

“Retrato” Fotografía cortesía de @yuricauno

Consciencia intuitiva en la construcción de experiencias kinestésicas: un análisis estructural y fenomenológico de la creación dancística[1]

Intuitive awareness in constructing kinaesthetic experiences: a structural and phenomenological analysis of dance creation // Consciência intuitiva na construção de experiências sinestésicas: uma análise estrutural e fenomenológica da criação em dança

Diego Antonio Marín Bucio[2]
University of Oslo, Department of Musicology (RITMO Centre)
contact@diegomarin.art

Fecha de recepción: 11 de junio de 2023
Fecha de aceptación 8 de diciembre de 2023

Como citar: Marín Bucio, D. (2024). Consciencia intuitiva en la construcción de experiencias kinestésicas: un análisis estructural y fenomenológico de la creación dancística. *Corpo- Grafías Estudios críticos de y desde los cuerpos, 11*(11), 93–104.
DOI:https://doi.org/10.14483/25909398. 19823

CC BY NC NA

1 . **Artículo de Reflexión**

2 Diego Marín es Doctorando en la Universidad de Oslo (Antropología de la Danza) y egresado del Máster Internacional Choreomundus. Fue estudiante visitante en la Universidad de Cambridge (CFI) y profesor de postgrado en la Rambert School of Ballet and Contemporary Dance de Londres. Es bailarín, coreógrafo y director escénico, pionero en el estudio y co-creación de danza con inteligencia artificial. Ganador de múltiples reconocimientos por su trabajo artístico, nominado al premio *Science and Research in Dance en los One Dance UK Awards 2022* (Reino Unido) y autor del libro "Encarnando lo Artificial".

Resumen

El cuerpo atraviesa diferentes estados durante la creación de danza colectiva, su comunicación con otros cuerpos (al igual que la conexión con el suyo propio) abarca una compleja interacción que, además, sigue sensaciones imaginativas sugeridas por el coreógrafo. Este artículo expone, a través del análisis estructural de una pieza coreográfica, los momentos de identificación kinestésica ocurridos en y entre los bailarines durante su creación. El análisis sigue la metodología de Spiegelberg para el análisis fenomenológico y la metodología de Anca Giurcesco para análisis estructural dancístico, con el objetivo de comprender cómo la relación entre las ideas del coreógrafo toman forma en y a través de los cuerpos de los bailarines. El texto define conceptos como las 'formas de congruencia', desencadena preguntas sobre la consciencia interoceptiva durante la búsqueda de congruencia entre respiración y movimiento colectivo, y muestra la coherencia entre la propuesta poética del coreógrafo y su interrelación física objetiva.

Palabras clave

Coreografía, creatividad, danza, fenomenología, etnocoreología.

Abstract

The body goes through different states during the creation of collective dance, its communication with other bodies (as well as the connection with its own) encompasses a complex interaction that, in addition, follows imaginative sensations suggested by the choreographer. This article exposes, through the structural analysis of a choreographic piece, the moments of kinesthetic identification occurring in and between the dancers during its creation. The analysis follows Spiegelberg's methodology for phenomenological analysis and Anca Giurcesco's methodology for structural analysis of dance, with the aim of understanding how the relationship between the choreographer's ideas take shape in and through the dancers' bodies. The text defines concepts such as 'forms of congruence', triggers questions about interoceptive awareness during the search for congruence between breath and collective movement, and shows the coherence between the choreographer's poetic proposal and its objective physical interrelation.

Keywords

Choreography, creativity, dance, phenomenology, ethnochoreology.

Resumo

O corpo passa por diferentes estados durante a criação da dança colectiva, a sua comunicação com outros corpos (bem como a ligação com o seu próprio) engloba uma interacção complexa que, além disso, segue sensações imaginativas sugeridas pelo coreógrafo. Este artigo expõe, através da análise estrutural de uma peça coreográfica, os momentos de identificação cinestésica que ocorrem dentro e entre os bailarinos durante a sua criação. A análise segue a metodologia de Spiegelberg para a análise fenomenológica e a de Anca Giurcesco para a análise estrutural, com o objectivo de compreender como a relação entre as ideias da coreógrafa toma forma no e através dos corpos dos bailarinos. O texto define conceitos como "formas de congruência", desencadeia questões sobre a consciência interoceptiva durante a busca de congruência entre a respiração e o movimento colectivo, e mostra a coerência entre a proposta poética do coreógrafo e a sua inter-relação física objectiva.

Palavras-chave

Coreografia, criatividade, dança, fenomenologia, etnocoreologia.

La creación poética de la danza entrama una compleja intersección de ideas y acciones que transcurren a través del cuerpo y se manifiestan en su relación con el espacio y el tiempo. La congruencia multimodal de una puesta en escena demanda ser consciente de la toma de decisiones intuitivas y del dominio de distintos lenguajes expresivos, al ser el cuerpo en movimiento el eje central cuando nos referimos a la danza. Desentrañar el proceso creativo y el resultado final de una coreografía permite apreciar su composición estructural y los métodos que le llevan a tener una coherencia estética. Con el motivo de describir la creatividad en el acto dancístico y de presentar semánticamente la composición de una coreografía, tomaré como objeto de análisis la obra de danza contemporánea *Omphalos*, una creación escénica dirigida por el coreógrafo Damien Jalet que se inspira en antiguas leyendas europeas y mitos indígenas sobre los orígenes de México (Damienjalet.com, 2018). La obra se estrenó en noviembre de 2018 en la Ciudad de México con la compañía nacional de danza contemporánea CEPRODAC (INBAL, 2018).

Esta obra de danza presenta un espectáculo escénico basado en la interpretación del coreógrafo respecto al concepto del tiempo a través de una "reflexión física sobre la percepción del tiempo, que es elástica, multiplicadora"[3] (Damienjalet.com, 2018). Tomo la sección III de la coreografía *Zodiac* de *Omphalos* como objeto de análisis para explorar la relación entre el proceso creativo y la composición fenomenológica objetiva de la coreografía. Así mismo este análisis permite una exploración en las implicaciones de las formas de percepción de la coreografía resultante y de los momentos de identificación kinestésica que se producen entre los bailarines durante la sección coreográfica antes mencionada.

Proceso creativo

Como punto de partida, mencionaré algunas referencias que el coreógrafo obtuvo para desarrollar sus ideas y construir, junto a su equipo artístico y los bailarines del CEPRODAC, la representación escénica final.

Debido a la extensión de este artículo, me centraré solo en una coreografía de toda la obra, que lleva como nombre Zodiac (Navarrete, 2021). Según Catalina Navarrete (dramaturga de la obra) "la parte del Zodiaco tiene como referencia una vasija (…) de unos seres alineados dentro del Ompahlos en contraste con los señores del tiempo Chilim Balam que también se despliegan de manera circular" (Navarrete, 2021).

Por otro lado, Damien Jalet mencionó más sobre su inspiración en diferentes entrevistas, donde destacan 'Los voladores de Papantla' (INBAL, 2018), así como algunas situaciones que experimentó durante su visita en México:

> La relación de los mexicanos con el tiempo, su calendario, su numeración, que no se distingue de manera lineal, sino cíclica, a través de cosmogonías (...). Es una relación mucho más compleja y poética que encuentra muchas conexiones con otros lugares [4] (Le Personnic, 2019, párr. 4).

Es evidente una investigación de campo por parte del coreógrafo y su equipo, donde el estudio del imaginario colectivo y el análisis semiótico de vestigios y prácticas ancestrales configuraron una propuesta artística. Sin embargo, como todo proceso artístico, el misticisimo del proceso creativo de la obra no recae totalmente en la documentación y análisis lógico objetivo de los datos, sino en la resonancia individual de los creativos participantes

3 (…) physical reflection on the perception of time, which is elastic, multiplicitous.

4 Le rapport des Mexicain·e·s au temps, leur calendrier, leur numérotation, qui ne se distingue pas de manière linéaire, mais cyclique, à travers des cosmogonies… C'est un rapport beaucoup plus complexe et poétique qui trouve énormément de connexions avec l'ailleurs.

con la información a la que estaban expuestos. En este sentido, Damien Jalet (2021) mencionó a través de correo electrónico que "esta pieza tenía muchas referencias y su creación estaba llena de descubrimientos que sólo la intuición puede hacer"[5].

Como preámbulo al análisis, debo mencionar que utilizaré algunos elementos de la metodología de Spiegelberg para el análisis fenomenológico, la cual consiste en la observación de un fenómeno (primero de forma particular y después de forma general) para encontrar relaciones esenciales entre los elementos que se conectan para entender sus modos de aparecer y para reflexionar sobre cómo los fenómenos toman forma en nuestra consciencia (Hoppu, 2021). De esta manera, podremos tener un acercamiento que nos permita acceder a una descripción de las distintas dimensiones del proceso creativo basada en la experiencia propia de algunos de sus hacedores.

Para captar particularidades sobre la experiencia del proceso creativo, realicé una entrevista de elicitación con el bailarín Bryant Pineda, quien formó parte del proceso co-creativo de la coreografía. El testimonio del bailarín nos ayuda a ver e interpretar las técnicas personales de imputación de significado a los diversos elementos estructurales en el momento de la "actuación"[6] de esta pieza dancística (Felföldi, 2007).

Además, el testimonio del Bryant Pineda permite analizar a través de su propio enfoque kinestésico intencional su consciencia de las experiencias del mundo desde su propia perspectiva. Según su testimonio, la coreografía fue realizada en "capas", de las cuales se destacan seis momentos: la conceptualización temática, la creación del movimiento —que se subdivide en trabajo individual, en pareja y en pequeños grupos—, el montaje macrogrupal y el ajuste cinemático al espacio escénico (Pineda, 2021).

A través del relato de su experiencia, podemos observar que Bryant entrenó su propiocepción y exterocepción para lograr la congruencia de complementariedad con la forma, tamaño y energía de los otros cuerpos con los que interactuaba. Dicho proceso exige esencialmente crear movimientos complementarios caracterizados por el uso del contrapeso y por su posibilidad de ser repetidos de forma simétrica, para ello el bailarín utilizó su propia respiración y la dinámica de los movimientos propuestos como base rítmica. El coreógrafo, por su parte, supervisaba todo el proceso, y a través de la experimentación, las indicaciones específicas (relacionadas con la forma, la dinámica y la intención dramática) dirigía el catálogo de movimientos a su objetivo artístico para lograr la composición de toda la coreografía (Pineda, 2021).

A pesar de que los bailarines verbalizaron muchos acuerdos para mejorar sus relaciones durante la danza, para Pineda los mayores desafíos fueron ajustar su propuesta de movimiento con los otros bailarines en términos de fluidez, cambiarla a una forma simétrica, ajustar sus movimientos en el espacio escénico (una antena parabólica de 12 metros de diámetro) y entender la relación de su cuerpo en movimiento en el espacio durante la rotación del círculo: "Los cuerpos eran muy diferentes, así que tuvimos que ponernos de acuerdo en cuánta fuerza poníamos, en la velocidad y en la proporción de nuestros cuerpos en movimiento" (Pineda, 2021).

Según Navarrete y Pineda, el coreógrafo no se colocó a ninguna altura que le permitiera tener una vista cenital para trazar la relación entre los cuerpos en movimiento, ya que la antena parabólica “llegó como dos o tres semanas antes del estreno” (Navarrete, 2021).

5 This piece had a lot of references and the creation of it full of discoveries only intuition can make (D. Jalet, comunicación personal, 27 de febrero de 2021).

6 Opening the personal techniques of meaning imputation to the various structural elements at the moment of the ‘performance’ for a given dance event.

Estructura del movimiento de la danza

Para representar de forma simbólica el complejo contenido de la pieza de danza, he realizado un análisis estructural de la sección III de la coreografía Zodiac de la obra de danza *Omphalos*[7], utilizando la metodología de Anca Giurchescu y Eva Kröschlová (2007), esta representación estructural permite revelar y explicitar la gramática y la organización implícitas en una danza determinada (Giurchescu & Kröschlová, 2007) para referir movimientos específicos de la coreografía en un documento y posibilitar un análisis comparativo entre los diferentes elementos de la pieza dancística.

La representación abreviada de esta estructura de danza es:

Figura 1. Representación estructural simplificada de la sección III de la coreografía Zodiac de la obra de danza *Omphalos* de Damien Jalet

$$\mathrm{III}\left[\!\left[\ 1\left[A\,\frac{(\ a}{a\prime b\prime}+\frac{b}{c\prime}+\frac{c\ )}{d'e'd\prime}+B\,\frac{(\ d}{f\prime}+\frac{e}{g'h'i\prime}+\frac{f\ )}{j\prime}\right]2\left[C\,\frac{(\ g}{_b\prime\mathrm{dt}_{\,1}k'l\prime}+\frac{h\ )}{m'n'}+D\,\frac{(\ i}{o'p\prime}+\frac{j\ )}{q'r's'}\right]\right]\!\right]$$

En la tabla 1 podemos ver dividida la estructura de elementos del motif en dos bloques diferentes, uno ejecutado por bailarines y otro ejecutado por bailarinas. Debido a que el grupo de bailarines hombres cambia más veces y de forma más dramática el eje en el espacio, este método requiere numerarlo como primero y como punto de referencia[8], sin embargo, ambos grupos comparten la misma gramática y la mayor parte del tiempo realizan exactamente los mismos movimientos.

La danza se divide en estrofas, que contienen secciones; éstas incluyen frases, y las frases están formadas por *motifs*. Giurchescu y Kröschlová (2007, p. 28) definen un *motif* como "la unidad significativa más pequeña de la forma que tiene significado"[9] y "puede descomponerse y analizarse en unidades subordinadas distintivas denominadas célula-motif y elemento-motif. Funcionan entre sí sólo como componentes de un Motif o Submotif"[10] (Giurchescu & Kröschlová, 2007, p.29). Además, es importante destacar que de acuerdo con Kaeppler (2007, p. 56) "sólo un pequeño segmento de todos los movimientos posibles es significativo en cualquier danza o tradición de movimiento"[11].

La estrofa III de la coreografía está realizada sobre 64 tiempos y se compone de 2 secciones, 4 frases, 10 motif, 20 células-motif diferentes y 13 elementos-motif diferentes, algunos de ellos con variaciones relacionadas con el espacio, la forma, la dinámica y el tiempo. Los tiempos siguen el compás musical de 4/4 y se distribuyen en

7 Coreografía Zodiac (video de la danza analizada —requiere autorización de acceso por el autor—). Ver minuto 2:14 a 3:18. Enlace de acceso: https://www.youtube.com/watch?v=l7LvsdTpodQ&t=559s

8 La división de estos bloques tiene como único fin el establecimiento de terminología operacional fácilmente identificable en la coreografía. Así mismo, esta segmentación responde a la composición preestablecida por el coreógrafo y dicha clasificación por género se realizó con base en lo observado del video y en los testimonios consultados para esta investigación.

9 The smallest significant Form-unit having meaning.

10 (It) may be further de-composed and analyzed into distinctive subordinate units called Motif-cell and Motif-element. They function in relation to each other only as components of a Motif or Sub-Motif.

11 Only a small segment of all possible movements are significant in any single dance or movement tradition.

ZODIAC										
St	III									
S	1						2			
Ph	A			B			C		D	
M	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j
Mc	a' b'	c'	d' e' d'	f'	g' h' i'	j'	_b'dt k' l'	m' n'	o' p'	q' r' s'
Me (♂)	α _α β	γ _βd ↓γ βd	δ _βd _δ βd ε pk_ε γ _βd ↓γ βd1	0 ζ 0 η	_β β δ _βd pk_δ βd2 _β βk	δ _βt pkβt ηd	_β 0 αk pkβ mkθ pkι	pk_ιsq 0 pkι κpk _κpk	λ μ _μ	γk βd _β α _β1 _β ↓γk
Me (♀)	α _α β	0 0 0 βd	mkδ _βd mk_δ βd =3	0 0 ζ V	_β β δ _βd pk_δ1 βd2 _β βk	δ _βt mk_Vt 0	_β 0 αk pkβ mk pkι	pk_ιsq 0 pkι κpk _κpk	pkδS ξpk _ξpk	V 0 pk_εk 0 _β β pkεd
Meas.	4	4	8	2	8	4	6	10	6	12

Tabla 1. *División estructural de la coreografía "Zodiac" (Estrofa III de la obra)*[1]

1 En la tabla se observa la sección 1 (hombres) y sección 2 (mujeres). De cada sección se desprenden frases (Ph), que son representadas respectivamente por las letras A, B, C, D. Cada frase se divide en motifs, que son representados por las letras a, b, c, d, e, f, g, h, i, j. Los motifs se subdividen en tres bloques jerárquicos utilizando alfabeto griego y anexando la característica de cada movimiento —consultar Giurchescu, A. & Kröschlová (2007)—. En la fila última, se muestra la métrica de tiempo que compone cada uno de ellos.

variaciones asimétricas basadas en 2 tiempos por motif. El elemento-motif más común de esta estrofa es β que representa un movimiento vertical de la cabeza; aparece en 21 ocasiones en el grupo de bailarines y 15 en el de bailarinas, la mayoría de las veces se realiza con diferentes tipos de variaciones y/o en repetición simétrica. Se encuentra en todos los motifs, excepto en *d, h, i.*

Cabe mencionar que, debido a las limitaciones del sistema, estoy adjudicando (desde mi posición de observador externo) los movimientos que intencional y premeditadamente son visibles, ya que no es posible segmentar todos los movimientos que el cuerpo realiza al mismo tiempo. Sin embargo, es importante remarcar que para representar los movimientos que están en conjunción con otros que ayudan dinámicamente a construir la forma deseada (movimientos policinéticos) sigo la parte del cuerpo que suele guiar o desplegar el ritmo de la danza, entendiendo

que lo "relevante es sólo la superposición sincrónica de diferentes líneas de movimiento cinético y/o rítmico"[12] (Giurchescu & Kröschlová, 2007, p. 27).

Formas de congruencia en la danza

La congruencia temporal-espacial en la danza, como manifestación estética y expresiva, responde a la disposición armónica de la configuración del cuerpo y su dinámica en el espacio y el tiempo. Para determinar el concepto de *forma de congruencia* y las derivadas por él, pondré en palabras mi comprensión encarnada y teórica de los conceptos que aprendí durante las conferencias "Análisis kinestésico de la danza y el movimiento" y "Congruencias espaciales kinestésicas" impartidas por el Dr. Gediminas Karoblis (2021).

Las formas de congruencia son las maneras de cómo un cuerpo se relaciona con otro en el espacio y cómo estos interactúan con las dimensiones de forma, tamaño y dinámica. Las formas de congruencia se dividen en *transposición, rotación, reflexión*[13] y *complementación*, y cada una de ellas se presenta de manera diferente dependiendo de si su relación es sobre el espacio y/o el tiempo. La *transposición* en el espacio se refiere a la colocación fija de un cuerpo en la misma dirección que el objeto con el que se compara. La *transposición* en el tiempo se refiere a la sucesión de formas que pasa el cuerpo por relacionarse de la misma manera que la entidad con la que se compara.

La *rotación* en el espacio se refiere a la posición fija de un cuerpo, orientado en una dirección diferente, excepto cuando su ángulo de rotación está orientado exactamente en la misma dirección o en la dirección opuesta que el objeto con el que se compara. La reflexión en el espacio se refiere a la posición fija de una entidad orientada exactamente en la dirección opuesta a la del objeto con el que se compara. La *complementación* en el espacio es el ajuste kinestésico de la entidad que coincide simétricamente con el objeto con el que se compara.

Teniendo clara la interpretación de los conceptos, presentaré a continuación un análisis de congruencia temporal-espacial para este caso. En él se identifican la interacción correspondiente entre los elementos corporales que forman parte de la coreografía, considerando a los bailarines como entidad individual y, por otro lado, el grupo de bailarines como unidad de formación (en este caso un círculo).

Relación entre los elementos del cuerpo en la coreografía

Los dos grupos de bailarines (hombre y mujer) tienen una formación circular en el escenario que crea una congruencia complementaria en su composición estructural en el espacio, ya que los cuerpos se ensamblan a través de los brazos y el equilibrio de la dirección de sus cuerpos. La complementariedad espacial se produce entre grupos (composición circular) y en su composición interna entre individuos (relación bailarín con bailarín), porque cada intérprete se encuentra en una posición parcialmente complementaria con los dos cuerpos que tiene al lado —por ejemplo, se puede ver ocasionalmente a través de la unión de brazos o (con menor frecuencia) con la posición de la cabeza—, sin embargo, la relación entre el resto de los cuerpos es diferente dependiendo de con cuál de ellos se compare. El cruce de dos círculos —donde cada uno de sus elementos corporales (bailarines) están enfrentados— permite mostrar otras formas de congruencia como la rotación y (si comparamos bailarines del mismo grupo) también la reflexión. Sin embargo, no es posible ver congruencia de transposición en el plano espacial en esta estrofa de la coreografía, ya que la rotación de los dos círculos se gira para dejar el espacio libre y encajar algunos movimientos del torso en el núcleo del círculo.

12 Relevant is only the synchronic superimposition of different kinetic and/or rhythmic patterned lines of movement.
13 Fís. Acción y efecto de reflejar o reflejarse (RAE, 2023).

Como ejemplo, podemos observar en la célula-motif r' del grupo de bailarines hombres (_ β α _ β1 —minuto 3:12 - 3:13 en el video—) la construcción de tres formas de congruencia: rotación y reflexión (en cada uno de ellos pero en relación con diferentes cuerpos del mismo grupo), así como complementación parcial entre todos los hombres también. Simultáneamente, tenemos un ejemplo de complementación entre ambos círculos a través de la variación ejecutada por mujeres del motif j (3:05 - 3:17), que consiste en movimientos de brazos, columna y cabeza. Un ejemplo visual en la tabla de esta complementación puede verse en la celda del motif r', cuando el grupo de bailarines hombres realiza el elemento del motif _β1 el grupo de bailarinas está realizando simultáneamente el elemento del motif β (que significa la oposición simétrica del mismo movimiento).

En relación con las formas de congruencia en la estructura temporal, podemos observar particularmente un movimiento que se produce en transposición en la célula-motif m' (pk_ɩsq 0 pkɩ —minuto 3:51 - 3:55 en el vídeo—), que se realiza de la misma manera para ambos grupos. Aquí es posible observar la sucesión de formas a través de transferencias kinestésicas corporales en el tiempo, realizando el mismo movimiento.

A pesar de que el análisis se realizó a través de la observación de un video pregrabado, es interesante destacar el diseño de la percepción visual que realizó el coreógrafo, ya que la escenografía es de una manera no convencional. La escenografía consiste en una antena parabólica de 12 metros de diámetro con una inclinación de 45º elevada a una altura de 5 metros sobre el suelo del escenario (Pineda, 2021), lo que sin duda tiene un impacto importante en la percepción del espectador. Si bien no podemos hacer un análisis cartesiano objetivo de la relación entre el espectador y los bailarines —porque la intención locomotora del espectador es imprevisible y porque no podemos dar por sentado el aspecto fijo de la danza que está experimentando la audiencia por su ubicación y posición del asiento— es importante reflexionar sobre el impacto que esto puede tener en el espectador. La danza es presentada intencionadamente de cierta forma por parte del coreógrafo, y por ello la relación del público con el fenómeno escénico tiene importantes cambios en cuanto a la relación kinestésica y su percepción estética. Una experiencia kinestésica surge de la ejecución y aparece a través de la interpretación de quien la percibe.

En relación con lo anterior, es importante reflexionar sobre el concepto de *empatía kinestésica* que "describe la capacidad de experimentar empatía simplemente observando los movimientos de otro ser humano"[14] (Reynolds & Reason, 2012) y el concepto de empatía kinestética (con “t”), que implica interacciones perceptivas más complejas.

> En la filosofía de la danza existe una controversia sobre cómo interpretar las respuestas corporales que el público puede tener, y a menudo tiene, al ver un espectáculo de danza. Estas respuestas corporales se denominan a menudo "kinestéticas", con la ortografía alternativa de "kinestésicas" (que combina el sentido del movimiento de "kinético" con una especie de sentido físico de lo estético como lo bello o lo elegante y cosas similares) y el mecanismo por el que se producen estas respuestas es una de las cosas que se debaten[15] (Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2003, párr. 7).

14 Describes the ability to experience empathy merely by observing the movements of another human being.

15 In dance philosophy there is controversy about how to construe the felt, bodily responses that the audience can and often does have while watching a dance performance. These felt, bodily responses are often called “kinaesthetic”, with the alternate spelling of “kinesthetic” (combining the movement sense of “kinetic” with a physical sort of sense of the aesthetic as beautiful, or graceful and the like) and the mechanism by which these responses occur is one of the things that is debated.

Conclusiones

De acuerdo con las formas de congruencia, en esta estrofa particular de la coreografía la dinámica sucede más en el tiempo que en el espacio, ya que su composición suele ser monorrítmica. En cuanto a su relación con la música, podemos observar en el análisis estructural, que a pesar de presentar una interacción asimétrica entre el tempo y los motifs, estos se compensan entre sí para lograr una congruencia complementaria a lo largo de la sección.

Por otro lado, podemos identificar en la estrofa que existe un elemento central β que representa un movimiento vertical de la cabeza y que suele ir acompañado del movimiento de la columna vertebral, este es un rasgo característico del vocabulario de movimiento de esta pieza dancística.
Adicionalmente, al realizar el análisis intencional del enfoque kinestésico de uno de los bailarines, surgen preguntas sobre la presencia de una consciencia de interocepción en la modulación del ritmo respiratorio para lograr una congruencia con el desempeño y flujo dinámico de los otros bailarines. En este caso, cada uno de los ejecutantes de la danza funge también como hacedor de la pieza, pues en casos como el de Pineda, se testifica cómo durante el proceso creativo el bailarín utiliza consciente e intuitivamente sus habilidades físicas y mentales para establecer formas de congruencia. Por su parte, el coreógrafo guía a los bailarines a lo largo del proceso creativo para organizar la composición escénica. En el caso específico de *Omphalos*, la posición estratégica del coreógrafo durante el diseño de las estructuras y la creación del movimiento sugiere que la composición escénica final se origina en sus habilidades para visualizar las estructuras que dan forma a los patrones cinéticos y visuales. Este enfoque armoniza de manera imaginativa el espacio y el tiempo escénicos.

La creación dancística tiene el potencial de establecer un vínculo entre las habilidades físicas y mentales de los bailarines y coreógrafos mediante la consciencia intuitiva. Esta colaboración, que involucra a otros agentes del equipo creativo, puede lograr una coherencia entre la propuesta poética del autor y la aparición física de la danza.

Referencias

Damienjalet.com (2018). *Omphalos*. https://damienjalet.com/project/omphalos/

Felföldi, L. (2007). Structural approach in Hungarian folk dance research [Enfoque estructural en la investigación de la danza folclórica húngara]. En A. Kaeppler & Ivancich (Eds). *Dance Structures: perspectives on the analysis of human movement* (pp. 155-184). (1ª ed.). Akadémiai Kiadó Budapest.

Giurchescu, A. & Kröschlová, E. (2007). Theory and method of Dance Form Analysis [Teoría y método del análisis de las formas de danza]. En A. Kaeppler & Ivancich (Eds). *Dance Structures: perspectives on the analysis of human movement*. (pp. 21-52). (1ª ed.). Akadémiai Kiadó Budapest.

Hoppu, P. (19 de enero de 2021). Phenomenological Analysis of Dance [Clase] Choreomundus International Master [Intensive Course in Dance Analysis]. NTNU. https://www.youtube.com/watch?v=Kk0YMRNtAbc

INBAL (2018) *Omphalos, de Damien Jalet, gira sobre rituales mexicas y griegos sobre el cuerpo, el tiempo y la muerte.* https://inba.gob.mx/prensa/10634/omphalos-de-damien-jalet-gira-sobre-rituales-mexicas-y-griegos-sobre-el-cuerpo-el-tiempo-y-la-muerte

Jalet, D. (27 de febrero de 2021). Comunicación personal.

Kaeppler, A. (2007). Method and theory in analyzing dance structure with an analysis of Tongan dance [Método y teoría en el análisis de la estructura de la danza con un análisis de la danza tongana]. En A. Kaeppler & Ivancich (Eds). *Dance Structures: perspectives on the analysis of human movement*. (pp. 53-102). (1ª ed.). Akadémiai Kiadó Budapest.

Le Personnic, W. (4 de diciembre de 2019). Damien Jalet, Omphalos. *Ma Culture.* https://www.maculture.fr/entretiens/jalet-omphalos/
Navarrete, C. (28 de marzo de 2021). Comunicación personal.

Pineda, B. (5 de abril de 2021). Comunicación personal.

Real Academia Española -RAE-. (2023). https://dle.rae.es/reflexi%C3%B3n?m=form

Reynolds, D. & Reason, M. (2012) *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices* [Empatía cinestésica en las prácticas creativas y culturales]. (1ª ed.). Intellect. https://bit.ly/3dBTjAc

Stanford Encyclopedia of Philosophy (2003). *Philosophy of Dance* [Filosofía de la danza]. https://plato.stanford.edu/entries/dance/#DancLiveExpeSomaAwar

Material complementario

Conjunto Santander (21 de noviembre de 2018). *Omphalos en el conjunto de Artes Escénicas*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=l7LvsdTpodQ&t=559s

Karoblis, G. (21 de enero de 2021). Kinaesthetic analysis of dance and movement [Clase]. Choreomundus International Master [Intensive Course in Dance Analysis]. NTNU. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=B4w0lm_2p5A

Karoblis, G. (26 de enero de 2021). Kinaesthetic spatial congruences [Clase]. Choreomundus International Master [Intensive Course in Dance Analysis]. NTNU. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=mlDfl_n0Lyw