

Cuerpo y vibración. Ritmo visual y compartido

Body and Vibration. Visual and Shared Rhythm

Zaida Ballesteros Parejo

Conservatorio Superior de Danza de Málaga
 laballest24@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0007-4425-954X>

Recibido: 26/11/2025
 Revisado: 09/12/2025
 Aceptado: 09/12/2025
 Publicado: 01/01/2026

Sugerencias para citar este artículo:

Ballesteros Parejo, Zaida (2026). «Cuerpo y vibración. Ritmo visual y compartido», *Tercio Creciente*, 29, (pp. 77-85), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.29.10081>

Resumen

Este artículo presenta una observación sobre el ritmo compartido y el biorritmo dentro de las prácticas de artes vivas. A través de metodologías basadas en la experimentación performativa y la atención somática, se examina cómo los patrones rítmicos estructuran la percepción, la acción escénica y la interacción entre intérpretes. Los resultados indican que el ritmo visual favorece la organización compositiva, el ritmo compartido fortalece la sincronía y el biorritmo incide en la disponibilidad corporal y la regulación energética. La integración práctica de estos ritmos demuestra un impacto significativo en la calidad de la improvisación, la escucha escénica y la construcción de experiencias performativas más sensibles y cohesionadas. Con el ejemplo de dos piezas performativas, una en formato dúo y otra grupal.

Palabras clave: investigación artística, creación y práctica artística, danza contemporánea.

Abstract

This article observes visual rhythm, shared rhythm, and biorhythm within live arts practices. Using methodologies grounded in performative experimentation and somatic attention, it examines how rhythmic patterns shape perception, scenic action, and

interaction. Findings indicate that visual rhythm supports compositional organization, shared rhythm enhances synchronicity and biorhythm influences bodily availability and energy regulation. The integrated practice of these forms of rhythm contributes to improved improvisational quality, heightened performative listening, and the creation of more cohesive and sensorially attuned performance experiences. With the example of two performative pieces, one in duo format and the other in group format.

Keywords: Artistic Research, Artistic Creation & Practice, Contemporary Dance.

Trabajo grupal. Ritmo Visual

Transformación de una obra: de AIDA a All that Glitters

El pasado Enero de 2025 me pidieron realizar la coreografía de la ópera AIDA de Verdi en Teatro Cervantes, Málaga, bajo la dirección de Vivien Hewitt. La dirección estaba basada en las coordenadas escénicas de Franco Zefirelli¹, producción de 1998 creada para el estreno del teatro del pueblo natal de Verdi, Busseto. La obra presentaba una base coreográfica a la que tenía que referirme espacialmente, pues se encuentran en escena unas 92 personas en algunos momentos contando al coro, figurantes, cantantes solistas y bailarinas. Inspirada por las últimas funciones que había visitado, entre ellas *Sonoma* por segunda vez, pieza de la cual he realizado un mapa idiomático parte del estudio de la tesis doctoral y las entrevistas con su coreógrafo, Marcos Morau, que vi y escuché, decidí trabajar de forma específica en el ritmo visual.

Una de las escenas que debía de trabajar estaba dispuesta en el templo (*Il Tempio*) y se realiza durante un canto o ruego a Ftah, en el que se pide que el héroe protagonista regrese victorioso de su batalla. La sensación que quería provocar en el público es de flote, como si las bailarinas fuesen humo vibrante, al estilo del comienzo de *La Bayadère*², en la que el cuerpo de baile es el humo de una pipa que se está fumando en escena, pero con la cualidad del vibrato del aria cantada en ese momento por la sacerdotisa y ejecutada por Laura Orueta en la versión para Teatro Cervantes en Málaga, marzo de 2025. Durante el corto proceso de investigación previo a los ensayos y estreno, probamos en el estudio diversas formas de elevarse y moverse, como un temblor elevado por el helio. Los acentos musicales eran usados en tiempos irregulares, y los movimientos discurrían en canon para ofrecer al espectador, una visión del movimiento musical, pero diluida en el aire. Las secciones de brazos enlazados entre 4 bailarinas y respiraciones, crean espacios negativos entre cuerpos, que van siendo llenados y transformados a través de una pulsación creada en tiempos irregulares.

1 Gian Franco Corsi Zefirelli (1923-2019) fue un director de cine, diseñador y productor de óperas, teatro y televisión en Italia.

2 Ballet en cuatro actos estrenado en 1877 por Marius Petipa, coreógrafo francés con la música de Minkus.

Después encontramos un momento solista en el que la espada bendecida pasa a ser objeto de atención, el cual toma la cualidad de flote del cuerpo de baile. Este objeto será manipulado por la solista, que en una aproximación muy lenta y regular en dirección al público, va acentuando algunos momentos del dúo de los dos roles masculinos que cantan en este momento, Radamés y Ramfis. El cuerpo de la solista ejecuta los acentos como en caídas aisladas de segmentos articulares o partes aisladas. A continuación aparecen el resto de bailarinas e invaden la escena con el coro. Al igual que la música crea con la acústica, la idea de la coreografía es inundar el espacio con formaciones en espiral a través del volumen de la escena. Para ello creamos un grupo escultórico a modo de friso que va moviéndose en franjas limitadas. Este friso juega con energías concéntricas, que atraen hacia su núcleo a todas las figuras y otras excéntricas que hace que el ámbito explodie y los cuerpos se dispersen en diversas trayectorias. El final de esta escena diluye y funde los cuerpos en el friso final en el que incluimos al solista, Radamés. El público puede observar diversas formas del uso del ritmo; desde una diversificación de las melodías que escuchan, creando la danza la suya propia, hasta un acompañamiento de las respiraciones del coro, que producen que el aire quede suspendido al juntar la masa de líneas vocales con las coreográficas.

Como esta pieza fue sólo representada dos veces, debido al trabajo que supuso, pero también el potencial que escondía, decidí transformarla y sacarla de la ópera como pieza per se. También he aplicado las herramientas estudiadas durante la observación de las piezas de La Veronal y Marcos Morau, adyacentes a la observación del rito visual. Este estudio se compone de tres partes. Una primera describe de forma abstracta un grupo de pájaros (que podrían ser palomas, periquitos, guacamayos), picoteando en el suelo de un parque. Buscamos para ello pautas de movimiento que nos acerquen a la forma de mover el cuello de los pájaros, en su hipermovilidad en el giro, y el picoteo inesperado y de rítmicas irregulares en que se desplazan. Creamos un diálogo de ritmos grupales pautados. Esta parte es en la actualidad sólo un minuto, y podría desarrollarse en una escena mucho más larga, si recibimos apoyo para residencias. En este apartado el ritmo visual y acústico, sonido de aves a aletear, deviene una conversación.

La siguiente parte es como una ensañación sentado/a en el parque observando cómo los rayos de luz se convierten en dinámicas del cuerpo de baile vestidas con tonos dorados. Una línea que se convierte en diagonal, espiral... y que a modo de resplandor y de forma irregular dibuja acentos en el espacio. Este bloque corresponde a la parte central de la ópera que es resultado del estado de flote o nube de humo que buscamos como imagen. En la nueva escena el cuerpo adquiere una cualidad más acentuada, más afilada. Esta parte aún posee también potencial para ser explorado. La música elegida para esta parte se titula *Teeth* y es de Nils Frahm y Anne Müller.

El último bloque es algo más sencillo o tradicional en su estilo de composición, se trata de dúos y sólos derivados de frases propuestas por la coreógrafa y transformadas por las bailarinas. Van discurriendo en el espacio, siendo combinados o yuxtapuestos. Usamos para ello la partita N.1 para violín de J.S. Bach, Allemande, por el ritmo a tiempo que ofrece, mezclado con suspensiones y acentos del arco, que usamos en la acentuación y suspensiones de la coreografía. La coreografía se titula *All that Glitters* y pone en

relación el texto de Led Zeppelin de Stairway to Heaven con el cuadro de Niños/as, jóvenes y personas mayores tomando el sol en un parque, observando y teniendo a la vez pensamientos distintos, preguntándose cuestiones diversas, pensamientos enlazados en una comunidad. Centra su atención en la composición sobre el ritmo visual que produce el conjunto, relativo a diferentes imágenes. Por ejemplo: un rayo de sol que se mueve a través de un parque o un grupo de pájaros.

Enlaces

- AIDA: <https://youtu.be/Lv5Kn9LLUtE>
- All that Glitters: Versión de estudio: <https://youtu.be/2JjCt9TjbFA?si=NaW8wW55aSMOCgs> / Teaser: <https://www.youtube.com/watch?v=Wog3H588TxU>



Figura 1. Fotograma del Teaser para “All that Glitters”

Los Trabajo en Dúo. El ritmo compartido “Primera Persona del Plural”

Objeto Doméstico No Identificado (ODNI) y Colisión

La primera escena de la pieza, a modo de “overture”, es ejecutada por el Robot aspirador acompañado de un Vals romántico que transforma la cotidianidad y la aleatoriedad de movimiento de este objeto. Es un solo que en la siguiente escena se convierte en un dúo, a través de la interacción con la persona que interpreta. Este dúo comparte el ritmo dialogado de un robot y una persona. Aunque se persigue controlar la trayectoria del aspirador mediante una barrera de luz y franjas impuestas, el objeto siempre encuentra nuevos caminos. Por eso la coreografía y las pautas creadas son en esta parte bastante flexibles. Poseen una fuerte estructura interna que se divide en:

- Entrada al espacio. Observación mutua.
- Puente entre objeto-micro-persona.
- Entrevista al objeto. Subdividida en Texto cantado (bajo continuo) A, B danza pautada (superficies del cuerpo que hablan) y A2 Texto cantado con variación.
- Frase coreográfica derivada de la investigación de las cualidades y trayectorias del objeto. Versión 1 y 2.
- De la música y vuelta a la entrevista, esta vez al objeto corporeizado (re-encarnado) en John Cage. Con Textos diseñados para la duración de las frases musicales: Texto 1; ¿Es la verdad el silencio? ¿Es el silencio una verdad? ¿Tienen objetivos los acordes?. Texto 2; ¿Puede ser respirar un objetivo? ¿Es objetivo respirar? ¿Tiene objetivos mi respiración?. Texto 3 cantado (bajo continuo): ¿Colonizamos partituras?

Toda esta primera escena compuesta de “overture y colisión” dura unos 14 min. Son 3.27 minutos de vals y 8 minutos de solo con composición musical cantada. Termina formando parte de la instalación de focos y un cuerpo en el suelo. El objeto y la persona 1 pasan a formar parte de la composición, que se transforma en “Máquinas Deseantes”.

Máquinas deseantes

Desarrollamos en esta escena diversas pautas rítmicas para generar movimiento.

La primera se llama Vibración. Comenzamos esta pauta con un vibrar interno que despierta en el centro, debajo del ombligo. Esta vibración va aumentando hasta que se expande a través del cuerpo y moviliza otras regiones. La siguiente se llama Giros, todas las pautas derivan de diversas improvisaciones. Hemos ido sacando los mejores momentos y aislando indicaciones físicas que dan forma, a través de su ejecución al movimiento. Las tareas son acumulativas y se van yuxtaponiendo, siendo las siguientes resultado de la repetición de las anteriores. Estos giros son una variación del eje, cambiando el eje en los pies.

Fuera de Eje es la tercera pauta, que funciona trasladando el eje fuera de la línea axial, por lo que el peso desplaza al cuerpo que siempre se encuentra en búsqueda de su eje, y una vez que lo consigue, vuelve a caer. Dentro de este motivo tenemos un código establecido con la música que nuestra compositora (Carmen G. Jara) ha creado, aparece en la composición musical la palabra Wunschmachine. Esta palabra catapulta nuestra cadera hacia delante, dando un nuevo impulso dentro de la tarea de cambios del eje. También dentro de esta pauta hemos creado un momento que llamamos Pina, por la imagen similar a una escena de Café Müller³, que cambia de eje de forma frontal y mueve los brazos hacia arriba en paralelo y hacia abajo en caída. Todas las trayectorias dentro de esta pauta son en Zig-Zag a través de la superficie y avanzan hacia el proscenio o retroceden, según la posición del ejecutante.

3 Café Müller es una danza coreografiada por Pina Bausch con música de Henry Purcell. Se ha representado regularmente desde su creación en mayo de 1978.

La cuarta pauta la llamamos Ritmo. Cada intérprete ha desarrollado frases de movimiento que crean ritmos, tanto visual como sonoro, con cambios en la agógica y articulación de éste. El desplazamiento de esta pauta tiene una figura específica que pueden observar en el Cuaderno de Campo de Octubre de 2024. Un intérprete se mueve en patrones lineales zigzagueantes, como dibujando una escalera, el otro en líneas a través del espacio que se interrumpen y cambian trayectoria.

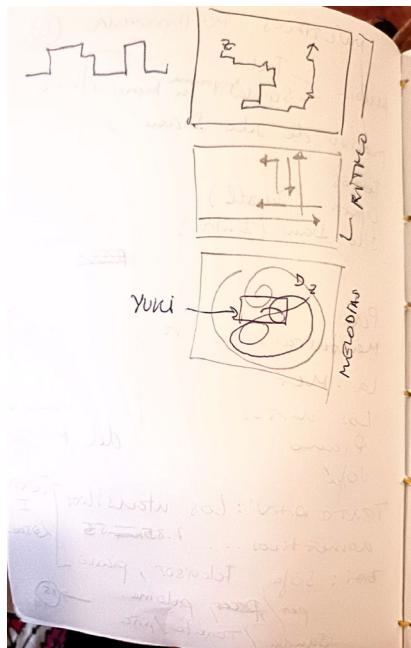


Figura 2. Patrones espaciales: Ritmo. Cuaderno de Campo. Zaida Ballesteros. Octubre, 2024, p. 7.

Melodías es la última parte de esta escena que llamamos máquinas deseantes. Se trata de la conversión de los patrones rítmicos anteriores provocados por los cambios en la ejecución de dinámicas en el tiempo y cambios de nivel, en una coreografía más musical. Para ello los cambios de nivel se producen de forma suave y se usan las transiciones estiradas en el tiempo y el espacio, dando una sensación física de más plasticidad tanto en la sensación corporal, como al visualizar el material.

Las trayectorias se asemejan a espirales compartidas, una que va variando dentro de una primera espiral concéntrica, y crea ecos posteriores y otra más amplia que abarca el espacio escénico íntegro.

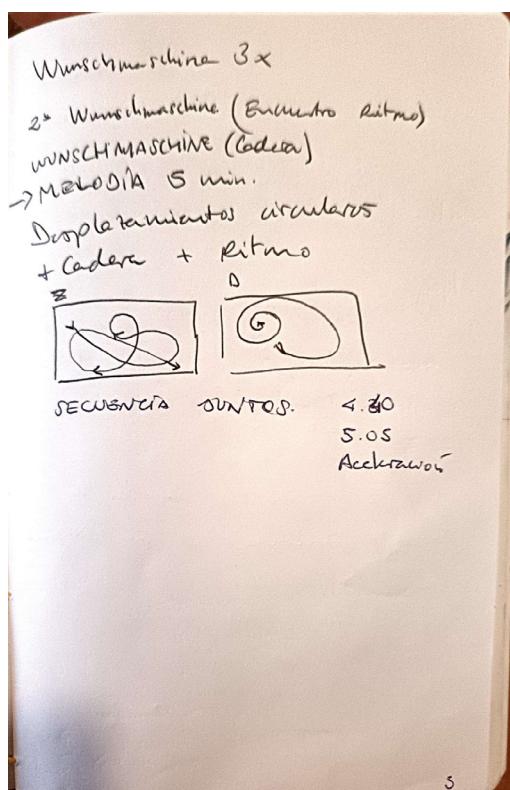


Figura 3. Patrones espaciales: Ritmo. Cuaderno de Campo. Zaida Ballesteros. Octubre, 2024, p. 2.

Múltiples Pertenencias

Esta siguiente escena ha sido desarrollada desde la articulación del cuerpo con diferentes músicas. Partíamos de la independencia del tracto superior e inferior, creando pautas distintas para estas dos partes. Al mismo tiempo creamos para nuestros cuerpos el principio de atracción magnética, aunque se van moviendo por la sala de forma independiente, uno llama al otro hacia su dirección. A través del aislamiento de la parte inferior y superior del cuerpo, y la multiplicidad de direcciones que los cuerpos toman, surge la escena: *Múltiples Pertenencias*, con su parte A y B. La escena está asociada a varias músicas que usamos en la sala de ensayo, de base barroca y con un pulso claro, de velocidades distintas. Todas tenían un tema conductor, con sus correspondientes variaciones barrocas tema A, B, Fugas o variaciones en la trasposición melódica. Mientras que acordamos junto a nuestra compositora crear una forma actual que guardara los principios barrocos en la parte A, la parte B de la coreografía comienza a romper los principios creados. Los cuerpos comienzan a chocar y la voz sale como respuesta.

De esta manera, la música también se transforma, y la parte B se convierte en una ruptura de principios de la parte A y una introducción a la forma de “Lied”⁴ que aparece en la siguiente escena de solo.

Cuerpo Sonoro

El solo de Daniel que constituye la siguiente escena es una traducción del “Lied”, a nuestro entender trasladado a términos actuales como poema sacado del cuento “La Luz es como el Agua” de Gabriel García Márquez. El cuerpo se convierte en el instrumento solista principal. La voz acompaña la historia que narra este cuerpo y el piano hace de soporte de la estructura. La partitura del piano es la misma que la de Múltiples Pertenencias B, convertida en “Lied” de Voz y Cuerpo. Es un género, casi podemos decir, propuesto por el Colectivo La Ballesta, con el que estamos desarrollando esta propuesta. Las partes están divididas en elementos. Comienza con madera por su carácter cálido y los dos cambios de cromatismo finales. Después continúa con voz, el cuerpo se eleva del suelo con el siguiente elemento, aire, que cierra con cambios interválicos descendentes de cuarta, séptima disminuida y séptima. Continúa con el elemento agua, más fluido en la articulación del piano y con intervalos ascendentes en la voz de quinta, sexta, vuelve a tercera, cuarta y quinta, finalizando con un sol en segunda octava que anuncia el final de un día caluroso, en una ciudad remota, que cambia según el lugar de interpretación: “de veranos ardientes... y vientos helados, sin mar ni río”⁵.

Metamorfosis Subversiva

Esta penúltima escena la llamamos también el “Insecto Insurrecto”. Se trata de un ente compuesto por dos cuerpos, con ritmo, caminada y respiración compartida. Este ser no pertenece a ningún planeta. No tiene edad, sexo ni nacionalidad. Es producto de la fusión de dos cuerpos en un intento de abrazo y está supeditado al constante cambio y transformación. Inicia una diagonal a lo largo del espacio, llega a diversos puntos en los que explora su equilibrio. No siente frío, ni hambre, ni sed. Puede vivir en cualquier lugar, planeta o superficie. Los sentimientos son conceptos desconocidos para esta entidad que solo necesita ser y modificarse en el tiempo-espacio.

Entidad P3 (Primera Persona del Plural) & Objeto

Es el final de la pieza, que recuerda a la “overture”. En este punto colisionan los cuerpos ya convertidos en UNO con el robot aspirador. De la convivencia en el espacio, los ejecutantes adquieren comportamientos de los demás y conviven con caídas, tracciones y trayectorias aleatorias diversas.

4 Forma lírica de origen germánico y asociada al romanticismo (1810-1900) que se compone derivada de un poema para voz solista y un instrumento.

5 García Marquéz, G., (1992). Doce Cuentos Peregrinos. (2023). Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, p. 191

Referencias

- Bauman, Z., (2006). *Vida Líquida*, (Santos Mosquera A., Trans.), Editorial Planeta, Barcelona. (Obra publicada en 2005).
- Canetti, E., (1988). *Masse und Macht*, Büchergilde Gutenberg, Frankfurt, Wien. (Obra publicada en 1960).
- Kierkegaard, S., (2009). *La Repetición*. Alianza Editorial. Madrid
- Lapassade, G., (1976). *Essai sur la transe*, Jean-Pierre Delarge, Paris, pp 135-137.
- Lasén, A., (1997). *Ritmos sociales y arritmia de la modernidad*, Política y Sociedad, Universidad Complutense, Madrid.
- Lefebvre, H. (2013). *Rhythmanalysis. Space, time and everyday life*. (Elden, s. Moore, G., Trans.) Bloomsbury Academic, London. (Obra publicada en 1992). <https://doi.org/10.5040/9781350284838>
- Lefebvre, H., (1981). *Critique de la vie quotidienne III: De la modernité au modernisme*, L'Arche, Paris, p 232

Enlaces

Sonoma: https://vk.com/video-202206113_456242178?to=L3ZpZGVvLTIwMjIwNjExM180NTYyNDIxNzg/

YouTube: Taller Marcos Morau. BNE en Movimiento Perpetuo. 31 Julio de 2020 Entrevista con Rubén Olmo en torno a Afanador. <https://www.youtube.com/watch?v=Q2j4UKrqfAg&t=4903s>