presente hiperlaxitud tendremos que ponerle un programa de propiocepción y estabilidad adecuado a sus necesidades[14].

- Hay que adoptar una buena postura global para evitar compensaciones y hacer el trabajo de una forma más eficiente. Es importante considerar que nuestros músculos están organizados en cadenas y un alargamiento de uno conlleva el acortamiento de otro.

- Hay que evitar el dolor articular porque indica que no estamos estirando el músculo, si no que estamos incidiendo en estructuras más rígidas como la cápsula o los ligamentos.

- Es importante la persistencia en el trabajo como demuestra el *principio de continuidad.* El trabajo continuo de estiramiento impedirá la consolidación de las conexiones intermoleculares en los tejidos conjuntivos, manteniéndose progresivamente las ganancias del ROM[15].

- Un aspecto que los pedagogos de la danza deben tener en cuenta, para aumentar la flexibilidad, es la edad. Se debe alcanzar el ROM necesaria para la práctica de la danza hasta los 12 o 13 años porque, a partir de este momento, será mucho más difícil y los límites máximos de amplitud que podamos obtener serán menores.

Propuesta práctica

Vamos a utilizar la acción principal de un movimiento específico de la danza clásica, *el grand battement devant*, como ejemplo de los distintos estiramientos que se pueden hacer.

El *grand battement devant* es un movimiento que consiste en el lanzamiento de la pierna de trabajo hacia delante, mientras el resto del cuerpo permanece estático. Para realizarlo, es necesaria una gran flexión de la cadera junto con una rotación externa, manteniendo la extensión de la rodilla y el pie en flexión plantar. A la vez, el torso y la pierna se mantienen estables.

En general, para mejorar el rango de amplitud del movimiento podríamos hacer varias cosas: alargar el principal factor limitante del movimiento de flexión (en este caso, los isquiotibiales) y aumentar la fuerza de los músculos agonistas (flexores de cadera)

En primer lugar, la forma más específica para capacitar el *grand battement* es hacer el movimiento, porque es en sí un ejercicio de flexibilidad, y con el tiempo ROM aumenta. Pero, la resistencia de la extremidad inferior es insuficiente para producir una ganancia de fuerza, y los experimentos conocidos en los que hubo un programa de formación adicional de fuerza y flexibilidad arrojaron mejores resultados[16,17].

Según el nivel, la edad, las exigencias requeridas, la fuerza y el control del cuerpo que cada persona tiene, se proponen varios métodos de estiramientos:

• Nivel elemental, iniciación a la danza: estiramientos pasivos o estáticos

Es el método más seguro y sencillo para realizar los estiramientos y el más adecuado para comenzar a desarrollar la flexibilidad. Es fácil para que sea dirigido y corregido por un profesor. Son estiramientos que se producen sin contracción muscular activa. Pueden ser estáticos o con movimiento lento, producido por un agente externo ya sea, una persona, el propio sujeto o cualquier instrumento o aparato. Hay diversas opiniones sobre cuál es la duración adecuada, pero en general, podemos decir que la duración mínima tiene que ser de 30 segundos[11] y dependiendo del tiempo del que dispongamos para el trabajo, adaptaremos la duración del estiramiento, cuanto más tiempo se mantengan mejor. El inconveniente es que no mejora la flexibilidad activa.

Como ejemplo para estirar de forma estática los isquiotibiales que es el principal factor limitante del *grand battement*, podríamos hacer dos estiramientos. El primero sentados con las piernas juntas, flexionar el tronco llevando las manos a los pies y el segundo, tumbados flexionar la pierna extendida intentando llevarla hacia la cabeza, sujetarla con las manos y mantener.

Debemos acompañar este estiramiento con ejercicios para fortalecer los isquiotibiales. Un ejercicio sencillo que podemos hacer comienza en posición decúbito supino con las rodillas flexionadas y las plantas de los pies apoyadas en el suelo, consiste en elevar la cadera hasta quedarse paralela a las rodillas. Otro ejercicio que podemos hacer por parejas sería con las dos personas de frente y agarradas por los antebrazos bajar hasta el suelo mediante una flexión de las rodillas, con las caderas siempre por detrás de estas y luego volver a subir.

• Niveles medios y avanzados: facilitación neuromuscular propioceptiva

Con la facilitación neuromuscular propioceptiva (FNP) se consigue la inhibición de los reflejos mediante contracciones isométricas previas al estiramiento. Ideado por Herman Kabat entre 1946-1950 para el ámbito terapéutico. Con este método conseguimos mejoras de flexibilidad parecidas a los estiramientos estáticos[18] y a la vez trabajamos la fuerza. Estos estiramientos estarían indicados para estudiantes de nivel medio y avanzado de danza que ya tengan conocimientos del movimiento, control de su cuerpo y fuerza muscular (figura 3).

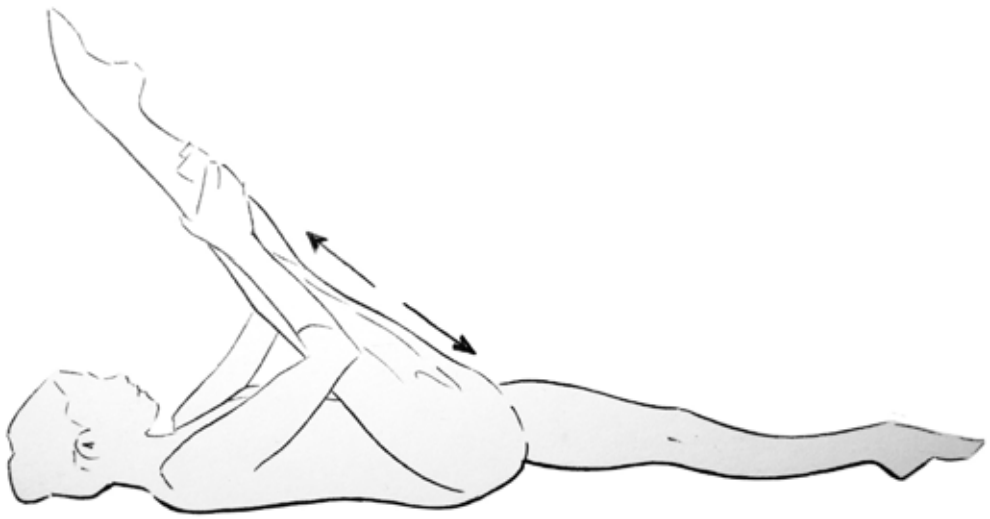

Fig. 3. Facilitación Neuromuscular Propioceptiva (Imagen cedida por Ana García Madrid)

Rev Cent Investig Flamenco Telethusa
2019 • 12(14) • pp. 23-29

Existen muchas variantes de este método, para empezar podemos utilizar las contracciones repetidas (CR). El bailarín realizaría una contracción de 5 a 10 segundos del músculo deseado, seguido de un estiramiento de 10 a 20 segundos, repitiendo tres veces esta secuencia[17].Es sencillo y se puede hacer individualmente.

Para progresar este trabajo, aumentar la dificultad y el nivel de exigencia, usaríamos la técnica básica de FNP, llamada de contracción-relax (CrR). La contracción se realiza cuando ya está iniciado el estiramiento, se requiere mayor fuerza y la colaboración de otra persona. El bailarín durante el estiramiento, deberá realizar una contracción durante unos segundos mientras resiste el movimiento gracias a la ayuda de un compañero. A continuación, deberá relajar el músculo durante 2 o 3 segundos pero manteniendo la posición. Luego, se moverá el segmento corporal hasta el máximo de ROM realizando un estiramiento de 20 segundos. Después del estiramiento, se inicia una contracción muscular de entre 7 y 15 segundos, y volvemos a repetir la relajación y el estiramiento[17].

• Niveles avanzados: estiramientos resistidos

Para los niveles avanzados, proponemos los estiramientos resistidos de Bob Cooley, que consisten en hacer una contracción muscular mientras realizamos el estiramiento[19]. Cuanto mayor sea la fuerza de contracción de un músculo durante un estiramiento, empujando o apretando una parte del cuerpo contra el suelo, una pared, contra ti mismo u otra persona, más mejorará la flexibilidad. Otro de los beneficios de este tipo de estiramiento es que suprimen el dolor y te protegen de lesiones y sobreestiramientos y como implican usar la fuerza aumentamos ésta capacidad física a la vez (figura 4)[19].

El músculo que vamos a estirar con este método debe ser lo suficientemente fuerte para poder generar resistencia. Por tanto, lo usaremos con alumnos más avanzados, y que además nos interese aumentar esta cualidad física a la vez que la flexibilidad.

Para ejecutarlos correctamente, sólo hay que poner tensión en la zona que se está trabajando, el resto del cuerpo tiene que estar relajado y hay que respirar tranquilamente, inspirando al hacer la fuerza. Lo ideal sería hacer entre seis y diez repeticiones por cada grupo muscular, pero, como al principio, el músculo se cansará mucho empezaríamos haciendo un mínimo de tres repeticiones y poco a poco iremos ampliando. Se debe aguantar la contracción de 8 a 15 segundos.

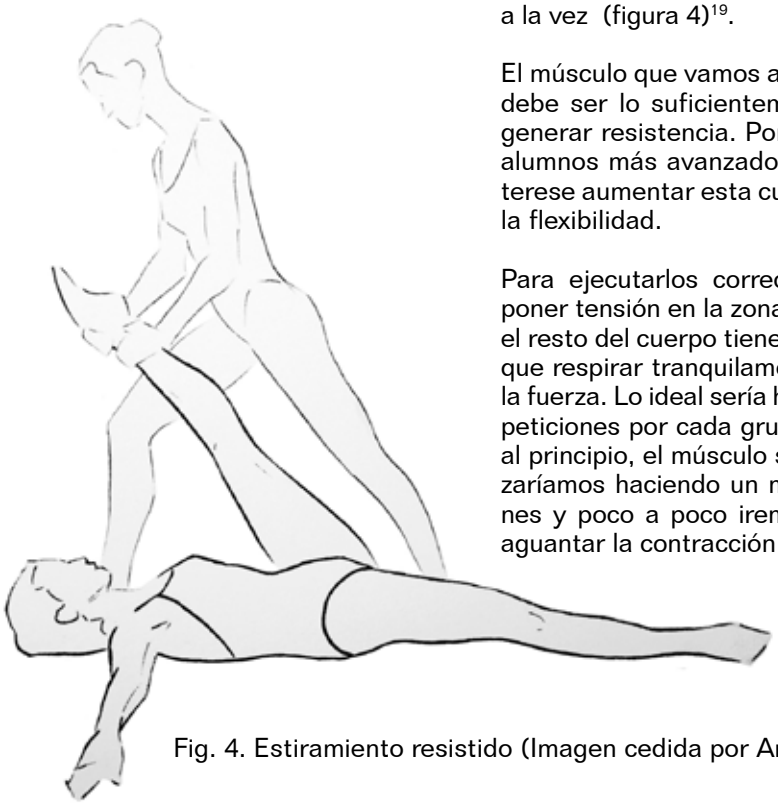

Fig. 4. Estiramiento resistido (Imagen cedida por Ana García Madrid)

Conclusiones

Como hemos visto, es necesario aprovechar las investigaciones que se hacen en otros campos científicos y trasladarlos a la danza. De esta forma, podemos mejorar algunas costumbres que tienen los bailarines para adecuarlas a los avances de las ciencias de movimiento y hacer el trabajo más eficiente.

Para mejorar el ROM de los bailarines resulta más beneficioso realizar sesiones específicas de desarrollo de la flexibilidad que no repetir los movimientos de danza que requieren mayor amplitud. Cuando hay una falta de flexibilidad, lo primero que hay que hacer es ver dónde reside el problema de esta incapacidad; si realmente, es

por la falta de elasticidad de los tejidos o el límite del movimiento es debido a la insuficiencia contráctil de los músculos agonistas. Para esto, sólo hay que ver si la flexibilidad activa se corresponde con la pasiva. Si hay poca diferencia, el problema estará en los factores limitantes del movimiento y si hay mucha, en la fuerza de los agonistas.

Otra consideración, es que los bailarines deberían evitar los estiramientos estáticos y mantenidos al principio o durante las clases, porque reducen el rendimiento de los músculos. Estos estiramientos se reservarían para el periodo de vuelta a la calma.
Las sesiones para trabajar la flexibilidad, es mejor hacerlas a la vuelta de los periodos de descanso, para mejorar esta cualidad y simplemente mantenerla. Nunca se debe hacer este trabajo antes de la clase, dejarlo para al menos, una hora después de la actividad o simplemente, sustituirlo por la clase técnica. Siempre debe ir acompañada del trabajo de la fuerza (mejor de forma excéntrica), porque nunca se puede estirar un músculo débil. Los estiramientos más efectivos para la mejora de la flexibilidad son los FNP, pero hay que tener ya cierta fuerza y control del cuerpo para realizarlos y por esto, son ideales para bailarines con un nivel medio o avanzado. Para mejorar la flexibilidad de los principiantes, lo mejor son los estiramientos estáticos. Todos las sesiones deberán acompañarse de visualizaciones, acompasar la respiración al movimiento, desde la relajación y manteniendo una postura global adecuada.
Es difícil cambiar las costumbres establecidas, pero el saber aprovechar los avances de las distintas ciencias en el ámbito del desarrollo motor, sin duda mejoraría nuestra praxis y seguro que nos sorprendemos de las mejoras que conseguimos en la flexibilidad dinámica, ya sea en nuestro propio cuerpo como bailarines o en nuestros alumnos si ejercemos como profesores.

Referencias documentales

1. Wyon M. 2010. Streching for Dance. International Association for Dance medicine & Science. Bulletin for Teachers 2(1): 9-11.
2. Vargas A. 2009. Danza y condición física. Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa 2(2): 16-24.
3m Kim SH. 2006. Flexibilidad extrema: guía completa de estiramientos para artes marciales. Barcelona (España): Paidotribo.
4. Lempke L, Wilkinson R, Murray C, et al. 2018. The Effectiveness of PNF Versus Static Stretching on Increasing Hip-Flexion Range of Motion. J sport rehabil 27 (3): 289-294.
5. Solana M. 2007. Los estiramientos: Apuntes metodológicos para su aplicación. Revista de psicología ciències de l'educació i de l'esport Blanquerna (21): 203-221.
6. Pacheco L, García J. 2010. Sobre la aplicación de estiramientos en el deportista sano y lesionado. Apunts Medicina de L'esport, 45(166): 109-127.
7. Platonov VN. 2001. Teoría general del entrenamiento deportivo olímpico. Barcelona, (España): Paidotribo
8. Sherman AJ, Mayall E, Tasker SL. 2014. Can a prescribed turnout conditioning program reduce the differential between passive and active turnout in pre-professional dancers?. Dance Med Sci. 18(4):159-168.
9. Behm DG, Blazevich AJ, Kay AD et al.2016. Acute effects of muscle stretching on physical performance, range of motion, and injury incidence in healthy active individuals: a systematic review. Appl Physiol Nutr Metab 41(1):1–11
10. McHugh M, Cosgrave C. 2010. To stretch or not stretch: the role os stretching in injury prevention and performance. Scandinavian Journal of Medicine & Science in sports 20:169-181.
11. Opplert J, Babault N. 2018 Acute Effects of Dynamic Stretching on Muscle Flexibility and Performance: An Analysis of the Current Literature. Sports Medicine 48 (2): 299-325.
12. Junior RM, Berton R, de Souza TM et al. 2017. Effect of the flexibility training performed immediately before resistance training on muscle hypertrophy, maximum strength and flexibility. Eur J Appl Physiol. 117(4):767-774.
13. Bracho CM. 2010. La necesidad de una correcta ejecución de los estiramientos. Journal of Teaching: Didáctica del Profesor, 5: 85-92
14. Steinberg N, Hershkovitz I, Zeev A et al. Joint 2016 Hypermobility and Joint Range of Motion in Young Dancers. J Clin Rheumatol 22(4):171-8

Wilkinson A. 1992. Stretching the truth. A reviewof the literatureon muscle stretching. Australian Physiotherapy 38(4): 283-287.
15. Xares L. 2012.Treino em Dança. Questões pouco frequentes. Cruz Quebrada (Portugal): FMH.
16. Clippinger K. 2011. Anatomía y Cinesiología de la Danza. Barcelona: Paidotribo.
17. Lempke L, Wilkinson R, Murray C et al. 2018. The Effectiveness of PNF Versus Static Stretching on Increasing Hip-Flexion Range of Motion JJ Sport Rehabil. 1;27(3):289-294.
18. Cooley B. 2005. Flexibilidad. Barcelona: Paidotribo.

Artículo Original - DOI: 10.23754/telethusa.121406.2019

Análisis de los códigos flamencos del baile por cantiñas según interpretaciones clásicas y actuales

Analysing flamenco codes in classical and modern versions of cantiñas dance

Irene Baena-Chicón, MA. (1,2) *Email: ibaena@alu.ucam.edu*
Mª Rosario Fernández-Falero, PhD. (3)
Olaia Abadía García de Vicuña, PhD. (4)
Alfonso Vargas-Macías, PhD. (4)
(1) Conservatorio Profesional de Danza Pepa Flores. Departamento de Flamenco. Málaga, España.
(2) Grupo de Investigación de Artes Escénicas. Universidad Católica San Antonio. Murcia, España.
(3) Departamento de Información y Comunicación. Universidad de Extremadura. Badajoz, España.
(4) Centro de Investigación Flamenco Telethusa. Cádiz: España.

Recibido: 29 abr 2019 / Revisión editorial: 8 may 2018 / Revisión por pares: 24 may 2018 / Aceptado: 25 may 2019 / Publicado online: 29 may 2019

Resumen:

El flamenco no tiene ninguna norma escrita en cuanto a su organización musical y artística, conservándose a través de la transmisión oral. Está basado en la improvisación y espontaneidad. En el baile flamenco, los artistas interactúan a través de una estructura pactada. Además, existen varias pautas como la inclusión de códigos de flamenco como llamadas, desplantes, remates y subidas, así como otros aspectos propios de cada palo. En las cantiñas, estos son el silencio, la castellana, escobilla propia y las bulerías de Cádiz. El objetivo de este artículo consiste en analizar el uso de las claves propias del baile flamenco por cantiñas y su estructura coreográfica para contrastar su distribución en bailes interpretados según la corriente clásica y la actual. Para ello, analizamos 6 bailes por cantiñas de distintas corrientes estilísticas y por género. La presencia del remate y el desplante están en el 100% de todos los bailes estudiados, las llamadas y las subidas en el 66,7% y las patás en el 83,3%. En cuanto a la estructura, se puede destacar que el 100% de coreografías contienen escobilla y bulerías de Cádiz. El silencio es más usado en la escuela ortodoxa con un 66,7% que en la actual. En la muestra estudiada la castellana está presente mayoritariamente en el baile de mujer con un 50% en contraposición del 25% del baile masculino. Aunque actualmente, el baile flamenco está influenciado por otras danzas, es imprescindible conocer todas las claves flamencas para poder comunicarse entre todos los intérpretes durante la actuación.

Palabras Clave:

Baile flamenco, coreografía, zapateado, transmisión oral, códigos de comunicación, estructura.

Abstract:

Flamenco does not follow written rules, but rather is conserved through oral transmission and based on improvisation and spontaneity. In flamenco, the artists follow a structure previously agreed. In addition to features specific to each palo, various established patterns are followed in all these types. Some of these flamenco codes are: llamadas, desplantes, remates and subidas. Aspects specific to the cantiñas are: el silencio, la castellana, and Cádiz style bulerías and escobilla. The aim of this article consists in analysing the flamenco codes in cantiñas and their choreographic structure in order to contrast how they are used differently in classical or modern interpretations. To do this, we analyse six cantiñas dances from various styles and genres. The remate and desplante are present in 100% of the dances analysed. Llamadas and subidas are in 66.7% and patás in 83.3%. With regard to the structure, 100% of the choreographies included Cádiz style bulerías and escobilla. El silencio features more in orthodox schools (66.7%) than in modern trends. In our sample, the castellana is more common in the female dance with 50% compared to 25% in the male version. Although flamenco is influenced nowadays by other types of dance, artists must know all the flamenco codes in order to be able to communicate with each other during the performance.

Keywords:

Flamenco dancing, choreography, footwork, oral transmission, communication codes, structure.

Introducción

El flamenco es uno de los símbolos de identidad de España, concretamente de la región murciana, extremeña y mayoritariamente andaluza. Este género musical se ha desarrollado gracias a la influencia de multitud de culturas que convivieron en esta zona como los tartesos, los fenicios, los griegos, los cartaginenses, los romanos, los visigodos, los bizantinos, los árabes, los africanos, los castellanos, los africanos y los gitanos[1]. Esta mezcolanza ha originado una simbiosis que ha calado de forma universal[2]. Prueba de ello es que desde noviembre del 2010 el flamenco ha sido declarado por la UNESCO como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad[3], ya que se le considera como un producto de cultura, que se conserva y se transmite de generación en generación.

El arte flamenco se clasifica en palos que son los diferentes estilos que definen cada manifestación artística dada en esta disciplina. Cada uno de ellos tienen sus propias características en cuanto a tonalidad, armonía, métrica, origen y estructura básica (estribillos, falsetas, motivos musicales, remates finales)[4]. En el presente trabajo, vamos a centrarnos en el que se denomina cantiñas.

En Galicia, cantiña, se entiende como una canción popular menor, según el Diccionario de Autoridades. Sin embargo, el verbo cantiñear en Andalucía, significa entonar entre dientes e improvisadamente un canto[4]. Aunque no está muy claro cuál es la etimología exacta, podemos deducir que ésta última está más emparentada con la razón de que este cante se llame así. Las cantiñas es un palo flamenco cuyo origen se contextualiza mayoritariamente en la zona de Cádiz. Los primeros vestigios de folclore en esta ciudad se remontan a los escritos de los clásicos Marcial y Juvenal sobre las bailarinas de Gades[5]. Entre ellas destacó Telethusa, quien cautivó a Patricios y plebeyos con su danza[1]. Desde entonces, Cádiz ya se define por su característico aire fresco, lleno de vitalidad y jolgorio. En un ambiente variopinto de mariscadores, pescaderos, carniceros y toreros entre otros, se origina el aflamencamiento de toda clase de coplas en el entorno festero tanto en las tabernas portuarias como en las ventas del interior[5]. Precisamente es en Jerez, otro punto importante de la provincia de Cádiz, donde nace el primer cantaor flamenco profesional reconocido: Tío Luis el de la Juliana en el siglo XVIII[6]. Le siguen otros cantaores como El Planeta, primera figura de su tiempo, El Fillo, creador de las cabales, y ya más adelante Paquirri El Guanté, cantaor, tocaor y bailaor al que se le atribuye el inicio de la configuración de las soleares y las cantiñas en el siglo XIX[5]. Les siguen una multitud de intérpretes gaditanos, que generación tras generación han divulgado sus propios estilos y sus formas de cantar características de esta provincia.

Este palo tan rítmico, se caracteriza por sus tercios cortos, la ausencia de lamentos y una temática sobre Cádiz, su historia, sus gentes y sus costumbres[4,7]. Son numerosas las teorías sobre el origen de las cantiñas, teniendo en cuenta que no es un cante estructurado sino formado por distintos estilos que se configuran en cada caso. Su carácter festivo indica que inicialmente estaban incluidas en los cantes de jaleo. Es más, este palo constituye a distintos estilos de procedencia folklórica como las alegrías, el mirabrás, los caracoles y las romeras[4]. Las alegrías de Cádiz es un tipo de cantiña, cuya procedencia está emparentada con la antigua jota gaditana que emergió en el siglo XIX[8]. Esta jota de tipo ligera y bailable, era una variante local de las jotas aragonesas y navarras llegadas por boca de los soldados que estuvieron en la Guerra de Independencia[4,9,10]. Las alegrías o cantiñas de Córdoba son una variante comarcal[7,11]. La denominación de este palo, alegrías, describe su contenido musical. El mirabrás procede de una canción del Cádiz de las primeras Cortes en la segunda mitad del siglo XVIII. Su nombre deriva del estribillo que remata la copla del mirabrás[4]. Los caracoles, parece ser, están fundamentados en un pregón callejero, en el que se vocifera los caracoles como género mercantil, de ahí su designación. Chacón es el autor de su aflamencamiento. Sin embargo, las romeras deben su nombre a su creador Romero el Tito[11], además de que este vocablo se repite en sus letras. Este estilo está basado en leyendas[5] y son de inspiración campera sin referencias marítimas, a diferencia del mirabrás, los caracoles o las alegrías, que tienden a un contexto urbano. Las cantiñas más conocidas son la Rosa, la de las Mirris o la Contrabandista.

Todas las cantiñas comparten el compás de la soleá. Es el llamado amalgama que consta de 12 tiempos. Está basado en un ciclo rítmico-armónico basado en la combinación de dos células ternarias y tres binarias (3+3+2+2+2) contados en anacrusa[12].

1-**2**-1-2-**3**-4-5-**6**-7-**8**-9-**10**

El modo mayor es el característico de las cantiñas. Sin embargo, el tono menor también apare-

Rev Cent Investig Flamenco Telethusa
2019 • 12(14) • pp. 30-39

ce en algunas piezas como la parte del silencio, en otras variantes melódicas del cante, como las cantiñas de Córdoba, y sobre todo en el toque de concierto[13]. Pero en general, podríamos decir que se trata de cantes tonales y no modales. Lo que distingue una cantiña de otra, es el uso de melodías definitorias distintas coincidiendo en ritmo[10].

La esencia del flamenco solo podrá entenderse si se conocen los distintos pilares que lo definen: el cante, el toque y el baile. Cada uno de estos aspectos tienen su definición propia, pero entre los tres, crean lo que conforma el arte flamenco. La improvisación y la espontaneidad juegan un papel importante en el flamenco, pero ambas se apoyan en una organización extremadamente estable de la música y la estructura coreográfica[14]. La interacción y la comunicación entre el cantaor/a, el/la guitarrista y el bailaor/a estructuran esta organización y hacen posible que la improvisación pase desapercibida al espectador. Estas formas de comunicación que tienen lugar en la interpretación flamenca forman parte de la idiosincrasia de este arte. Tradicionalmente, han sido transmitidos de forma oral o vivenciada en la propia convivencia familiar.

El cante es la forma de expresión del cantaor/a. Sucede cuando éste interpreta una letra o el texto que se canta. El toque es la interpretación musical con la guitarra que hace el tocaor/a o guitarrista. La falseta, que realiza el/la guitarrista, es la sección de una breve composición con un sentido musical autónomo[15]. El baile flamenco se diferencia de otras danzas por su lenguaje motriz distintivo basado principalmente en el zapateado, y en la forma propia de mover los brazos y las manos[9].

En el transcurso de los años, el baile flamenco se ha visto influenciado por otras danzas: sobre todo en el siglo XIX por la escuela bolera y la danza popular[2]; desde finales del siglo XX hasta nuestros días, por la danza contemporánea y de la danza clásica[16]. Por esta razón, hoy en día conviven dos tendencias en el baile flamenco: la clásica y la actual[17]. La primera se identifica como la corriente tradicional u ortodoxa y persigue la protección de los aspectos expandidos a principios y mediados del siglo XX[18]. La segunda se identifica con la experimentación por una búsqueda de nuevos derroteros, provocando una incesante evolución hacia la novedad artística[17]. Actualmente conviven las dos escuelas, por lo que el artista decide qué corriente interpretar en cada caso. Aunque el baile flamenco se puede interpretar de forma individual, en parejas y en grupos, en nuestro estudio nos dedicaremos al rasgo individual.

Fig.1. Bailaora de flamenco

Como se ha mencionado, la espontaneidad y la improvisación son características que definen al arte flamenco. La forma en que interactúan el cante y el toque con el baile no está muy estudiado y se ha mantenido en el tiempo en base a unos parámetros que han sido asumidos como pautas que determina la tradición flamenca. En este sentido se ha comentado que la transmisión oral ha marcado las normas de organización entre intérpretes y maestros con alumnos. Existen unas claves, que facilita la comunicación entre todos durante la actuación en la que se improvisa. Las realiza el bailaor/a y atendiendo la información que da al interpretarlas, así le acompañarán con su arte el cantaor/a y el/la guitarrista. Entre estos destacan principalmente la llamada y el remate. La llamada es un aviso para pedir que se cante una letra. Una variante de llamada se denomina patá por bulerías y

se realiza en las letras de ese palo. El remate es una advertencia en la que se informa que se quiere acabar con lo que se esté interpretando ya sea una letra, una falseta o cualquier otra parte coreográfica. También nos encontramos con otro código, el desplante, que es una postura estética con rigor estilístico flamenco que resulta a una parada en la coreografía y la cual indica que es el final absoluto de lo que se esté interpretando. Suele ser los finales de las llamadas, de los remates y de los bailes. Otro de los códigos es la subida, una forma de avisar que se quiere aligerar la velocidad del ritmo en el que se encuentre. La tradición ha marcado las pautas sobre cómo realizar cada actuación y se ha fundamentado básicamente en la alternancia de letra y falseta, configurando así una estructura conocida por todos los artistas. Sin embargo, para las cantiñas, concretamente en las alegrías, se incluyen algunos aspectos que sólo se dan en este tipo de palos: el silencio y la castellana. El silencio es una falseta en modo menor propia de las cantiñas y la castellana, una letra específica denominada juguetillo. Se canta siempre después del silencio y antes de la escobilla. Ésta última, es el grupo principal de zapateados que mayoritariamente se realiza en un baile en todos los palos flamencos. Otro de los cánones que marca la tradición estipula que las cantiñas, sobre todo las alegrías, se suelen acabar por bulerías de Cádiz.

Por ello, el objetivo de este artículo consiste en analizar el uso de las claves propias del baile flamenco por cantiñas y su estructura coreográfica para contrastar su distribución en bailes interpretados según la corriente clásica y la actual.

Método y Diseño de la investigación

Muestra

Se han analizado 6 coreografías por cantiñas divididos en dos grupos según la tendencia que pertenecen: 3 bailes del estilo clásico interpretados por 2 bailaores y 1 bailaora; y 3 bailes en representación de los bailes de vanguardia realizados por 2 bailaores y 1 bailaora.

Los criterios de inclusión fueron dos: que los bailes a estudiar estuvieran sus registros videográficos disponibles en la red, y que se correspondieran con coreografías individuales, diseñadas para festivales y tablaos. Los criterios de exclusión consistieron en que las bailaoras no vistieran la bata de cola, para que toda la muestra tenga la misma técnica de base corporal, y que no fueran coreografías para teatro ni para televisión.

Método

Se utilizó la fuente de Youtube para adquirir todo el material audiovisual para su posterior análisis. Tras la descarga del vídeo con la app Amerigo, se utilizó SmartMotion para iPad, que permite visualizar los vídeos fotograma a fotograma.

Para verificar los aspectos indicados por la tradición en una coreografía flamenca, se han estudiado las siguientes variables: la presencia de llamadas, remates, desplantes, subidas, silencios, castellanas, escobillas, patás, bulerías de Cádiz y cantidad de letras de bulerías de Cádiz. Por otro lado, se analizarán la cantidad de compases que duran las llamadas, los remates y las subidas.

Los bailes han sido clasificados en dos grupos según su estilo flamenco: clásicos (también tradicionales u ortodoxos) y vanguardistas (actuales). En el grupo de los clásicos se han incluido aquellos que se relacionan con la corriente tradicional vinculado a los aspectos popularizados a principio y mediados del siglo XX[18]. Su técnica de brazos se relaciona con un lenguaje propiamente flamenco y el uso del zapateados es usado puntualmente solo en algunos fragmentos coreográficos. En cambio los bailes vanguardistas se identifican con la experimentación y la búsqueda de nuevas opciones artísticas[17]. Utilizan rasgos significativos de la danza contemporánea y motivos creativos de cada artista en la dinámica de movimientos de los brazos. Con respecto al zapateado, se aprecia un uso mayor y es rítmicamente más complejo.

Análisis estadístico

Para el estudio estadístico se utilizó el software SPSS v.15 para Windows (SPSS inc., Chicago, IL, USA), realizándose un análisis estadístico descriptivo (media, mínima, máxima y desviación típica). También se realizó una distribución de frecuencias de las variables analizadas.

Resultados

Tras estudiar la coreografía de los 6 bailes por cantiñas, con respecto a los códigos flamencos obtenemos que el 66,7% de los bailes presen-

Rev Cent Investig Flamenco Telethusa
2019 • 12(14) • pp. 30-39

tan llamadas y subidas indistintamente, el 100% usan los remates y también aparecen desplantes en todos ellos. La presencia de las patás se encuentra en el 83,3% del total. En cuanto a la estructura que dice la tradición que caracteriza a las cantiñas, en el 50% de los bailes analizados se incluye el silencio y en el 33,3% la castellana. En el 100% de los casos, se interpreta la escobilla y las bulerías de Cádiz.

A continuación, vemos en la tabla 1 la representación de los valores obtenidos sobre la presencia de cada variable según la tendencia estilística y el uso frecuentado por género.

La comparativa descriptiva de los resultados obtenidos se muestra en la tabla 2, donde se exponen los valores de media y desviación típica de todas las variables tanto en la totalidad de bailes (n=6), según los estilos (n=3 y n=3) y por género (n=4 y n=2) respectivamente.

Tabla 1. Presencia de cada variable según el estilo y el género.

	Clásica n (%)	Vanguardia n (%)	Hombre n (%)	Mujer n (%)
Llamada	3 (100%)	1 (33,3%)	3 (75%)	1 (50%)
Remate	3 (100%)	3 (100%)	4 (100%)	2 (100%)
Desplante	3 (100%)	3 (100%)	4 (100%)	2 (100%)
Subida	2 (66,7%)	2 (66,7%)	3 (75%)	1 (50%)
Patá	2 (66,7%)	3 (100%)	3 (75%)	2 (100%)
Silencio	2 (66,7%)	1 (33,3%)	2 (50%)	1 (50%)
Castellana	1 (33,3%)	1 (33,3%)	1 (25%)	1 (50%)
Escobilla	3 (100%)	3 (100%)	4 (100%)	2 (100%)
Bulerías de Cádiz	3 (100%)	3 (100%)	4 (100%)	2 (100%)

Tabla 2. Media y desviación típica de las variables según el total de bailes, por estilo y por género.

	Total	Clásica	Vanguardia	Hombre	Mujer
Llamada	1,83±1,72	3,33±0,58	0,33±0,58	2,00±1,83	1,50±2,12
Remate	4,83±1,72	3,67±1,53	6,00±1,00	4,50±1,73	5,50±2,12
Desplante	4,50±1,97	3,67±2,52	5,33±1,15	5,00±1,15	4,50±2,12
Subida	1,00±1,10	1,33±1,53	0,67±0,58	1,25±1,26	0,50±0,71
Patá	0,67±1,21	2,00±2,00	5,00±2,65	0,25±0,50	1,50±2,12
Silencio	0,50±0,55	0,67±0,58	0,33±0,58	0,50±0,58	0,50±0,71
Castellana	0,33±0,52	0,33±0,58	0,33±0,58	0,25±0,50	0,50±0,71
Escobilla	1,17±0,41	1,00±0,00	1,33±0,58	1,00±0,00	1,50±0,71
Bulerías de Cádiz	2,83±0,75	2,67±0,58	3,00±1,00	2,75±0,96	3,00±0,00

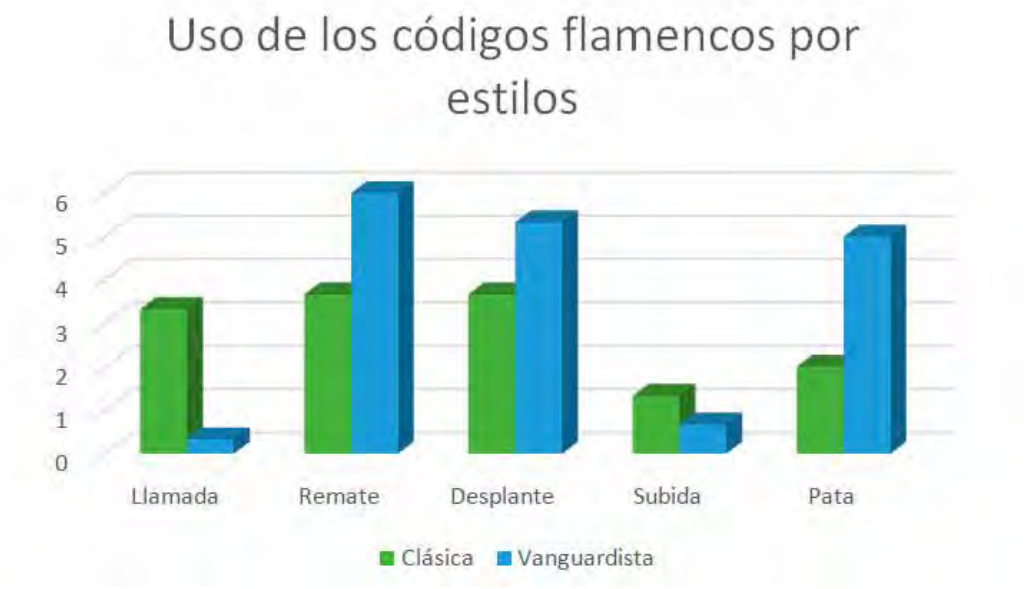

Fig.2. Evolución del uso de los códigos flamencos según la tendencia más ortodoxa y la más moderna a través de la media.

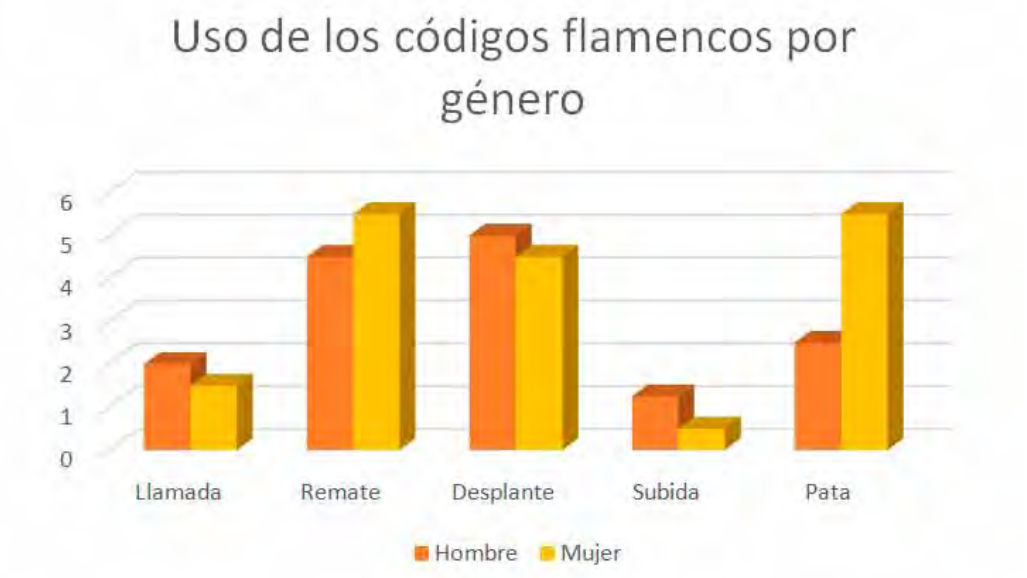

Fig. 3. Comparativa del uso de los códigos flamencos por género a través de la media.

En las siguientes gráficas, podemos observar cómo ha evolucionado el uso de los códigos flamenco según la escuela (Figura 2) y el género (Figura 3).

A continuación, se presentan los resultados sobre la duración de los códigos flamencos. Estos están analizados por compases, que es la unidad métrica que se utiliza en el flamenco. En la tabla 3 se muestran los datos logrados sobre la media del número de compases de cada código flamenco en los bailes estudiados, por la tendencia estilística y por género.

Rev Cent Investig Flamenco Telethusa
2019 • 12(14) • pp. 30-39

Tabla 3. Media y Desviación típica de los compases que dura cada código flamenco en el total de los bailes analizados, por estilo y género.

	Total	Clásica	Vanguardia	Hombre	Mujer
Llamada	1,46±1,18	1,81±0,88	2,07±1,15	1,85±1,16	1,17±1,65
Remate	1,74±0,56	1,35±0,41	2,13±0,39	1,66±0,45	1,91±0,93
Subida	0,78±0,65	0,89±0,84	0,67±0,58	0,68±0,69	0,50±0,71
Patá	1,54±1,00	4,17±1,28	3,66±0,58	2,86±1,32	1,88±0,18

Por último, se presenta en la tabla 4 la presencia del número de letras por bulerías de Cádiz que aparecen en los bailes analizados, incluyendo los valores obtenidos por escuela estilística y género.

Tabla 4. Presencia del número de letras de bulerías de Cádiz en el total de bailes y según la corriente estilística y género.

	Número de letras bulerías de Cádiz		
	Media DT	Max	Min
Total	2,83±0,75	4	2
Clásica	2,67±0,58	3	2
Vanguardia	3,00±1,00	4	2
Hombre	2,75±0,96	4	2
Mujer	3,00±0,00	3	3

Discusión

La finalidad de esta investigación es analizar el uso de las claves propias del baile flamenco por cantiñas así como su estructura coreográfica. Con este análisis se pretende comparar su distribución en bailes interpretados según su corriente ya sea la clásica o contemporánea. En este sentido, pocos estudios se han realizado al respecto. Hasta donde tenemos conocimiento, sólo se ha hecho un trabajo de este estilo donde se analiza reflexiona las características coreográficas del baile del taranto en el ámbito profesional y académico[19]. Por ello y a pesar de que la muestra de este estudio no es lo suficientemente significativa y por tanto el carácter limitado de sus resultados, creemos que este análisis puede servir como inicio de una prospectiva futura con una muestra más amplia así como al estudio de otros palos flamencos.

Respecto a la estructura coreográfica del baile por cantiñas, los resultados nos indican que la totalidad de los bailes estudiados, tanto de estilo clásico como actual, presentan escobilla y bulerías de Cádiz tal y como estipulan los cánones tradicionales. Resaltar que la escobilla forma la parte central de los bailes de todos los palos flamencos, no sólo de las cantiñas. Se comprueba que efectivamente es condición fundamental para cualquier intérprete incluirla en sus actuaciones. Es cierto que no hay reglas exactas ni formales para ninguna coreografía flamenca, pero en nuestro estudio se confirma que todos los bailes estudiados por cantiñas acaban en bulerías de Cádiz. Siendo 2 el mínimo de letras que se incluyen hasta 4. Las bailaoras analizadas tienen una media 3,00±0,00 letras por baile, frente al hombre con un 2,75±0,96. También, se observa que en la estética más actual, la presencia de estas letras es superior a la

de la escuela clásica, una media de 3,00±1,00 frente a 2,67±0,58.

Con respecto a los fragmentos coreográficos exclusivos de las cantiñas, el 50% de los bailes analizados contiene el silencio y en el 33,3% la castellana. Según nuestro estudio, en los bailes de corte clásico permanece la presencia del silencio como dicta la tradición en 66,7%, mientras que en los estilos más actuales no pasa de 33,3%. Sin embargo, el género no interviene en su frecuencia de uso ya que obtienen 50% tanto los bailaores como las bailaoras. De acuerdo con la castellana, la corriente estilística no afecta en su uso, obteniendo el resultado de 33,3% cada una. Por otro lado, se aprecia una tendencia en su frecuencia de 50% de las bailaoras frente al 25% de los bailaores. Ortiz[20] señala que en el flamenco, aunque todo parezca natural, improvisado y espontáneo, existen unas reglas inexorables limitados por el ritmo. Defiende, además, que el arte que hoy conocemos se ha ido transmitiendo por generaciones ya sea por azar, genio, curiosidad e ineludiblemente, por la necesidad de mercado. Por lo tanto, este puede ser el motivo por el que no siempre se cumple lo que Pablo y Navarro recogen en su trabajo sobre los rasgos propios de este baile[21], la obligatoriedad de que las cantiñas contengan silencio, castellana y bulerías de Cádiz. Arranz aborda esta cuestión afirmando que el flamenco como cualquier arte, va evolucionando y crea nuevas líneas de investigación, experimentación y como no, de conservación.

Otro de los parámetros analizados son los códigos de comunicación. Estas claves permiten interactuar a los artistas que interpretan el baile flamenco. En el 100% de las muestras, se utilizan los remates y los desplantes. Con estos datos se entiende que el bailaor/a quiere dejar bien claro cada vez que desea terminar un fragmento coreográfico: con el aviso del remate y la rotundidad del desplante. El uso del remate tiene una media de 4,83±1,72 según las muestras, sin embargo, su presencia en los bailes más actuales sube a 6,00±1,00 en contraposición con los más clásicos que se reduce casi a la mitad con 3,67±1,53. Este alza concuerda con estudios que afirman que en la actualidad se tiende a zapatear más [17,22]. También, se puede comprobar que mientras en la escuela clásica la escobilla aparece sólo 1 vez, en la moderna se presenta con valores algo superiores, con una media de 1,33±0,58. Esto demuestra tendencia actual a un mayor uso del zapateado, como ya atestiguan Cruces[17] y Brao[19].Por otro lado, las bailaoras de nuestro estudio demuestran su técnica de zapateado superando en número de remates a los hombres, 5,50±2,12 frente a 4,50±1,73, casi un remate más por baile. Este dato se ajusta a la idea que la mujer de hoy en día, se está acercando a la técnica virtuosa, que en épocas pasadas, sólo daba cabida a los hombres[17,21]. En los tratados no escritos, se establecía que el baile de la mujer se identificaba con el baile de cintura para arriba (movimientos de caderas, tronco, brazos y manos) y los hombres con cintura para abajo, es decir el zapateado[17,21,22]. Pese a todo, hubo en la historia algunas excepciones como Carmen Amaya, Salud Rodríguez y Trinidad Huertas La Cuenca[1]. No obstante, no ocurre lo mismo con los desplantes pues su uso se reduce ligeramente pasando de un 5,00±1,15 a 4,50±2,12. La diferencia significativa se alza en el tipo de estética ya que la más moderna presenta 5,33±1,15 más que la clásica con 3,67±2,52. Si tenemos en cuenta que los desplantes suelen estar en los finales de los remates, no es raro observar que tanto el uso de los remates y los desplantes alcanzan sus valores más altos en la misma corriente estilística, la vanguardista o actual.

Las llamadas y subidas aparecen en el 66,7% de los bailes. La diferencia más significativa que encontramos en la presencia de las llamadas se aprecia en la escuela clásica con 3,33±0,58 frente al 0,33±0,58 de la actual. Sin embargo en el uso por género las mujeres lo presentan menos que los hombres, 1,50±2,12 y 2,00±1,83 respectivamente. Podemos observar que las subidas tienen el mismo comportamiento que las llamadas. Es en la escuela clásica donde predomina con más del doble, 1,33±1,53 frente a 0,67±0,58 de la actual. Sin embargo, se diferencia en el uso de las subidas por género ya que las mujeres presentan menos de la mitad con 0,50±0,71 frente a los hombres con 1,25±1,26. Con estos datos se confirma que en el uso de las llamadas y subidas los intérpretes clásicos se ajustan más a los cánones clásicos del baile. Estos resultados corroboran los planteamientos de Arranz[23] y Vargas[24] quienes sostienen que la llamada, remate, escobilla y desplante, entre otros, forman parte de la estructura del baile[23,24] y reflejan que su presencia es notable en cada baile analizado.

Las patás por bulerías aparecen en el 83,3% de las coreografías. Si relacionamos este dato con el 100% de presencia de bulerías de Cádiz en todas las muestras, se deduce que hay artistas que no la practican y prefieren hacer simplemente marcajes, movimientos corporales característicos del flamenco. Son las mujeres las que más la ejecutan con un 1,50±2,12 frente a los hom-

Rev Cent Investig Flamenco Telethusa
2019 • 12(14) • pp. 30-39

bres con 0,25±0,50. Sin embargo, es en el estilo más actual donde la presencia de las patás se dispara a 5,00±2,65, en contra a la más ortodoxa con 2,00±2,00. Se confirma que las patás por bulerías es una tendencia que está muy en boga por todos los artistas actuales.

Podemos decir teniendo en cuenta la Figura 2, que la coreografía flamenca de las cantiñas ha ido evolucionando con los años, a una mayor presencia del remate, el desplante y la patá, ante un importante receso de uso en la llamada y algo menos en la subida por baile.

En la Figura 3 se identifica significativamente al baile femenino con el uso de la patá por bulerías y los remates. Sin embargo, aunque no haya mucha diferencia, es el bailaor quien utiliza más a menudo el resto de claves: llamadas, desplantes y subidas.

Respecto a la duración de los códigos flamencos, hasta donde se tiene conocimiento no existe ninguna norma escrita que dicte la duración de cada fragmento coreográfico en el baile flamenco[25]. Sin embargo, las tendencias actuales se inclinan por alargar su duración, sobre todo los remates y algunas llamadas. La bailaora Merche Esmeralda afirma en el trabajo de Cordowinus al respecto que hoy en día se abusa de la percusión de los pies[26]. Nuestro estudio confirma este planteamiento pues en la escuela vanguardista, la llamada dura 2,07±1,15 compases y el remate 2,13±0,39 compases. Mientras que en la escuela clásica la llamada tiene una duración de 1,81±0,88 compases y el remate de 1,35±0,41 compases. En contraposición, la duración de las subidas y las patás por bulerías desciende en la corriente moderna, durando las subidas 0,67±0,58 compases y las patás por bulerías 3,66±0,58 compases; frente a la escuela ortodoxa, con un tiempo transcurrido de 0,89±0,84 compases para las subidas y 4,17±1,28 compases para las patás por bulerías.

La duración de los remates del baile femenino es más larga (1,91±0,93 compases) que, en el masculino, y esto refuerza los datos anteriormente expuestos, la presencia de remates es mayor tanto en número como en duración en el baile de la mujer. Por otro lado, las mujeres emplean más patás por bulerías que los bailaores, pero con una duración menor, 1,88±0,18 compases frente a 2,86±1,32 compases de ellos. Otra de las diferencias por sexo es que el baile masculino dedica más compases para realizar las llamadas con 1,85±1,16 y las subidas con 0,68±0,69, frente al femenino con 1,17±1,65 y 0,50±0,71 respectivamente.

Conclusiones

A pesar de las limitaciones del estudio por el tamaño de la muestra, se constata de comunicación están presentes en mayor o menor medida en las muestras coreográficas estudiadas. Por ello su estudio puede que sea relevante para optimizar la comunicación entre los intérpretes mientras se improvise durante la actuación, tanto para artistas del baile, como del cante y del toque. Si alguno de los artistas no conoce estas claves, posiblemente perjudique seriamente la interpretación.

Se aprecia también que los estilos más vanguardistas tienden a hacer un mayor uso del zapateado que los más tradicionales, tanto en el número de veces que es usado como en su duración. La mujer, además, en algunos casos como en los remates, manifiesta niveles superiores a los hombres.

Sin embargo, con respecto a la estructura coreográfica de las cantiñas no se puede confirmar todas las premisas de los cánones tradicionales en la limitada muestra estudiada. La aparición de la castellana no es frecuente, aunque el silencio es más habitual. En contraposición, la escobilla y las bulerías de Cádiz están presentes en todas las coreografías.

Gracias a este tipo de trabajos se puede dejar constancia de la evolución de un arte vivo como el flamenco que no suele registrarse transcripciones escritas y en el que apenas existen investigaciones. Se aprecia la necesidad de investigaciones similares y con una muestra más ámplia que abarquen coreografías de otros palos para que sirvan de referencia a bailaores/as y coreógrafos/as flamencos.

Referencias documentales

1. Navarro JL. 2002. De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos. Sevilla: Portada.
2. Navarro JL, Pablo E. 2005. El baile flamenco. Una aproximación histórica. Córdoba: Almuzara.
3. UNESCO. 2010. Flamenco. Intangible Cultural Heritage. https://ich.unesco.org/en/RL/flamenco-00363?RL=00363 . Consultada 10 mar 2018.
4. Roldán Fernández JM. 2007. La larga familia del flamenco. Huelva: Universidad de Huelva Publicaciones.
5. Ríos Ruiz M. 1997. Jerez, Cádiz y Los Puertos, cunas flamencas. En: Rito y geografía del cante. Murcia: Alga Editores.
6. Núñez F. 2011. Flamencopolis. http://www.flamencopolis.com/ . Consultada 12 mar 2018.
7. Vergillos J. 2002. Conocer el flamenco, sus estilos, su historia. Sevilla: Signatura de Flamenco.
8. Ríos M. 1989. Breve antología del cante flamenco. Sevilla: Ediciones el carro de la nieve.
9. Baena-Chicón I. 2018. El uso de la llamada y del remate en la coreografía de una letra por alegrías de Cádiz. Rev Cent Investig Flamenco Telethusa 11(13): 12-21. doi:10.23754/telethusa.111304.2018
10. Hurtado A, Hurtado D. 2009. La llave de la música flamenca. Sevilla: Signature Ediciones.
11. Martínez J. 2010. El cante flamenco. 2ª ed. Córdoba: Almuzara.
12. Berlanga MÁ. 2014. La Originalidad Musical Del Flamenco : El Compás. Sinfonía Virtual. Revista de música y reflexión musical 16: 1-20.
13. Jiménez de Cisneros B. 2015. Ritmo y Compás. Análisis musical del flamenco. 2ª ed. Barcelona: Atrilflamenco.com.
14. Mora J, Gómez F, Gómez E, Díaz-Báñez JM. 2016. Melodic Contour and Mid-Level Global Features Applied to the Analysis of Flamenco Cantes. J New Music Research 45(2):145-159. doi:10.1080/09298215.2016.1174717
15. Gamboa JM, Núñez F. 2007. Flamenco de la A a la Z: Diccionario de Términos Del Flamenco. Madrid: Espasa Libros, S.L.
16. Baena-Chicón I, Vargas-Macías A, Gómez-Lozano S. 2015. Análisis diacrónico y descriptivo del en dehors en el baile flamenco. Rev Cent Investig Flamenco Telethusa 8(9):19-28.
17. Cruces C. 2003. Antropología y Flamenco: Más Allá De La Música (II). Sevilla: Signatura.
18. Baena-Chicón I. 2016. Tratamiento Coreográfico en el Baile Flamenco. Rev Cent Investig Flamenco Telethusa 9(11):11-14.
19. Brao E. 2014. Baile flamenco: observación y análisis del taranto en los ámbitos profesional y académico. Reflexión y metodología. [Tesis doctoral]. Murcia: Universidad de Murcia.
20. Ortiz J. 2010. Alegato contra la pureza. Madrid: Ediciones Barataria
21. Pablo E, Navarro JL. 2007. Figuras, pasos y mudanzas : Claves para conocer el baile flamenco. Córdoba: Almuzara.
22. Martínez T. 1969. Teoría y práctica del baile flamenco. Madrid: Aguilar.
23. Arranz Á. 2012. El baile flamenco. 2ª ed. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz S.L.
24. Vargas A. 2009. El baile flamenco: estudio descriptivo, biomecánico y condición física. Cádiz: Centro de Investigación Flamenco Telethusa.
25. Granados M. 2010. Estilo y análisis musical del flamenco. Aplicado a la guitara flamenca. Barcelona: Maestro Flamenco S.L.
26. Cordowinus N. 2007. Tradición y experimentos en el baile flamenco: Rosa Montes y Alberto Alarcón. Barcelona: Ediciones Carena.

Artículo Original - DOI: 10.23754/telethusa.121404.2019

Aproximación a la neurorrehabilitación en contact improvisation: Mark Young, un estudio de caso

Approach to neurorehabilitation in Contact Improvisation: Mark Young, a case study

Sebastián Gómez-Lozano, PhD (1)
Clare Kelly-Lahon, PhD (2)
Fulgencio Villescas Vivancos, Inv (3)
Kiko Francisco León Guzmán, PhD (4)
(1) Facultad de Deporte. Universidad Católica San Antonio de Murcia. Murcia, España.
(2) Department of Tourism, Marketing and Sport. Institute of Technology of Sligo. Sligo, Irlanda.
(3) Departamento de Sociología. Universidad de Murcia. Murcia, España.
(4) Facultad de Ciencias del Deporte. Universidad de Extremadura. Cáceres, España.
Email contacto: sglozano@ucam.edu

Recibido: 29 mar 2019 / Revisión editorial: 08 abr 2019 / Revisión por pares: 12 may 2019 / Aceptado: 25 may 2019 / Publicado online: 29 may 2019

Resumen:

Contact improvisation, es un estilo de danza posmoderna, fundamentado en una continua comunicación propioceptiva entre bailarines. Se conoce que la propiocepción es un factor utilizado en ciertas técnicas de neurorrehabilitación perteneciente a diferentes grupos poblacionales como Concepto Bobath o Método Kabat. Existen ciertos estudios que han utilizado estrategias de Contact Improvisation con fines rehabilitatorios aplicadas a presos y en el ámbito de igualdad de género. Sin embargo, hasta donde tenemos conocimiento solo hay constancia de uno en el ámbito de la neurorrehabilitación con enfermos de Parkinson. De esta manera el objetivo principal de nuestro estudio es analizar los aspectos comunes del Contact Improvisation al proceso de aplicación de estrategias neurorehabilitadoras para establecer un marco idóneo teórico-práctico de trabajo para investigaciones futuras. La metodología empleada se basó en el análisis de un estudio de caso. Se aplicó una entrevista semiestructurada a un experto en Contact Improvisation de 53 años de edad y 21 años de experiencia en dicha práctica, llamado Mark Young. Los resultados muestran una línea de mejora en los síntomas de recuperación funcional del sujeto tras sufrir un traumatismo cráneo-encefálico en un accidente de tráfico. Parece ser que la propiocepción fue clave para la mejora en la respuesta neurológica del individuo practicante de Contact Improvisation. Además, existe un componente social determinante a dicho proceso que parece ayudar al individuo a mejorar sus funciones motrices tanto de autonomía como de movilidad.

Palabras Clave:

Concepto Bobath, Método Kabat, propiocepción, danza.

Abstract:

Contact improvisation is a postmodern dance style based on a continuum of proprioceptive communication between dancers. It has been established that proprioception is a factor utilized in certain neurorehabilitation techniques for different population groups, such as the Bobath Concept or Kabat Method. In deed there have been some studies into the application of Contact Improvisation strategies for rehabilitation purposes applied to prisoners and in the area of gender equality and to our knowledge, just one study in the field of neurorehabilitation with Parkinson's patients. To this end, the main objective of our study is to analyze the common aspects of Contact Improvisation with regard to the process of applying neurorehabilitation strategies in order to establish a suitable theoretical-practical framework of work for future research. The methodology used was based on the analysis of a case study. This consisted of applying inquiry strategies through the medium of a semi-structured interview with Mark Young – a 53-year-old Contact Improvisation expert with 21 years of experience in that practice. The results showed a line of improvement in the subject's symptoms of functional recovery. It would appear from this study that proprioception was key to the improvement in the neurological response of the individual practicing Contact Improvisation. In addition, there is a determinant and inherent social component to this process that seemed to facilitate and enhance the positive aspects of the practice of this form of dance.

Keywords:

Bobath Concept, Kabat Method, propioception, dance.

Introducción

Actualmente, pueden existir diversos puntos de vista y de estilos de enseñanza en relación a esta danza posmoderna denominada Contact Improvisation (CI), por lo que no todos los enseñantes o practicantes siguen el sistema de exploración del estilo propuesto por su fundador Steve Paxton[1].

Los inputs sensitivos dados entre los miembros de una pareja que están practicando CI son la base de esta forma de danza. La propiocepción es un elemento imprescindible y siempre presente en el desarrollo de esta danza[2].

Hoy en día la neurorrehabilitación ofrece diferentes técnicas contemporáneas complementarias, y a veces, alternativas al tratamiento farmacológico y clínico. La mayoría se relacionan con la propiocepción tales como Bobath, Kabat, Rood, Carr, Shepherd, FNP, Vojta, Hidroterapia o Ejercicio terapéutico cognoscitivo Perfetti, entre otras terapias físicas[3]. Estas estrategias reentrenan las diferentes cualidades motrices y también aspectos funcionales de la vida diaria cuya finalidad es recuperar[4-6] y mejorar la autonomía del paciente[6-9].

Son muchas las alteraciones y patologías de orden neurológico en las que intervienen estas técnicas: lesiones o afecciones medulares[10], esclerosis múltiple[11], enfermedad de Parkinson[6], alteraciones o enfermedades neuromusculares, y Daño Cerebral Adquirido (DCA)[12,13]. Las causas más comúnes del DCA suelen ser los traumatismos cráneo-encefálicos[14,15] ocurridos frecuentemente en accidentes de tráfico[16], u otras como ictus, hipoxias o tumores cerebrales[13,15].

Disciplinas de neurorrehabilitación como Concepto Bobath[7-9,17,18] o Método Kabat[19-21] establecen una interacción propioceptiva entre terapeuta y paciente, como característica general del proceso de rehabilitación[8,9,17,18,21]. Esta interacción pertenece tanto al ámbito de personas ancianas con deterioro o disfunción neuro-cognitiva como en recién nacidos con necesidad de estrategias de estimulación temprana[24] dentro del propio desarrollo infantil[23,24].

Hasta donde tenemos conocimiento el CI solo ha sido utilizado en el ámbito de las terapias neurorrehabilitadoras, en pacientes parkinsonianos[25]. Estos evidenciaron ciertas mejoras tras la práctica de dinámicas de CI, durante la aplicación de un estudio piloto. Pero de manera continuada el CI no ha sido utilizado como terapia contemporánea complementaria al tratamiento de alteraciones y enfermedades neurológicas.

El CI también ha sido utilizado como terapia de reinserción social en presos[26] y como terapia de integración de género en un contexto social y de comunidad[27]. Por su parte, Cheryl Pallant[28] describe los beneficios que supuso encontrar esta forma de danza en el año 1979 en Nueva York tras diagnosticarle escoliosis en la adolescencia.

Hasta el momento, no se conoce la prescripción o recomendación médica por parte de los Servicios Sanitarios de Salud Pública de estrategias de neurorrehabilitación en pacientes basadas en la forma de danza CI. Sí es sabido de la relevancia del componente emocional[29] que subyace a la propiocepción, siendo éste un factor inherente al CI y a los procesos de rehabilitación de pacientes con alteraciones neurológicas.

De esta manera el objetivo principal de nuestro estudio es analizar los aspectos comunes del CI al proceso de aplicación de estrategias neurorrehabilitadoras para establecer un marco idóneo teórico-práctico de trabajo para investigaciones futuras.

Material y Método

Muestra

Nuestro Sujeto de estudio Mark Young, hombre de 53 años de edad nace en Toronto en 1965. Tras un grave accidente de tráfico, se traslada a vivir a Lasqueti Island en el Estado de British Columbia al norte de Vancouver. Se dedica a la enseñanza y práctica de CI desde mitad de los años 90. Lo que comenzó como una divertida y alternativa forma de rehabilitación después de un traumático accidente, muy pronto se convirtió en un estudio consciente y riguroso. Paralelamente, ha desarrollado la práctica de ciertas disciplinas de conocimiento y meditación como Tai-Chi y Vipassana. En este sentido ha tratado de transferir estos aspectos al CI al igual que hiciera Steve Paxton con el Aiki-do y otras disciplinas. Mark Young pertenece a una segunda generación de bailarines que ha estudiado CI con sus antecesores, la primera generación que aprendieron al lado de Steve Paxton. También ha asistido a numerosas conferencias con los creadores de la forma CI en el Centro de Retiro Breitenbush Hot Springs. Además, de participar en numerosísimas improvisaciones de CI en el Centro de Retiro de Earthdance en Massachusetts durante los últimos 15 años. En 2000, destinó

Rev Cent Investig Flamenco Telethusa
2019 • 12(14) • pp. 40-57

todos sus recursos a la creación de Leviathan Studio, un estudio de danza comprometido con el estudio de CI. (http://leviathan.lasqueti.ca/).

Metodología

Se empleó como metodología el de entrevista semiestructurada[30], en base a un guion de preguntas abiertas y en función de la interacción con el entrevistado[31]. Considerábamos por los antecedentes de Mark Young (Figura 1) un caso único y merecedor de un análisis más profundo que diseñar solamente una serie de preguntas al entrevistado. Si valorábamos los graves síntomas del accidente de tráfico sufrido (anexo); y por otra parte, la destreza y el dominio actual del sujeto en la disciplina de CI, resultaba increíble pensar en tal evolución de mejora de sus capacidades (anexo). Dada la experiencia y la maestría del sujeto, se respetó en todo momento tanto la longitud como las ramificaciones de sus respuestas.

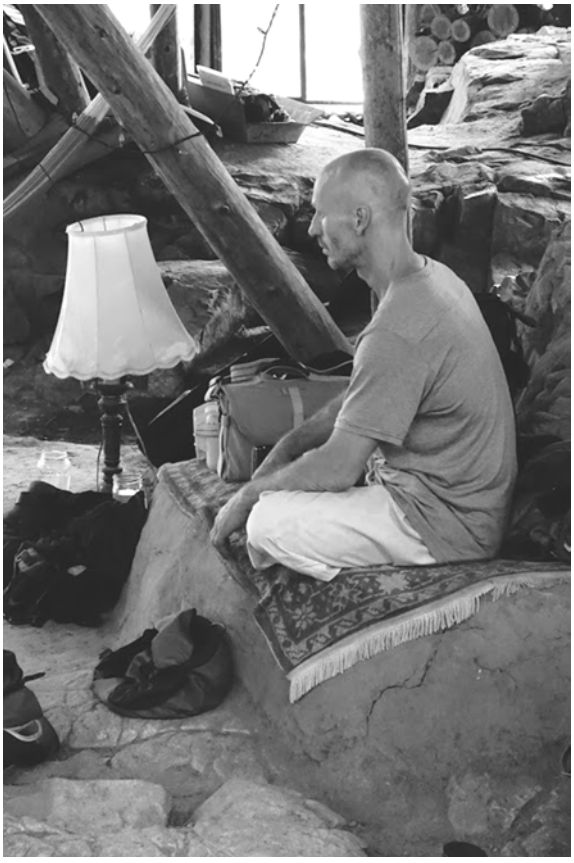

Fig. 1 Entrevista a Mr. Mark Young en Leviathan Studio en Lasqueti Island BC. Canadá. Imagen cedida por Sören Wacker ©

Se planificó una entrevista no dirigida. Esta característica permitía encontrar diversas reflexividades que generaran un proceso de entendimiento respecto al fenómeno estudiado. Consideramos que era la metodología más adecuada, ya que esta entrevista era el punto de partida de este trabajo. Mark Young nos facilitó la creación de un espacio de encuentro, donde se produjo una relación social que considerábamos imprescindible para nuestras pretensiones metodológicas. Además, durante un año tuvimos la oportunidad de dialogar ciertos aspectos terminológicos con él.

La entrevista grabada digitalmente, se realizó durante los meses de junio y julio de 2016 en el Leviathan Studio. Éste es un espacio de investigación específico para la práctica y el estudio de CI, ubicado en Lasqueti Island, al norte de Vancouver en el Estado de Columbia Británica (Canadá) (figura 2).

La entrevista transcrita en el anexo, ha sido el punto de partida e hilo conductor de este trabajo. Esta nos ha ido marcando los diferentes conceptos teóricos que desarrollamos posteriormente. Por lo tanto, el análisis de la entrevista establecía, al mismo tiempo, unas categorías y códigos que servían de discurso comparativo con otras fuentes referenciales.

Para llevar a cabo el proceso de análisis de datos utilizamos técnicas propias de la investigación cualitativa. Comenzamos efectuando un proceso de codificación manual identificando pasajes de texto que ejemplificaran alguna idea temática y los relacionamos con un código, a modo de referencia abreviada de dicha idea. Esto nos permitió la recuperación del texto y su vinculación con las diferentes categorías analíticas[30]. Con esta tarea se ha pretendido configurar un sentido teórico el material empírico obtenido[32].

Tomando como referencia a Flyvbjerg 2004[33] consideramos que este estudio de caso puede ser útil para servir como punto de partida en la producción de conocimiento sobre el tratamiento terapéutico funcional y el CI, algo casi inexistente en la actualidad. Uno de los problemas de este tipo de investigaciones suele ser la estrategia de selección, en este particular, se ha basado en un amplio conocimiento del sujeto y su contexto. Igualmente, consideramos que este pretendido estudio de caso nos ha obligado a revisar hipótesis y cuestiones esenciales con la intención de no caer en subjetivismo alguno.

Fig. 2 Centro Internacional de Investigación para la práctica de CI Leviathan Studio en Lasquet Island BC. Canadá. Imagen cedida por Sören Wacker ©

Las categorías principales extraídas fueron:

1. Traumatismo cráneo-encefálico
2. Contact Improvisation
3. Propiocepción
4. Rehabilitación

Resultados y Discusión

Traumatismo cráneo-encefálico

Los traumatismos cráneo-encefálicos[14,15], son comunes en accidentes de tráfico. En el caso de los ciclistas existe una alta probabilidad de ser atropellados. Solamente en el año 2016 en España hubo 8193 víctimas implicadas en accidente por bicicleta, 94 de ellas mortales[16].

El estudio viene de un hecho determinante en la vida de Mark Young en el año 1997.Cuando este tenía la edad de 32 años, fue atropellado por un coche que tenía la obligatoriedad de parar en un cruce vial en Toronto (Canadá). En ese preciso instante nuestro sujeto, que conducía una bicicleta como medio de transporte, fue arrollado, impactando contra el asfalto de la carretera. Un periodo de confusión y amnesia post-traumática[14] siguió tras el accidente: no recordaba quién era, ni a qué se dedicaba y ni de dónde era (anexo: respuesta 3).

Los signos postraumáticos no fueron remitiendo y durante algunos meses le desproveyó de capacidad de atención, padeciendo ciertos capítulos de confusión y dolor de cabeza (anexo: respuesta 5). A nivel físico, el impacto sufrido contra la carretera le ocasionó una fractura en la base craneal. Lugar donde se articula la columna cervical, vértebras cervicales (C1-C2) con el hueso occipital. Dicho impacto ocasionó una hemorragia o embolia en el área derecha cerebral causando una suspensión brusca de la actividad cerebral. Es decir, parálisis del lado derecho. Cualidades sensorio-motoras como el equilibrio y coordinación quedaron totalmente comprometidas (anexo: respuesta 1).

Contact Improvisation

En la cultura occidental tanto en los deportes como en la danza y sus coreografías, se prioriza una forma de ejecución controlada de movimiento. En este contexto, la sensación de movimiento es algo meramente secundario. En cambio, el comportamiento del CI evoluciona desde el movimiento sensitivo[34]. Mark Young, nuestro sujeto de estudio, en 1997 comienza a experimentar esta forma de utilización del cuerpo que le va permitir explorar e iniciar en su propia recuperación funcional (anexo: respuesta 2). Es conocido que la motricidad comienza a desarrollarse desde un órgano fundamental, la piel[35]. Este aspecto es base de la estimulación temprana durante las primeras etapas del desarrollo infantil[22,24] y, a su vez, medio de interacción en los dúos durante la práctica de CI. Es en fases iniciales de práctica de CI cuando, Mark Young, comenzó a sentir realmente avances y a despertar la movilidad en su cuerpo (anexo: repuesta 5).

Steve Paxton[34] no especifica, al referenciar movimiento sensitivo, si este viene originado de inputs táctiles, propioceptivos, o incluso de los interoceptivos propios de los órganos internos[35]. De cualquier forma, el discurso de Steve Paxton, en el que se apoya Mark Young es plenamente consciente de una escucha a esa parte primigenia del movimiento como componente esencial del desarrollo motor infantil[22,23,24] y de la propia danza en CI.

Mark Young, además asiste de forma asidua a un sistema de participación, del que se muestra muy satisfecho y al que responsabiliza también como parte de su propia mejora funcional (anexo: respuesta 5 y 8). Es un medio de relación equitativo entre todos los miembros participantes inspirado en el sistema de planificación Round-Robin[36]. En este punto observamos que existe un código social de contacto equitativo y polivalente de las destrezas. Este sistema de organización, ayuda a socializar y a integrar a cada uno de los participantes del grupo. De esta manera, podemos establecer cierto parale-

Rev Cent Investig Flamenco Telethusa
2019 • 12(14) • pp. 40-57

lismo con las teorías de estimulación en entornos naturales y la influencia de la emoción en el neuroaprendizaje[18,37]. Aunque estas se centran sobre todo en poblaciones de edad temprana, el CI posee ciertas virtudes emocionales, no solamente por el contenido propioceptivo, sino por esta manera de gestión. El modelo rehabilitador del CI estaría basado en un modelo interactivo e inclusivo. Es importante contar con un entorno normalizado, en el cual tenga cabida las terapias rehabilitatorias[37,38].

Propiocepción

De acuerdo con Paxton[39], Mark Young, remarca la importancia de un patrón de comunicación fundamentado en ese sentido propioceptivo, como causa de su mejora funcional. Alude también a los bailarines que codifican y descodifican prácticamente los estímulos internos o inputs de una forma simultánea (anexo: respuesta 9). Lo propioceptivo forma parte de las estrategias utilizadas en la recuperación funcional y de movilidad mediante facilitación neuromuscular en ciertas técnicas neurorrehabilitadoras contemporáneas[3]. La facilitación es entendida durante su aplicación como un proceso de estimulación natural o, en su caso, de inhibición del impulso dentro del tejido nervioso[20].

El contacto corporal a través de la piel, nos ayuda a desarrollar este sentido llamado propioceptivo o kinestésico. Es decir, nos ayuda a tomar conciencia de nuestras articulaciones en el espacio. Existen propioceptores en músculos, tendones y articulaciones y los propios receptores de la piel ayudan también a desarrollar este sentido. Ken Dychtwald en el prólogo del libro Job's Body de 1987[35] refiere:

Sin un estímulo táctil adecuado, el organismo humano morirá. El tacto es uno de los principales elementos necesarios para un satisfactorio desarrollo funcional en la organización del sistema nervioso central, y es tan vital para nuestra existencia como la comida, el agua y la respiración (p.xiii)[35].

Engelsrud[1] alude a los muchos puntos de vista de enseñanza del estilo CI. Aunque a veces parece contaminarse la utilización del CI, como una instrumentalización de poder o dominio. Si por el contrario se refuerza la propia bonanza del estímulo táctil y del placer de sentir el tacto, los beneficios son infinitos tal como señalan las prácticas somáticas y la disciplina corporal Bodywork[35].

La propiocepción es un proceso sensitivo fundamental para el desarrollo del sistema nervioso central en los primeros años de vida del bebé. Los primeros estudios sobre el patrón motor y su modulación por inputs propioceptivos en humanos adultos son probablemente los de Gellhom[29]. Este autor establece las bases neurofisiológicas de la emotividad. Correlaciona la variable propioceptividad y el nivel de excitación de estructuras nerviosas superiores como el hipotálamo[32]. Sabemos que dicha región central del cerebro, es reguladora del equilibrio emocional, de la sexualidad, o del sueño, entre otros. La propiocepción en el desarrollo humano es esencial en la conducta y en el crecimiento armónico del mismo. Mark Young, alude a este mecanismo fisiológico inherente a esta forma de danza en sucesivas ocasiones cuando resalta la recuperación de capacidades como el equilibrio, y la coordinación. Él reincide en el trabajo progresivo realizado de respuesta neuromuscular basada en un feed back sensorial inmediato durante la práctica y que sentía día a día un beneficio en dichas capacidades (anexo: respuesta 2)

Como señalan Voss et al[20] propioceptivo significa recibir estimulación dentro de los tejidos del cuerpo. En CI, dicha estimulación es recíproca. No existe una distinción entre terapeuta y paciente. La información a través de la piel de los diferentes tejidos, graso, muscular, conectivo, y óseo debe ser gestionada de una manera útil para fluir en un diálogo continuo y cooperativo. Una relación horizontal de igual a igual. Mark Young, habla de un contacto óseo, en el dúo, entre ambos huesos de las caderas en el aprendizaje de la destreza llamada rolling point o punto rotatorio (anexo: respuesta 4). Este punto es el encuentro de comunicación en la danza de ambos bailarines.

Mark Young, durante la entrevista alude al origen de este estilo cuando Steve Paxton, explora en la metodología con personas invidentes mediante los aikido rolls (anexo: respuesta 4), ya que la limitación del sentido de la vista, es un factor de potenciación del sentido propioceptivo.

El entrevistado, resalta durante su proceso de recuperación, pero sobre todo de aprendizaje, dos técnicas fundamentales en la conformación de su propia metodología de rehabilitación funcional: una es la forma de meditación Vipassana, y la otra el Tai-chi. Esta última, señala Mark Young, fue una disciplina de trabajo que integró en el estilo CI y que le ayudó a trabajar la propiocepción mediante ejercicios de equilibrio. En

este caso, aquella que corresponde a la de la planta del pie o, en todo caso, en otras partes del cuerpo mediante facilitación por parejas (anexo I: respuesta 8). Diferentes autores[40,41] han descrito los beneficios de ambas manifestaciones tradicionalmente orientales.

Por otra parte, Mark Young, incide en como este mecanismo estimulador de los tejidos internos se realiza además de forma particular en ciertos elementos técnicos, como el llamado momentum. Concretamente, la expresión adecuada es '*conservar el momentum*' (anexo: respuesta 8). Este consiste en evitar colisionar con superficies de contacto como el suelo y aprovechar dicha energía de rozamiento para seguir con la inercia del movimiento. Los rollings tanto los provenientes del aikido roll como los Steve Paxton's spiral roll (Figura 3) y los Simone Forti's crescent roll (Figura 4), enseñan a nuestro cuerpo, como alude el entrevistado, a fluir.

Debemos apreciar, todos estos puntos de vista en relación al trabajo de propiocepción: modo de utilizar el cuerpo, los beneficios propios de la rehabilitación y la potenciación de las capacidades psicofísicas del individuo más allá de cualquier función específica. En este sentido, aprender a escuchar y a confiar en este sentido de propiocepción fue vital para Mark Young, en las diferentes fases de su proceso de aprendizaje (anexo: respuesta 2 y 8).

Uno de los rasgos del del CI basado en las propias destrezas, potencian la propiocepción. Es decir, cultivan la conciencia de partes de nuestro cuerpo que normalmente no sentimos. Un aspecto, señala Mark Young, que le hace diferente del resto de danzas es que ofrecemos nuestra espalda como punto de contacto. Una zona de confianza en nuestro partner o pareja (anexo: respuesta 14).

A pesar de los mareos continuos de la desorientación y de otros signos reminiscentes postraumáticos[14] que duraron varios meses, él tomaba como referente de seguridad y de protección, la propiocepción. Se concentró en ella como foco del entrenamiento. Gracias a este código subyacente a la enseñanza del CI, pudo comprender los procesos internos que experimentaba a la vez que asimilaba la técnica. Y consecuentemente, la mejora y el equilibrio de sus capacidades.

No obstante, Mark Young, señala en nuestra entrevista, la suerte que tuvo de conocer el CI antes del accidente. Tal afirmación representa un renacer y nueva oportunidad, pero con la ventaja de que había aprendido el camino previo de una disciplina que le iba a ayudar a recorrer de nuevo este camino en su vida. Igualmente,

Fig. 3. Steve Paxton's spiral roll o helix roll realizado por Mark Young con volteo de decúbito supino a prono en una forma semejante a la molécula del ácido desoxirribonucleico o ADN. Transición en decúbito lateral del lado derecho.

Fig. 4. Simone Forti's crescent roll realizado por Mark Young en un volteo de decúbito supino a prono con la media luna hacia la dirección del lado convexo.

Rev Cent Investig Flamenco Telethusa
2019 • 12(14) • pp. 40-57

hace alusión a este periodo: mi mente estaba tan distraída como un bebé de un año (anexo: respuesta 5).

Tras el accidente, Mark Young volcó sus energías en el CI que posee ciertos componentes afines a las técnicas modernas de neurorrehabilitación como son: el Concepto Bobath[7-9,17,18] y el Método Kabat[19,21]. Mark Young, corrobora la utilización de la propiocepción utilizada en dichas estrategias neurorrehabilitadoras como parte de un proceso sensorial que gracias al contacto corporal puede desarrollarse. Aspectos tales como el control neuromuscular, el equilibrio o la regulación de la homeostasis propia del individuo dentro del dúo forman parte de esta constelación de significados encaminados al desarrollo de una escucha acoplada entre dos practicantes de CI, cuyos beneficios parecen ser innumerables.

En el Concepto Bobath, la retroalimentación propioceptiva, por parte del terapeuta sobre el paciente se fundamenta en la superficie de contacto que ofrece el terapeuta. Esta estrategia se utiliza para dar seguridad tanto en la búsqueda del equilibrio o del enderazamiento como en el desarrollo de destrezas motrices[17]. Por su parte, el Método Kabat, es un método de facilitación neuromuscular propioceptiva de gran relevancia en el ámbito de la estimulación temprana. La reprogramación neuromotora mediante estímulos propioceptivos son la base de la reeducación sensitivo-motora[21]. No cabe duda, como el uso de estas técnicas basadas en la propiocepción ayudan a potenciar una respuesta neuromuscular, por medio de la estimulación de propioceptores[4].

Este azar de la vida, nos referimos al hecho que Mark Young hubiese practicado CI antes del accidente, se convirtió, sin pretenderlo inicialmente, en un proceso rehabilitador. Durante 20 años estuvo rodeado de bailarines y practicantes de CI, que se convirtieron en auténticos terapeutas para él.

Neurorrehabilitación

Steve Paxton alude que en las propuestas educativas hacia el alumnado existe una falta de experiencia motriz y demanda del sistema nervioso adaptativo propio o sentido periférico. En su discurso agrega que el adulto se integra posteriormente en un mercado laboral que favorece el sedentarismo y que agudiza esta falta de multifuncionalidad. Paxton, refiere que esto es un problema grave cultural ya que la individualización, la parcelación como regla social afecta al desarrollo integral y frecuentemente desencadena, a su vez, un miedo a la proximidad corporal[34]. Probablemente Paxton, en su discurso ya alerta de un modelo educativo-artístico limitante tanto en la propia sociedad norteamericana como en la evolución de la danza moderna. Igualmente, advierte de la falta de contacto físico y social como posible factor desencadenante de problemas neurológicos a largo plazo en la población.

Cuando abordamos el caso de Mark Young, nos explica que, en los primeros momentos tras el accidente en 1997, comenzó un tratamiento prescrito por los médicos que consistía básicamente en un protocolo de rehabilitación con ejercicios repetitivos en una sala de fisioterapia clásica, y de manera aislada. Éste consistía en movimientos segmentados de brazos y piernas. Para este tipo de tratamiento se utilizaban poleas, ruedas y medias esferas de equilibrio entre otros. El propio entrevistador sentía *suicidarse* en este ambiente de oficina y de confinamiento. Mark Young percibía que se encontraba sin salida, pues no mejoraba y la angustia vital era cada vez mayor (anexo: respuesta 8).

Conocemos que el sentido de la democratización[42,43] es una vía que el CI crea la propia necesidad que supone depender del otro e integrar otros cuerpos en tu propia danza[36]. Este aspecto del CI determinó el camino que Mark Young necesitaba trabajar.

Es entonces, cuando decide regresar a una rutina de aquellas técnicas que había conocido un año antes. Disciplinas como meditación y Taichi, complementaron la incorporación de dos a tres días por semanas practicando CI. Poco a poco fue dedicando mayor tiempo a esta disciplina en los llamados laboratorios artísticos: periodos intensivos con grupos de personas dedicadas al CI.

El componente social era cada vez más presente en Mark Young (anexo: respuesta 5, 8, 9, 10). Se ha descrito que las terapias en el ámbito de la estimulación temprana y de la rehabilitación en edades infantiles, es importante contar con un contexto normalizado. Es decir, no patológico, como el propio hogar, el patio del colegio o parques de recreo donde los niños se encuentran en un marco cotidiano y con otros escolares[37,38].

Mark Young parecía intuir que ese era el camino de la recuperación, dicho de otro modo, se dejaba guiar por el afecto de grupo. Este hecho se vislumbra a lo largo de la entrevista (anexo: 5,8,9 y 10). Las bases neurofisiológicas de la emo-

tividad son localizadas en la propiocepción[22,32], clave en la homeostasis de los individuos, como propiedad de los organismos de mantener su regulación interna, una función propia del hipotálamo. El componente emocional del CI ha sido utilizado en poblaciones en diferente situación de marginalidad[26] o inferioridad en un contexto social[27]. En nuestro caso, también Mark Young pareció encontrar la solución a su situación psicofísica, después del accidente.

Uno de los testimonios más reveladores en torno a este cambio es cuando declara durante su nueva perspectiva de afrontar su vida, la fascinación después de encontrarse tan grave, sentirse cada semana mejor con la práctica de CI (anexo: respuesta 1).

Una de las preguntas que nos hacemos a lo largo de la entrevista y después de la misma, es qué códigos de análisis subyacen a esta aparente milagrosa recuperación. En el caso de enfermedades neurodegenerativas, es a partir del momento en que aparece deterioro funcional cuando el tratamiento neurorrehabilitador puede ayudar al paciente y al cuidador a mejorar su calidad de vida[6]. Posiblemente, Mark Young, tuvo un margen de reacción rápida en su cambio de estrategia hacia la práctica del CI. La diferencia de ambientes espaciales que describía Mark entre la rehabilitación tradicional y este nuevo paradigma que había encontrado, suponía el anonimato en uno y la socialización en otro. Por supuesto, el trabajo propioceptivo y la calidez de los encuentros con las personas que encuentra en el camino de la danza, formaban parte de esta elección. A medida que bailaba e incorporaba más días de entrenamiento a través del CI en su hábito diario, la retroalimentación era cada vez mayor. El partner, en este caso, realizaba la función del terapeuta. Esto repercutía tanto en la autoestima, como en su estado de ánimo y las ganas de seguir explorando aumentaba dentro del propio Mark Young una vez que abandonó la prescripción de la terapia clásica perteneciente a la seguridad social canadiense: *Pero, además, CI es divertido. Cuando uno se divierte, los esfuerzos son realizados de buena gana. La fisioterapia es penosa. Para recuperar el equilibrio, me pidieron que me pusiera de pie sobre una tabla que estaba balanceada en una bola, en una pequeña oficina. Estaba mirando la pared frente a mí. Después de un par de minutos sentí suicidarme. Este fue un tipo de confinamiento solitario. Mis pensamientos fueron: en serio, ¿esto es terapia?* (anexo I: respuesta 8)

Si analizamos aspectos más objetivables, creemos que existen dos razones principales por las que consiguió o sintió que mejoraba físicamente: a) una, es la utilización de patrones funcionales frente a musculares, y b) el uso de patrones curvilíneos o en espiral frente a la linealidad de los ejercicios que describía Mark Young dentro de la clínica de rehabilitación, previa a la práctica continuada y consciente de CI:

a) Patrones funcionales frente a musculares

En la práctica del Método Kabat de facilitación neuromuscular, se trabaja con una serie de patrones llamados patrones de movimiento en masa. Adler et al.[4], destacan que el movimiento en masa es una característica de la actividad motora normal. Éste se halla en consonancia con el axioma de Beevor de que el cerebro nada sabe de la acción muscular individual, sino sólo de movimiento. Esto apoya lo que experimentaba Mark Young cuando en su primera parte de su proceso no veía mejora en los procedimientos de la fisioterapia clásica basado en repeticiones aisladas musculares (anexo: respuesta 8)

Nuestro sujeto de estudio defiende este trabajo funcional en el que siente una evolución de mejora frente a un trabajo muscular. El patrón de movimiento en este tipo de estrategias neurorehabilitatorias debe tener, en general, una finalidad cualitativa y no cuantitativa[3]. El complejo movimiento motor requiere una perspectiva más global: reacciones de acortamiento y de alargamiento en muchos músculos y en grados distintos. Y, sobre todo, sus componentes de acción de manera armónica[4].

Existe un aspecto de oposición dentro de la funcionalidad en el CI, que representa un hecho comunicativo en el dúo, y que gracias a ella la danza coexiste entre el dúo. En técnica de neurorrehabilitación ocurre algo similar: cuando se realiza una acción entre terapeuta y paciente venciendo resistencia, las modalidades de facilitación promueven la irradiación selectiva, proceso que demostró Sherrington[21], un hecho que promueve la conexión y potenciación neurológica en la zona o área activada (Figura 5).

En nuestro estudio de caso concurren también las terapias alternativas de movimiento como qigon o mindfulness que son utilizadas como una alternativa de recuperación funcional[40,41]. Mark Young utiliza un tipo de meditación llamada Vipassana, como hilo intermediario entre cada acción pedagógica de CI. El testimonio de Mark es contundente respecto a la capacidad de escucha

Rev Cent Investig Flamenco Telethusa
2019 • 12(14) • pp. 40-57

que había desarrollado gracia a ello: *Vipassana es algo que entró en mi vida dos años después de la rehabilitación. Exige que dejes de pensar y enfocarte en las sensaciones físicas. Con mi mente dispersa fui a mi primer curso de 10 días en el año 2000. Allí, pude ver de primera mano qué mente errante tenía y cuánto trabajo tenía que hacer; y cuánto margen de mejora había. No pensarías que sentarte quieto, con las piernas cruzadas sobre un cojín durante doce horas al día te ayudaría como bailarín. Me quitó la tensión innecesaria y me hizo más suave con reacciones más apropiadas* (anexo I: respuesta 8).

Fig.5. Mr. Mark Young favoreciendo un patrón de facilitación de volteo desde apoyo en la base craneal. Residencia Artística en febrero de 2018. Murcia (España). (Foto cedida por Victor Selva ©)

b) El uso de patrones curvilíneos o en espiral frente al patrón lineal

Partimos de un fundamento anatómico basado en que toda la anatomía de los tejidos: inserciones y fascículos musculares, fascias conectivas o meridianos miofasciales se dispone de manera curvilínea o en espiral[44]. Desde este conocimiento, Mark Young alude al concepto de esfericidad y espiral frente al trabajo lineal que el propio entrevistado observa entre el CI y la fisioterapia clásica previa que le fue prescrita después del accidente: *La fisioterapia convencional se basa en lo que se puede medir. Las mediciones miran cuánto peso puede levantar el brazo derecho versus el brazo izquierdo, ¿cuántas repeticiones? En aras de la medición, estas pruebas se han diseñado para aislar partes del cuerpo y observar su movimiento lineal, como un brazo extendido con un peso, luego contraído, luego extendido, repetir. En realidad, el cuerpo es una serie de espirales. Los huesos se envuelven uno alrededor del otro, lo más obvio es que el radio se enrolla alrededor del cúbito en forma de espiral. Los músculos se colocan en los huesos en forma de espirales, siendo el sartorius el músculo más obvio que se desplaza en espiral por la parte frontal del cuerpo desde el exterior de la cadera hasta el interior de la rodilla. Es mucho más beneficioso ejercitar el cuerpo en sus formas naturales que aislar los músculos individualmente. He conocido a muchos levantadores de pesas que no pueden alcanzar sus cordones de zapatos, ni tampoco pueden levantar un saco de arroz y arrojarlo sobre sus hombros. Algunos músculos se han desarrollado demasiado y otros músculos están completamente sin desarrollar* (anexo: respuesta 8).

Es conocido que los componentes del movimiento de modalidad en masa en las técnicas de facilitación neurorrehabilitatoria son de carácter espiral y diagonal[4]. Este fundamento sostiene la teoría en la que el CI colabora en dúos para que tenga lugar un componente espiral de la musculatura en el movimiento, como describe Steve Paxton en *Material for the Spine*[45]. A su vez, dicho dúo interactúa como un movimiento en masa que potencia y facilita la sinergia de este tipo de patrones esféricos. El mecanismo de facilitación propioceptiva, en este caso, parece ser muy semejante al que se utiliza a modo terapéutico por las propias técnicas neurorrehabilitatorias[3].

Conclusiones

La propiocepción es un elemento de unión de los bailarines de CI y parece ser clave de la rehabilitación física de nuestro caso de estudio. Además, se muestran ciertos patrones motores de aprendizaje de la danza CI propios del desarrollo evolutivo del bebé. Es conocido que ambos factores forman parte de los procesos de facilitación y restauración neurológica, dentro de las estrategias del Concepto Bobath o Método Kabat. La socialización es un factor decisivo en el aprendizaje y desarrollo personal, de nuestro sujeto de estudio, Mark Young. Tal aspecto probablemente haya influido en su mejora funcional ya que la emoción se encuentra implícita en el contacto corporal. Aludiendo a este como parte visible e inherente al CI.

Consideraciones y agradecimientos

Mark Young, durante su periodo de enseñanza llegó a ser alumno directo de la primera generación de bailarines que acompañaron al creador del CI, Steve Paxton. Se puede tomar a Mark Young como parte de una segunda generación de bailarines después de la generación fundacional de dicho estilo en los años 70. Sin duda alguna, podemos afirmar que pertenece a esa generación de bailarines donde el concepto rehabilitación forma parte de su discurso artístico.

Mark Young en 2010 termina de construir su Centro Leviathan Studio. Hasta el día de hoy su dedicación a la práctica de CI es plena. Él considera que Leviathan Studio es un espacio de investigación sobre CI y, a su vez, comprometido con la salud, como forma primaria de actuación.

En este artículo existen otros muchos aspectos sin comentar de la entrevista transcrita en el Anexo: *A personal encounter with Mark Young, Contact Improvisation as a Rehabilitation Technique through Repatterning*. Abrimos la posibilidad de que el lector pueda acceder a ella para entender, no solamente una historia de vida, sino la comprensión de una forma de danza, gracias a un accidente o al propio azar de la vida.

Los autores de este artículo desean agradecer a Mark Young su colaboración totalmente desinteresada y su predisposición hacia este proyecto.

Referencias documentales

1. Engelsrud G. 2007. Teaching Styles in Contact Improvisation: An Explicit Discourse with Implicit Meaning. Dance Res J (39)2: 58-73.
2. Stark Smith N, Kotten D. 2008. Caught Falling. The Confluence of Contact Improvisation, and Other Moving Ideas. Northampton: Contact Editions.
3. Forero YL,Pulido MS, Díaz PN. 2014. Tecnología aplicada a la neurorrehabilitación: una revisión de tema. Biblioteca Octavio Arizmendi Posada [Tesis de grado]. Chía (Cundinamarca, Colombia): Universidad de la Sabana.
4. Adler SS, Beckers D, Buck M. 2002. Facilitación Neuromuscular Propioceptiva en la práctica. Guía ilustrada. Buenos Aires: Médica Panamericana.
5. Hoogenboom BJ, Voight ML. 2015. Rolling revisited: using rolling to assess and treat neuromuscular control and coordination of the core and extremities of athletes. N Am J Sports Phys Ther 10(6): 787-802.
6. Aviñó C, Maneiro MT, Clemente I. 2007. Neurorrehabilitación en la enfermedad de Parkinson. Neurol Supl 3(7): 22-29.
7. Vaughan J, Eustace C, Swain E, et al. 2009. The Bobath Concept in Contemporary. Top Stroke Rehabil16(1): 57–68.
8. Kilinç M, Avcu F, Onursal O et al. 2016. The effects of Bobath-based trunk exercises on trunk control, functional capacity, balance, and gait: a pilot randomized controlled trial. Top Stroke Rehabil 23(1): 17-25.
9. Brock K, Hease G, Rothacher G et al. 2011. Does physiotherapy based on Bobath concept, conjuction with a task practice, achieve greater improvement in walking ability in people with stroke compared to physiotherapy focused on estructured task practice alone? a pilot randomized controlled trial. Clin Rehabil 25(10): 903-912.
10. Meneses C. 2016. Neurorrehabilitación con alta tecnología en la mielitis transversa con aracnoiditis. Reporte de un caso clínico. Revista Colombiana de Medición Física y Rehabilitación 26(1): 11-18.
11. Kesselring J, Beer S. 2005. Symptomatic therapy and neurorehabilitation in multiple sclerosis. Lancet Neurol 4: 643–52.
12. Freeman JA, Hobart JC, Playford ED, et al. 2005. Evaluating neurorehabilitation: lessons from routine data collection. J Neurol Neurosurg Psychiatry 76: 723-728.
13. Murie-Fernández M, Irimia P, Martínez-Vila E, et al. 2010. Neurorrehabilitación tras el ictus. Neurología 25(3): 189-196.
14. Stuss DT, Binns MA, Carruth FG, et al.1999. The acute period of recovery from traumatic brain injury: posttraumatic amnesia or posttraumatic confusional state? J Neurosurg 90(4): 635-643.
15. Warden DL, Labbate LA, Salazar AL et al. 1997. Posttraumatic stress disorder in patients with traumatic brain injury and amnesia for the event? J Neuropsychiatry Clin Neurosci 9: 18-26.
16. Gobierno de España. Dirección General de Tráfico. 2016. Tablas estadísticas 2016. http://www.dgt.es/es/seguridad-vial/estadisticas-e-indicadores/accidentes-30dias/tablas-estadisticas/2016/ Consultada 15 mar 2018.
17. Paeth B. 2000. Experiencias con el Concepto Bobath. Madrid: Editorial Médica Panamericana.
18. Valverde ME, Serrano MP. 2003. Terapia de neurodesarrollo. Concepto Bobath. Plasticidad y Restauración Neurológica. 2(2): 139-142.
19. Holt LE, Travis TM, Okita T. 1970. Comparative study of three stretching techniques. Percept Mot Skills 31(2): 611- 616.
20. oss DE, Ionta MK, Myers BJ. 1998. Facilitación Neuromuscular Propioceptiva. Patrones y Técnicas. Buenos Aires: Médica Panamericana.
21. Viel E. 1994. El Método Kabat. Facilitación neuromuscular propioceptiva. Colección de reeducación y rehabilitación. Barcelona: Masson.
22. Milani-Comparetti A, Gidoni EA. 1967. Pattern Analysis of Motor Development and its Disorders. Develop Med Child Neurol 9(5): 625-630.
23. Humprhey T. 1964. Some correlations between the appareance of human fetal reflex and the development of the nervous system. En: Purpura DP, Schade JP, edit. Growth and maduration on the brain. Progress in Brain Research. New York: Elselvier. 4:93-1235.
24. Halverson LE. 1966. Development of Motor Patterns in Young Children Quest 6(1): 44-53.
25. Marchant D, Silvester JL, Earhart GM. 2010. Effects of a short duration, high dose contact improvisation dance workshop on Parkinson disease: a pilot study. Comple-

ment Ther Med (18)5: 184-190.

26. Houste S. 2009. The touch 'taboo' and the art of contact: an exploration of Contact Improvisation for prisoners. Research Dance Education (10)2: 97-113.
27. Jussilainen A. 2015. Contact improvisation as an art of relating: the importance of touch for building positive interaction. J Dance Somat Pract (7)1: 113-127.
28. Pallant C. 2006. Contact Improvisation: An Introduction to a Vitalizing Dance Form. Jefferson, NC (USA): Mc Farland.
29. Gellhom E. 1964. Motion and emotion: the role of proprioception in the physiology and pathology of the emotions. Psychol Rev 71(6): 457-472.
30. Flick U. 2004. Introducción a la investigación cualitativa. Madrid: Morata.
31. Gibbs G. 2007. El análisis de datos cualitativos en Investigación cualitativa. Madrid: Morata.
32. Díaz de Rada A. 2011. El taller del etnógrafo. Materiales y herramientas de investigación en Etnografía. Madrid: UNED.
33. Flyvbjerg B. 2004. Cinco malentendidos acerca de la investigación mediante los estudios de caso. REIS 106(4): 33-62.
34. Turner R. 2010. Steve Paxton's "Interior Techniques" Contact Improvisation and Political Power. TDR 54(3): 123-135.
35. Juhan D. 1987. Job's Body: A hand book for Bodywork. New York: Station Hill Press.
36. Rasmusen RV, Trick VA. 2008. Round robin scheduling–a survey. Eur J Oper Res 188(3): 617-636.
37. Hanft BE, Pilkington, KO. 2000. Therapy in Natural Environments: The Means or End Goal for Early Intervention? Infant Young Child (12)4: 1-13.
38. Cohn ES, Lew C. 2010. Occupational Therapy's Perspective on the Use of Environments and Contexts to Support. Am J Occup Ther 64(6): 57-69.
39. Paxton S. 1975. Contact Improvisation. Post-Modern Dance Issue. TDR 19(1): 40-42
40. Astin JA, Berman BM, Bausell B, et al. 2003. The efficacy of mindfulness meditation plus Qigong movement therapy in the treatment of fibromyalgia: a randomized controlled trial. J Rheumatol 30(10): 2257-2262.
41. Meili T, Kabat-Zinn. 2004. The power of the human heart: a story of trauma and recovery and its implications for rehabilitation and healing. Spring 20(1): 6-16.
42. Novack CJ. 1990. Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture. Madison: The University of Wisconsin Press.
43. Goldman D 2007. Bodies on the line: Contact Improvisation and Techniques of Nonviolent Protest. Dance Res J 39(1): 60-74.
44. Myers TW. 2014. Myofascial Meridians for Manual and Movement Therapists. Anatomy Trains. 14ª ed. Edinburg-Toronto: Churchill Livingston ELSELVIER.
45. Corin F. 2016. Steve Paxton's material for the spine: The experience of a sensorial edition. En: Bleecker M, edit. Transmission in Motion. The Technologizing of dance. London: Routledge. pp.32-40.

ANEXO

A personal encounter with Mark Young, Contact Improvisation as a Rehabilitation Technique through Repatterning

Mark Young is a man dedicated to sharing his life with the people who come to visit him at the Leviathan Centre (LC) on Lasqueti Island in Canada. As the boat edges towards the port to dock, he will be there waiting to pick you up and bring you to Leviathan. With Mark, there are no transitions – life is a continuous state of movement or flux whether it involves preparing freshly-caught fish for the barbeque, partaking in a dip in the sea or building one of the cabins at the centre. At the LC, Mark Young transmits his experience of life and movement, far removed from the noise-filled world and any time is a good time to share some wisdom on his passion: Contact Improvisation (CI). For the visitor, the experience is to submerge yourself into the world of CI in a veritable womb of engraved sensation.

1.

Interviewr (I): *Can you tell us something about how your relationship with Dance and in particular how Contact Improvisation evolved and how it all began? We heard that you had an accident at an earlier stage in your life…*

Mark Young (MY): *In 1997 I went over the handle bars of my bicycle and hit the road with my head. The skull fractured at the base at the point where the spine meets the skull. There was hemorrhaging across the right side of the brain causing stroke-like paralysis to the left side of my body. Balance and coordination were compromised. I was lucky that I had already started learning Tai Chi with a very good organization, The Taoist Tai Chi Society. I was lucky that I had been introduced to Contact Improvisation before the accident.*

2.

I: *We were wondering whether this accident had an impact on your focus in Dance and in your rehabilitation.*

MY: *After the accident, I decided to pursue these two disciplines of Tai Chi and Contact Improvisation to recover balance, propioception, and coordination.*

It was interesting to me from the beginning that both discipline use very similar language to describe movement. For instance, … do not use your muscles, line up your bones, is often said in both Tai Chi and Contact Improvisation. The concept of remaining relaxed and not over stressing muscles is a common approach. Tension masks sensation is said in both schools.

My focus in dance became strongly routed in the physicality. I was intrigued by my body's limitations and abilities. It was fascinating to me that to access strength I had to be relaxed. Less is more. Contact Improvisation gives one immediate feedback. It is a way of looking at cause and effect. If I do something then I see the response I got from my partner. Was that the response that I wanted? How can I elicit the response that I want? What more is there? Where else could we have gone? I had no interest in performance. I was only interested in what it felt like.

3.

I: *Tell us about how the idea of creating the Leviathan Centre emerged?*

MY: *A car caused the accident; therefore I was able to receive support for rehabilitation. It took five years to settle the court case. During that time I studied Tai Chi, Shiatsu massage and Contact Improvisation full time for five years. When the accident first occurred I could not remember my name, what year it was, where I was from, anything about the accident, what I did for a living, why I was in Vancouver. Two years after the accident I was declared permanently disabled by the insurance company doctors. At that time I knew that I was continuing to improve but conventional medical knowledge was under the belief that no improvement would occur two years after the accident. Any healing will occur in the first two years with no change after that time is what I was told.*

I continued to dance and do Tai Chi and go to school and improve my health. Because I recognized the healing benefit of playful, balance-based exercise…It was early in my rehabilita-

Rev Cent Investig Flamenco Telethusa
2019 • 12(14) • pp. 40-57

tion that I realized the healing power of dance, in particular, CI. I realized that there needed to be a place for people to study CI full-time. At two years post-accident one of my doctors said to me, you have rehabilitated yourself beyond anyone's realistic expectations. At that time I decided to commit all resources from the court case to building a dance studio. It was three more years till I left Toronto to move out west and buy land for the studio. The studio was completed in 2010, 13 years post accident.

4.

I: *A technical question: how does Tai Chi or any other martial art form relate to Contact Improvisation?*

MY: *Contact Improvisation is based on Vipassana Meditation, Tai Chi and Aikido. Steve Paxton was teaching Aikido rolls to blind people and it was the teaching of the pathway of the Aikido roll to blind people that led him to develop Contact Improvisation. In another conversation, Paxton explains the attempt to conserve momentum while bodies collide with the floor or each other, so birthed the concept The Rolling Point of Contact. The slow movements of Tai Chi, the slow stepping is a solo version of the rolling point of contact as you gently shift your weight. When teaching CI, I use this concept from Tai Chi of gently rolling your weight from back foot to front foot. As your weight shifts there is a rolling of the mass around various joints. An easy joint to feel, the largest in the body, where the trochanter meets the hip is a rolling point of contact that you can focus on. This is a transferable skill. Partnering in CI requires us to gently roll our weight onto our partner. The more you can refine this sensitivity the more fluid your dance will become.*

There are recent studies by kineseologists regarding rehabilitation exercises that are fun as opposed to competitive. Our muscles behave very differently when we are playing versus when we are competing. When we engage in competition there is a tension that is introduced that changes the physiology of the movement, a change for the worse. Tai Chi is a martial art that is practiced in a relaxed manner. Tai Chi can be turned into Kung Fu in an instant. If you can do it slow, you can do it fast. The health benefit is to effort in a relaxed way, controlled, and precise. This is when neural pathways in the brain are created. Tai Chi, Contact Improvisation and balance exercises increase your Intelligence Quotient.

5.

I: *There are connections created among the different dimensions of your life, such as: Contact Improvisation, your accident, the Process of Rehabilitation, Tai Chi, Vipassana Meditation and the teaching of Steve Paxton… Where did you practice Contact Improvisation full-time in those years? And, would you like to mention some of the places, methods or teachers you encountered during that process of immense learning?*

MY: *The one skill that is transcendent of CI, Vipassana and Tai Chi is the skill of listening. The state of my mind after the accident was devoid of this skill. My mind was as distracted as 1yr old baby. I didn't have object permanence. I could not follow a conversation and sometimes walk away while someone was talking to me not remembering that they were talking. I would forget what I was talking about. I would forget that I put food on the stove until the kitchen filled with smoke. I needed to concentrate. Concentration is like a muscle. If you exercise it then it becomes stronger. For an accident like the one I had it is common for the sufferer to lapse into television and alcohol quickly developing dementia.*

I started Contact Improvisation in Toronto, at the Sunday jam, the longest running jam in the world. I went every week at the beginning. Then the Wednesday jam in Toronto started and I would go twice a week. Then a Friday night jam started and the same group of people were labbing three times a week. This was my playtime after a day of studying Tai Chi. Don't get me wrong, I like doing Tai Chi but a few hours a day of it can be pretty dry. I often wondered why I was doing it and was anything happening to me, was I getting better. Then I would go to the jam and unleash strong, responsive muscles with improved balance. One of the fascinating things about such a severe trauma is that you get to see yourself getting better on a weekly basis.

John Faichney, Pam Johnson and John Oswald of Toronto were my first CI teachers. I still quote them when I am teaching twenty years later. I am grateful to their patience with

me in the beginning. I was that young guy that smashes into the floor or drops their partner while trying to make something happen that really should not have been attempted.

Vipassana is something that came into my life two years into the rehab. It demands that you stop thinking and focus on physical sensations. With my scattered mind I went to my first 10day course in 2000. There, I saw first-hand what a wandering mind I had and how much work I had to do and how much room for improvement there was. You wouldn't think that sitting still, cross-legged on a cushion for twelve hours per day would help you as a dancer. It took away unnecessary tension and made me softer with more appropriate reactions.

6.

I: *Concerning the Leviathan Studio, why did you choose the name Leviathan and is there some story behind its meaning?*

MY: *Leviathan means whale or large, ocean animal. When I was assembling the studio, the construction looked like the skeleton of a whale. It was very obvious and sudden, a eureka moment. Later, I found out that leviathan also means gargantuan or massive.*

7.

I: *From May until his arrival at the Leviathan Studio at the end of June 2016, Ramon had fallen ill. Because of this, his rapport with the teachings of Mark Young was based on a total sensory experience not unlike that of a newborn baby. Most of his time was spent lying horizontal and opening and closing his eyes as he watched Mark teaching Contact Improvisation. Ramon recalls that during his stay at the Leviathan Studio Mark said to him at one stage: You've come to the right place. This is the place where you will begin to heal yourself. Mark and the Leviathan Studio experience of the Summer of 2016 epitomized for Ramon the most profound incarnation of the concept of Re-patterning for which he had been searching for a very long time.*

MY: *I remember the conversation. I checked in with because he was on his back with his hands over his eyes. I was concerned. He briefly told me his history of being ill. My comment about coming to the right place is because Leviathan Studio is committed to health. We use dance as the primary healing modality. Learning to dance is secondary to becoming healthy.*

8.

I: *The term Re-patterning is a model of learning which helps to build not only a new motor skill functional structure but also the self-same techniques of dance. In this regard Mark, you mentioned earlier that physical therapy techniques did not result in a full recuperation for you and that is was indeed Contact Improvisation and the approach to JAM which provided the way for you to begin recovery. Could you tell us some more about that slow process of recovering the evolutionary patterns of development? Rolling on the ground, for example, coming up to a sitting position or standing on both feet (biped). How did you learn to walk again to turn and to jump? How did this learning process and the process of integration evolve and were you consciously aware of the progress as it happened?*

MY: *Above all else, Contact Improvisation is fun. When you are having fun, you make effort willingly. Physiotherapy is drudgery. To recover my balance I was asked to stand on a board that was balanced on a ball, in a small office. I was staring at the wall in front of me. After a couple of minutes I felt suicidal. This was a type of solitary confinement. My thoughts were, seriously, this is therapy? Conventional physiotherapy is based on what can be measured. Measurements look at how much weight can the right arm lift versus the left arm, how many repetitions? For the sake of measurement, these tests have been designed around isolating parts of the body and looking at their linear movement, such as, arm extended with a weight, then contracted, then extended, repeat. In reality, the body is a series of spirals. The bones wrap around each other, most obviously the radius wraps around the ulna in a spiral shape. The muscles are laid on the bones in spirals, the Sartorius being the most obvious muscle that is spiralled down the front of the body from outside of the hip to inside the knee. It is far more beneficial to exercise the body in its natural forms than to isolate individual muscles. I have met many weight lifters who can't reach their shoe laces, nor can they pick up a sack of rice and throw it over their shoulder. Some muscles have become over-developed and other muscles completely undeveloped. The Tai Chi that I studied*

Rev Cent Investig Flamenco Telethusa
2019 • 12(14) • pp. 40-57

emphasized the spiral movement of the body. The slow, focused movements of Tai Chi allow the brain to make neural pathways. Unlike playing sports where the movement is made without conscious thought (hockey, golf), Tai Chi demands that we look at our limb as it moves constantly evaluating its position in space. This practice develops propioception. The balance exercises of Tai Chi also develop propioception. I went from being very clumsy, poor balance, stumbling on stairs, breaking dishes in the kitchen to being strong and stable and valued as a base in aerials. After a week of practising Tai Chi, it was fun to play in an improv dance environment. The Tai Chi exercises would be imprinted into my muscle-memory. Movements would happen quickly, so fast that I would be surprised at what my body did. Contact Improvisation became an application of Tai Chi, and a lot more fun than going to Kung Fu. Steve Paxton's work emphasizes the spiral movement of the body. Contact Improvisation at its highest levels refers to spiral movement and spherical space. Spherical space refers to the perception that we are a ball or a sphere that rolls into and out of surfaces such as our partner or the floor. In Spherical space we are no longer a front body, back body, two sides, making rectilinear movements that collide with a partner. This is merely a perception but other people have described this phenomenon the same way. This perception of being spherical may also be described as a flow-state. Other people have gotten there in other ways. I believe hours of Tai Chi is what got me to this state. Tai Chi is far more exciting than standing on a wobble-board in a physiotherapists office. Contact Improvisation was the icing on the cake at the end of a long week of Tai Chi.

9.

I: *From the perspective of creating new techniques, we know that Release Technique integrated another way of intervening in dance which was a lot more humanised. This technique was based on the evolutionary development of sensory patterns and our anatomical architecture. The fundamentals of this dance technique were very much influenced by different generations (of dancers) including Mabel Todd, Irmgard Bartenieff or Joan Skinner. On the same note, Body-Mind CENTERING, uses the concept of Re-patterning in terms of The Art of Touch, based on propioceptive inputs through contact and more particularly by using the hands. In this regard, Re-patterning could equally be considered as a model which has contributed to the creating of Contact Improvisation as a style of Dance. This fact may be because of how Contact Improvisation itself evolved. What would your take be on this idea?*

MY: *CI gives you immediate feedback. I lean into my partner, I observe their reaction, I get a sense if I am leaning too hard or am I not having an impact. I moderate me response by leaning more or less, faster or slower. The real practice of CI is to remain observational. By exercising our observational-mind we increase our capacity to listen and notice the effect we are having on our partner. We develop awareness of unnecessary tension in our body. To this extent, being in a long CI jam, 8days, with the same people, you are able to learn the habits of others and see your patterns of movement, then reflect on what works and what doesn't work. Having a long dance, more than an hour, with the same partner can be very informative. In a one-hour duet, the dance will have boredom and repetition, it will be frustrating at times, this is when real development and change from old habits takes place. This is more than learning how to crawl again. At this level re-patterning your personality may change.*

10.

I: *Could you also comment in Fall After Newton how Nancy Stark Smith manages to with hold a natural reflex to contract in order to allow a continuum of movement instead of collapsing onto the ground (as one would expect). Is it that the stimulation and retraction of primary reflex patterns is part of the development or flow of Contact Improvisation when working at higher levels off the ground.*

MY: *By stretching out and spreading the collision over a greater surface area we learn to absorb the collision with grace. I think you need to practise falling in order to learn that contracting into the foetal position does not help you. The opposite is what preserves you. In fact, we can take the kinetic energy of the collision and redirect it, essentially bouncing off of the floor by rolling through the soft parts of our body, conserving the momentum and redirecting it towards up. The fear response*

from infant stage is to clutch into a foetal position. If you do this while falling to the ground, the points of contact may be your elbow, tailbone, head, shoulder, hip prominence. That method of landing leads to a sudden stop with most of the energy going into a sharp point on your body causing pain, and the dance comes to a stop, the energy between the two dancers has gone into the floor. This is the value of practicing the rolls. Steve Paxton's spiral roll, Simone Forti's crescent roll and the Aikido roll teach our bodies to transit through the soft parts of our body not pressing the same hip prominence into the floor roll after roll. We train with these rolls in a slow, concentrated manner. When we dance, these movements are accessed as muscle memory.

11.

I: *Mark, I admire the fact that given the accident and head trauma that you have managed to re-pattern your fear and are capable of inhibiting or controlling that fear during phases in a contact duet involving spiralling on the shoulder of the partner at a considerable height from the floor. Could you talk us through the process of over-coming fear of colliding during those moments when you are flying with your partner (and doing this with no tactile proprioceptive aides or, support). Where is your focus of attention during these phases of flying or in the sense of agility?*

MY: *Shortly after the accident I had vertigo. This is the result of disturbance to the inner-ear as well as stroke-like damage to the brain causing partial paralysis to the left side of the body. Simply put, the messages were not reaching the brain and I would fall over. When I got back up I would be severely dizzy. I read that a way to overcome this condition is to bring it on. I would do forward rolls till I was dizzy and then hold the ground with both hands telling myself that the world really isn't spinning, telling myself that that information is not real and to ignore it. I learned to rely on proprioception as a mode to maintain balance while ignoring the information from the inner-ear. The inner-ear was telling me the world was spinning as my eyes were bopping around trying to orient to the horizon. The proprioceptive nerves in my joints were telling the truth, I am stable on the ground and it isn't moving. One of the Tai Chi meditations involves headstands. Again, disoriented, dizzy, and exploring what is real sometimes means ignoring your senses. Once you learn that your inner-ear is giving false messages, ignore them and focus on your proprioception.CI is and advanced training in proprioception. As your dances become more adventurous with back bends and tumbling to the ground head-first you force your body to learn survival skills that emphasize, Don't panic. Stay relaxed. Now, I can make myself extremely dizzy by spinning around in space but stand still afterwards, ignoring the inner ear and eyes, focusing entirely on what the physical body is sensing. The feeling of being dizzy is like having your very own amusement park ride (roller-coaster). Children love playing this game. Adults should do more of it. I took this pursuit of disorientation to CI jams, trying to find myself lost in the dance, to bring on the roller-coaster effect. When you learn to rely on your body, you learn that it will do what it needs for survival. Movements become faster than the intellect. You cannot think this fast. Your body will react in a way to preserve itself. Of course, this isn't where you start. This ability might take a decade to develop unless you have a background in gymnastics. Where do I put my focus? Now, when I get disoriented or overwhelmed, I focus on my breath and let me body sort out its own salvation. I focus on the sensation of breath as it passes my nostrils and upper lip. I let me body do the rest.*

12.

I: *I think it's important to reflect upon a wonderful word used in the field of Dance regardless of the degree of improvisation and that is the word CODES – or in other words, the patterns or rules in each style. What are your feelings about this term? How important are codes in Contact?*

MY: *Although CI has been left uncodified, there are plenty of rules. I like the quote by Steve Paxton, do under others as you would have then do under you. In fact, you can't do whatever you want. Your movement should have something to do with my movement. If I am on your shoulder there is an implicit code that you will do your best to preserve my safety and moderate your movements accordingly. If we break contact in our dance and we move back towards each other, I may reach out with my hand to connect with you. I have the entire front of your body to connect with, it doesn't have to be your breast. In fact, I can modera-*

Rev Cent Investig Flamenco Telethusa
2019 • 12(14) • pp. 40-57

te my reaction to find your forearm as a place to reconnect with. There are codes. They just aren't written down. You will have to figure them out for yourself.

13.

I: *Could you comment on these CODES from the time we first used this term, if we set that at 1972 up until the present moment 2017, so around 45 years? Which patterns or codes have been retained, albeit with changes (many filters/amendments?) – as a result of what I suppose to be trial and error basis in the development of this style of dance?*

MY: *I can't comment. I don't know of any codes in the beginning. There was just a score. There is still no written code. CI has gone down some varied avenues of late from social activism to tantra. I stay in the physicality, the training, the Shaolin temple of CI. In that realm I can meet a stranger and assess their skill in an instantaneous touch. They may be from another country and have different teachers from different back grounds but our understanding of dance is mutual, and we quickly find ourselves in a fast paced dance with aerials. We may crash but we do not get hurt, never a bruise. The energy of the fall is conserved and redirected in both our bodies towards up…until we are exhausted, then we take the fall as an opportunity to rest and change our sweaty shirts.*

14.

I: *In Spanish, words such as codes or patterns could refer to the same thing when we speak about forms of dance. For example, Crescent Rolls and Hellix Rolls or Arches are codes or patterns belonging to Contact Improvisation Technique. Could you explain from your own point of view how you consider these skills and how they can help us to develop CI?*

MY: *I am glad you asked about codes. Yes, it translates differently. Steve Paxton and the original dancers decided to leave Contact Improvisation un-codified. There are no codes. What it means is there is no Registered Trademark. Gabrielle Roth demanded that you get certified with her if you wanted to teach 5 Rhythms dance. If we wanted to be ballet teachers we would first have to graduate from a ballet school and know the codes of ballet. A lot of people teach Contact Improvisation, not all those teachers can dance. There is no set of knowledge that you need to know to teach CI. Steve Paxton walked away from millions of dollars in royalties. It could easily have been that if you wanted to teach CI you had to complete a teachers course with Steve, pay Steve $10 000, pay annual fees to use the Trademark, etc.*

Patterns also has a slightly different meaning. When used in CI, the word patterns refers to the habits that you repeat in an improvisation dance. These patterns are unique to all dancers. You will notice them change in yourself over time. Having patterns in an improvised dance is considered poor. We are suppose to be improvising, not executing patterns or phrases of choreography.

Crescent Roll, Helix Roll and Aikido Roll help us to cultivate awareness of parts of our body that we normally don't feel. In particular, the back side of the body. One thing that is unique to CI is that we offer our back to our partner as a point of contact. This rarely, if ever, happens in other dance forms. It is helpful to cultivate awareness of our back side of our body. Developing sensitivity cultivates a more evolved dance.

The ROLLS also help with sequencing of the body. We learn to soften through parts of the body that are tense. In becoming softer, we are able to absorb and redirect energy. The Aikido roll is a prime example of this: we learn to direct the forward momentum through our body as we roll head first landing on our feet and continuing forward if we wish. Without this cultivated awareness, cultivated softness, cultivated ability to redirect momentum through our body, we would smash into the floor causing our body to bruise or break. The Spiral and Helix Rolls are more subtle and therefor more effective in cultivating this skill of absorb and redirect. They are more applicable to the duet form of CI as the point of contact that is more relevant is the one with your partner. If my partner loses their balance and falls into me then, perhaps, I can take that momentum into an upward trajectory.

Regarding your question, "how have the codes changed from the beginning?" It is better English to say, "how have the exercises or trainings changed?" My answer to that question is, Contact Improvisation has gone down so many different tangents from the early days. Different teachers have a wide variety of exer-

cises that they use to teach CI. One teacher at my studio used most of the week to talk about non-violent communication. In the beginning it was very physical. Some of the catching exercises that we see Nancy doing as a small woman catching a large man are hardly ever done any more for fear of liability but excellent exercises to when you have a committed group of dancers. They teach you to be spontaneous and take risks and provide for your safety.

15.

I: *At the moment, there are many interpretations, whether correct or not of what is Contact Improvisation. Any performance or approach to this art can be called CI but limits are necessary, at least, in my point of view. This is also why for Ramon, his experience of Mark's teachings in the Summer of 2016 have been so important to him. It was in the limits of this art form that he was able to find his identity and the recognition not only of what exactly CI is but also about what it is to be human. A key part of your teaching for me was that I learnt that entering from Form to Energy had a very decisive impact. Up until that point, Ramon had held a uni-directional approach to Contact Improvisation in which he worked from the point of Energy to Form. In the Leviathan Studio, encountering the Form helped Ramon to find a way into how energy flows in Contact Improvisation. What more can you say Mark about this relationship between Form and Energy?*

MY: *Paxton once said to me, "First you link up then you dance like hell."That first part, link up, that can happen in an instant with two experienced dancers. Before then, we must go refine the skill. I like the exercise of keeping a ball between my partner and me. As we dance, we have to keep this ball from falling on the ground. If my partner moves away from me then the ball falls. My partner learns to stay connected to my core. Once I know that they are stuck to me, we can lose the ball and focus on the point of contact between us. Then, we can roll the point of contact up and down, one of us will step away to maintain balance, the other will follow staying glued. In that momentary loss of balance one centre of gravity will be higher than the other. Rolling into and then up, a gentle lift occurs. Just like the transition from Tai Chi to Kung Fu or Spiral Rolls to tumbling, gentle lifts can be accelerated.*

16.

I: *Do you think that the map of Contact Improvisation is fixed in terms of new codes? Do you think that it is worthwhile to maintain the existing legacy and to protect it?*

MY: *I hope the existing legacy remains protected. I am committed to it. There seems to be phases that come and go. Lately, there is a tendency to have music on during the jam. This of course dampens the CI experience not enhance. You cannot be dancing with me and the music at the same time. A lot of people are coming to CI without ever studying it or learning the history. There are small communities that think they invented it not realizing that CI is worldwide. I hear of workshops in CI with such cross-overs as social activism, tantra, or cuddling. I don't want to cuddle. I want to dance. I resent when someone comes to my studio to cuddle on my $20 000 sprung dance floor.*

Leviathan emerged from the depths of the Pacific Ocean and Mark found on Lasqueti Island, in the State of British Colombia along the North Pacific borders of Canada, a place, a home where he built this wild beast that he himself had encountered face-to-face during his life journey. When he hit his head that day and fell slowly into the ocean, falling like lead, without a life-jacket, that is when he met the marine beast, the skeleton of the Whale buried deep inside the Sea bed. Together they floated to the surface and decided to share the experience of life with humanity through Contact Improvisation.