



Publicaciones
académicas y
científicas

UNIVERSIDAD
PROVINCIAL DE
CÓRDOBA | UPC

Autora: **Cocha, Cecilia Agustina**

Trabajo final de grado

Improvisación compositiva y freestyle: articulaciones intradisciplinarias desde prácticas compositivas y escénicas en danza contemporánea y cultura hip hop de Córdoba Capital

Trabajo final presentado para la obtención del grado de Licenciatura en Composición Coreográfica.

Facultad de Arte y Diseño. Universidad Provincial de Córdoba

Año: 2023

Directora: **Fernández, Viviana**

Codirectora: **Moreno Magliano, Micaela**

UNIVERSIDAD
PROVINCIAL DE
CÓRDOBA | UPC


REPOSITORIO.UPC
Repositorio Digital Institucional

Documento disponible para su consulta y descarga en el [Repositorio Digital Institucional Universidad Provincial de Córdoba](#)



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](#).

Trabajo Final de Licenciatura

IMPROVISACIÓN COMPOSITIVA Y *FREESTYLE*

**ARTICULACIONES INTRADISCIPLINARES DESDE
PRÁCTICAS COMPOSITIVAS Y ESCÉNICAS EN DANZA
CONTEMPORÁNEA Y CULTURA *HIP HOP* DE CÓRDOBA
CAPITAL**

Estudiante: Cocha, Cecilia Agustina
Directora: Fernández, Viviana
Co-directora: Moreno Magliano, Micaela

Agradecimientos

A mi familia por el amor y el apoyo incondicional...

A Mili por su amistad firme y constante...

A Eze por su compañía y motivación de todos los días...

A Vivi y Mica por su entrega y confianza durante el proceso...

Al grupo por crear, cuidar y sostener nuestro espacio...

A todos los que participaron en este trabajo final...

ÍNDICE

Presentación.....	4
Articulación Metodológica con la Noción de Improvisación Compositiva.....	6
Origen de la Cultura <i>hip hop</i> y sus Manifestaciones Artísticas.....	8
Difusión y Expansión de la Cultura <i>hip hop</i> en Argentina.....	11
Definición Etimológica del <i>freestyle</i> y Relación con el Término Improvisación.....	15
Prácticas Locales de <i>Freestyle: Batallas y Cyphers</i>	17
Articulación Metodológica entre el Sistema Operativo del <i>Cypher</i> y el Sistema Operativo del Método de Composición en Tiempo Real.....	20
Metodologías para Encontrarnos.....	24
Métodos y Conceptos Derivados de los Estilos Urbanos.....	25
La Música Como Recurso Compositivo.....	26
Cardumen y Contagio.....	33
Ensayar Formatos de Presentación.....	36
Consideraciones Finales.....	40
Referencias Citadas y Consultadas.....	43
Anexos.....	46
Glosario de Términos.....	46
Convocatoria y Conformación del Equipo de Trabajo.....	52
Planificación Semanal.....	55
Registro Fotográfico de Ensayos.....	60
Referencias de Iluminación y Escenografía.....	71
Producción Escenográfica.....	75
Producción Multimedia.....	77

Presentación

Acorde al Reglamento General de Trabajo Final de Licenciatura, estipulado en la Resolución Rectoral N° 0029-2020 nuestro trabajo se inserta en la modalidad de producción escénica de tipo A, es decir, “una investigación práctica-teórica, dialógica, recíproca y simultánea orientada hacia la construcción de un doble objeto” (2020, p. 10) (producción escénica y escrito).

El propósito de esta investigación es establecer articulaciones intradisciplinarias entre la danza contemporánea y la cultura *hip hop* a través de la noción de Improvisación Compositiva¹ y el análisis metodológico de sus prácticas de improvisación. En este sentido nuestra hipótesis supone la posibilidad de sumar el *cypher* al conjunto de métodos que Fernández (2017) integra bajo dicha designación conceptual.

De esta manera recuperamos las conclusiones obtenidas en la investigación titulada *Problematizaciones en torno a la práctica de la Improvisación Compositiva y escénica* (EVC-CIN, 2019) para advertir que los métodos de Improvisación Compositiva tienen en común con el *cypher* la invención de metodologías de improvisación en tiempo real desligadas de la representación de identidades específicas. En tanto que, a diferencia de las *battles* (batallas), las prácticas de *cypher* no siguen categorías, pautas o direcciones externas sino que están basadas en la colaboración.

Para profundizar acerca de su funcionamiento indagamos en la noción de estilo libre, su vinculación con el término improvisación (EVC-CIN, 2019) y el concepto de estilo (Kaeppler, 2003). Asimismo abordamos las entradas de *freestyle* como *quasi-objetos* (Pérez Royo, 2013) por el modo en que operan en la continuidad de la práctica y en las relaciones que se producen entre los practicantes y sus materiales compositivos (Haudricourt, 1962; Bardet, 2019).

¹ Entre los diferentes formatos escénicos se nuclean: La Composición Instantánea, Composición en Tiempo Real, *Tuning Scores* y el *Contact Dance* porque proponen “un tipo de corporalidad dirigida a cuestionar los modelos estéticos tradicionales de la danza [productivos, pedagógicos, interpretativos, receptivos]” (Fernández, 2017: p. 10).

Acerca de su sistema operativo realizamos un análisis contrastivo en diálogo con el Método de Composición en Tiempo Real (Fiadeiro, 2008; Pérez Royo y Agulló, 2016) en tanto metodologías de improvisación en tiempo real que recuperamos porque son empleadas en espacios de entrenamiento y composición escénica, que cuestionan la identidad expresiva del lenguaje danzado como mediador de contenidos formales preestablecidos (Fernández, 2017: p. 210). En base a este acercamiento teórico-metodológico, recogemos los testimonios de *freestylers* locales entrevistadxs (EVC-CIN, 2019). Y recuperamos la propia vivencia como intérprete y *freestyler* inmersa en el proceso creativo de la obra de danza contemporánea *Lophelia* (2019) y en prácticas de *freestyle* locales.

A su vez desarrollamos un espacio de laboratorio experiencial de improvisación y composición colectiva junto a bailarinxs y *freestylers* convocadxs. Creado para movilizar los conceptos, perspectivas y metodologías hasta aquí abordados, acercándolos al espacio de la práctica, el diálogo y la reflexión. En este sentido, articulamos conceptos y técnicas de las danzas urbanas, métodos de Improvisación Compositiva y metodologías de *freestyle*, con el propósito de hacer dialogar saberes intradisciplinarios y generar nuevas interrogantes.

Como resultado de este proceso colectivo, optamos por un formato de presentación performático basado en la fiesta y en sus condiciones de producción, en los dispositivos tecnológicos que operan en su organización a la vez que producen y sostienen nuestras prácticas y metodologías. Es decir, creamos un circuito que recorre los hallazgos, articulaciones y procesos de composición transitados para desdibujar los límites entre practicantes y espectadores, adentro y afuera, centro y periferia. Con el propósito de explorar cómo conviven el tiempo de la fiesta con el tiempo de la escena, y qué experiencias de sociabilidad habilitan.

En este sentido, esperamos que esta investigación signifique un aporte hacia los espacios de conocimiento inter/intradisciplinarios que se pregunten acerca de las prácticas de colaboración y las metodologías de improvisación que circulan en Córdoba Capital. Ello en la escena cultural de *hip hop* y danzas urbanas, en el campo de la

investigación en artes y los espacios de entrenamiento y composición de la danza contemporánea.

Articulación Metodológica con la Noción de Improvisación Compositiva

La noción de Improvisación Compositiva propuesta por Viviana Fernández (2017) nos acerca un modo de abordar y reflexionar sobre la danza ligada al orden de la vivencia en que se inscribe y genera la práctica situada por oposición al trabajo escénico teatral. Esto nos sitúa en un modo de formación y entrenamiento en danza contemporánea vinculado con metodologías de composición encuadradas bajo la consigna de la no-representación. Desde esta perspectiva, su interés central es el cuerpo practicado, el cuerpo que, expresa Fernández, “asume un espacio propio de generación y producción de saberes en el marco del taller en el que, lo practicado, es ya concebido como escena” (p. 2).

Es por esto que, reconocemos en las prácticas locales de *freestyle* al igual que en el conjunto de métodos nucleados bajo esta designación, “estrategias de desplazamiento de los modos de representación convencionales del cuerpo, la acción física y el movimiento tecnificado (...) colectivamente, durante la práctica” (p. 211). Sin embargo, nos parece importante nombrar pero no incluir las batallas como prácticas locales de *freestyle* posibles de ser consideradas métodos de Improvisación Compositiva ya que se trata de formatos de competencia basados en categorías a representar para ganar. Es decir, las entradas de *freestyle* operan como demostraciones estilísticas que un jurado evalúa para determinar su pertenencia técnica, además del desarrollo creativo en tiempo real.

En este sentido, las prácticas de Improvisación Compositiva desactivan “el reconocimiento material, contextual y simbólico del lenguaje danzado y cuestionan los modos de representación de la danza en torno a las formas instituyentes que la definen socialmente” (Fernández, 2017: p. 95). Por su parte, identificamos que el *cypher*

entendido como práctica colectiva de estilo libre basada en la colaboración opera de modo similar.

Para desarrollar este supuesto, recuperamos la idea de la no-representación² como un ejercicio para profundizar en estos modos de relación con los estilos urbanos que posibilitan desactivar la copia y el reconocimiento material del lenguaje danzado en las prácticas de *cypher*. En este sentido, incorporamos métodos y conceptos de las danzas urbanas para vincularnos con ellos no como categorías representacionales a imitar sino como herramientas metodológicas que nos permiten entrenar de manera consciente los procesos de sentido que cada comunidad y contexto cultural fabrica en sus prácticas de *freestyle*. Es decir, la *no-representación* nos permitió identificar que en las prácticas de *cypher* la composición no se construye a través de los materiales producidos en cada entrada de *freestyle* y a partir de las corporalidades que se comparten, generando así relaciones entre los estilos y “los modos aprendidos y contruidos del cuerpo en su estar, presentarse, relacionarse y moverse con otros” (Pérez Royo y Agulló, 2016: p. 13).

En este sentido, para reconocer y visibilizar las estrategias de composición que operan en el *cypher* realizamos un análisis contrastivo en diálogo con el sistema operativo del Método de Composición en Tiempo Real (Fiadeiro, 2008) porque identificamos que ambas prácticas despliegan metodologías de improvisación en tiempo real, desligadas de la representación de identidades específicas. Es decir, estos métodos no están predeterminados a través de pautas o categorías sino que privilegian el movimiento “desde un punto de vista no formal ni constreñido a un solo tipo de lenguaje técnico-dancístico, expresivo o dramático” (Fernández: p. 94).

Como resultado de esta articulación metodológica pudimos reconocer y visibilizar en el sistema operativo del *cypher* estrategias de Improvisación Compositiva que presentan

² Con el propósito de analizar las metodologías de improvisación que integran la Improvisación Compositiva, Fernández proporciona una reflexión sobre la danza “en un claro interés por reconocer y caracterizar las concepciones y técnicas de ejecución encuadradas bajo la consigna de la no-representación” (p. 13).

similitudes con los métodos de improvisación de la danza contemporánea. No obstante, en nuestro proceso práctico no desvinculamos el *cypher* de su contexto sociocultural y su esencia festiva original, por lo que determinar si es posible incluir esta práctica al conjunto de métodos de Improvisación Compositiva va a depender del enfoque metodológico de cada proceso, grupo o investigación que desee recuperar su sistema operativo como metodología de composición y/o entrenamiento colectivo.

Origen de la Cultura *hip hop* y sus Manifestaciones Artísticas³

El *hip hop* como cultura es reconocido internacionalmente en los años 80' junto con la globalización y mercantilización de sus manifestaciones artísticas. Sus inicios se remontan a principios de los años 70' en las fiestas organizadas por las comunidades pobres afroamericanas y centroamericanas que residían en el barrio neoyorquino del Bronx.

En un contexto de pobreza, violencia y opresión sumado a la poca o nula accesibilidad para ingresar a clubes y discotecas aumentaron ampliamente las *gangs* (pandillas) de modo que la rivalidad territorial afectó la vida de los clubes nocturnos siendo peligrosos para la gente. Como consecuencia, explican Zucker y Toth (2008), estas comunidades comenzaron a ocupar otros espacios como parques, calles o patios de escuelas (párr. 2).

Allí montaron las primeras *block parties*⁴ o *house parties*, fiestas por lo general ilegales, organizadas con el propósito de crear un espacio de contención, música y *freestyle* en el que podían expresarse libremente. Entre las diferentes prácticas artísticas que se produjeron en las *block parties*, el *Graffiti*, el *DJing*, *MCing* y el *Breaking* tuvieron un

³ Para continuar con la lectura, acercamos nuestro **Glosario de Términos** que proporciona información adicional para profundizar en el significado de expresiones y conceptos específicos de la cultura *hip hop* y las danzas urbanas (Ver en Anexo pág. 47).

⁴ El objetivo de las *block parties* era alejar a la gente por un momento de la dura realidad que se vivía en el barrio, y a su vez era un espacio en donde decenas de jóvenes pudieran mostrar sus habilidades y talentos. Extraído de <https://urbanroosters.news/los-origenes-del-hip-hop-las-block-parties/>

mayor desarrollo considerándose luego pilares fundamentales y elementos representativos de la cultura *hip hop*:

- *Graffiti*, forma de expresión artística que consiste en pintar o dibujar sobre superficies públicas, como paredes, fachadas, calles o trenes, utilizando técnicas de pintura en aerosol, rotuladores u otros medios.
- *DJing* o *turntablism* (tornamesismo) técnica para crear música en tiempo real mediante la manipulación y modificación de una fuente de audio original reproducida, utilizando como instrumento musical principal, el plato o giradiscos.
- *MCing* o *rapping* que significa *master of ceremony* (maestrx de ceremonias) y se refiere a la acción de animar al público y rapear en las fiestas para acompañar las sesiones de los *Disc Jockeys*.
- *B-boying*, *b-girling* o *breakers*, varones y mujeres que bailaban en los “*breaks*” de la música, segmentos cortos y repetidos en *loop* sobre los que también se rapeaba.

En el Bronx, las *block parties* estaban generalmente organizadas por lxs *disc jockeys*⁵, ya que eran los dueñxs de los parlantes y sistemas de sonido. Y eran quienes mezclaban los géneros *funk*, *soul* y *rhythm and blues* a través de diferentes técnicas sobre los discos de vinilo, con el objetivo de incentivar al baile. También participaban lxs maestrxs de ceremonias (*MCing*) acompañando la presentación de lxs *DJs*, para animar las fiestas y atraer la mayor atención del público ya que “la competencia también estaba presente, no según el control territorial por medio de la violencia propio de las *gangs*, sino en términos de si el DJ tenía mejor sistema de sonido, mejor estilo, y quién atraía más público” (Zucker y Toth, 2008: párr. 3).

⁵ Son tres los DJs esenciales en los primeros años del Hip Hop: Kool Herc, Grandmaster Flash y Afrika Bambaataa (Zucker y Toth, 2008: párr. 4).

Influenciado por los *sound systems*⁶ jamaquinos, DJ Kool Herc (Clive Campbell) inmigrante de la isla de Kingston, un 11 de Agosto de 1973 y con motivo de organizar la fiesta de cumpleaños de su hermana Cindy, extendió el *break* de una canción de James Brown porque notó que en ese momento instrumental de la música la gente bailaba de manera más energética y dinámica. De esta manera, creó lo que se conoce como *break beat*, segmentos cortos de temas musicales repetidos en *loop* sobre los que luego lxs bailarinxs (*breakers*) demostrarían sus habilidades y movimientos.

Ante esta nueva incorporación musical, las fiestas significaron un espacio para que las pandillas se enfrenten entre ellas de una manera menos violenta, difundiendo los valores principales de la cultura *hip hop* que son: “*Peace, Love, Unity and Having Fun*” (paz, amor, unidad y pasarla bien/divertirse). Difundidos por Afrika Bambaataa, DJ, rapero y fundador del *Universal Zulu Nation* (1970) organización creada para concientizar y proponer una alternativa pacifista frente a la violencia entre pandillas de Nueva York.

En cuanto a la danza, el *breaking* continuó desarrollándose como danza social, influenciado por el *lindy hop*, danzas africanas, la capoeira, la salsa portorriqueña, entre otras disciplinas que aportaron pasos, giros, saltos y acrobacias cada vez más complejas de seguir e imitar entre el público menos especializado.

Es así que a través del *freestyle* se produjeron otros bailes sociales conformados por “*partie moves*”, pasos de fiesta fáciles de copiar y repetir con el objetivo de animar al público a participar. Entre los pasos o movimientos más populares y reconocidos dentro de la cultura *hip hop* podemos nombrar algunos inspirados en personajes de televisión como *Bart Simpson*, *Rogger Rabbit* o *Smurf*, en marcas como *Reebok* o actividades como *The Running Man* y muchos otros creados en diferentes regiones y momentos como *The Wop*, *The Cabbage Patch*, *The Dogie* y *The Harlem Shake*.

⁶ Los *soundsystems* eran camionetas cargadas con equipos de sonido (tocadiscos, altavoces y amplificadores) manejados por un *DJ* o selector, quienes difundían de manera itinerante la música popular jamaquina. Su formación puede deberse en parte a la prohibición del gobierno de Jamaica de transmitir en las radios música popular nacional existente en la época. La actividad de los *soundsystems* se remonta hasta la década del 50', en los *ghettos* de Kingston, y desde ese momento fueron de vital importancia en la formación y expansión de estilos emergentes de música jamaquina como el *ska*, el *rocksteady* y el *reggae* (Zucker y Toth: párr. 6).

De esta manera, se reconoce al conjunto de danzas sociales que nacieron en las *block parties* como *hip hop dance* o *hip hop freestyle*, porque se crearon a través de la improvisación y de la relación con la música y el ritmo. A su vez, otros estilos nucleados en las danzas urbanas⁷ como el *popping* y el *locking* fueron creados en otras localidades estadounidenses como consecuencia del género *funk*. Esto ya que a medida que la música se popularizaba en cada comunidad, desarrollaron *grooves*⁸, pasos y maneras de interpretar el ritmo a través del *freestyle*, que con el tiempo consolidaron a los estilos, ayudados también, explica el *freestyler* argentino Loudy en su blog *¿Qué es el freestyle?* (s/f), “por la necesidad de la industria televisiva de que estos sean identificables y “entendibles” al ojo común” (párr. 2).

Difusión y Expansión de la Cultura *hip hop* en Argentina

Es a través del reconocimiento del *hip hop* como género musical y también como fenómeno cultural, que sus diferentes expresiones artísticas comenzaron a mercantilizarse a nivel internacional mediante películas populares como *Breakin'* (1984) *Flashdance*, *Beat Street* (1985) *Step up* (2006) y videos musicales de cantantes reconocidos de la época como "Rapper's Delight" - The Sugarhill Gang (1980) "Walk This Way" - Run-D.M.C. ft. Aerosmith (1986), "The Message" - Grandmaster Flash and the Furious Five (1982), "Beat It" - Michael Jackson (1982) entre otros.

No obstante, antes de las películas, el *hip hop dance* y las danzas urbanas ya aparecían en televisión a través del programa estadounidense *Soul Train* que se transmitió desde 1971 hasta 2006 como una forma de presentar la música afroamericana y a lxs artistas

⁷ Cabe destacar que durante el desarrollo del *hip hop dance*, al mismo tiempo en la costa oeste de los Estados Unidos se crearon los estilos *popping* y *locking* también influenciados por la música *funk*. Estilos que aunque no pertenecen a la cultura *hip hop*, se nuclean en los *street styles* porque también fueron creados en espacios urbanos. Posteriormente en los años 80', tanto en Nueva York como en Los Ángeles, surgieron los *clubes styles*, estilos originados en espacios urbanos cerrados como *clubs* y discotecas *undergrounds*, tales como el *waacking*, el *voguing*, el *house*, entre otros.

⁸ Isabel Collado en su Tesis Doctoral (2019) define el *groove* “como aquella manera de entender la música mediante la expresión corporal. Por tanto, cada discurso dancístico se diferenciará básicamente por su pertinente *groove*, ya que cada uno de ellos está ligado al acento musical de sus músicas” (p. 92).

de *soul* y *R&B* de la época hacia una audiencia más amplia. Así se convirtió en una plataforma importante para lanzar carreras musicales y dar espacio a bailarinxs jóvenes que mostraban sus habilidades y talentos, cuyos segmentos de baile se popularizaron y ayudaron a difundir estilos como el *locking*, el *popping* y el *breakdance*.

En Latinoamérica y Europa en las décadas de los años 80' y 90', las danzas urbanas comenzaron a popularizarse atrayendo sobre todo a las comunidades jóvenes. Lxs antropólogxs colombianos Muñoz y Marín (2016) identificaron durante este proceso de expansión un motor de creación: la *búsqueda del estilo propio* “que evidencia el altísimo valor que el *hip hop* le concede a la experimentación artística y principalmente a la creación de un estilo propio y auténtico” (p. 48). En otras palabras, porque se trata de una esencia de orden creativa y sensible que “impulsa a los jóvenes hacia la auto creación, la producción de nuevas subjetividades y la búsqueda y generación de otra cosa en los dominios de lo ético, de lo político, de lo artístico y de los saberes convertidos en praxis” (p. 47).

En Argentina, el *hip hop* llegó a través del estilo *breaking* que aparecía en las películas *Breakin'* (1984) y *Beat Street* (1985) más que por el género musical que aún no estaba tan popularizado. Sobre esto, Mario Pietruszka, más conocido artísticamente como Jazzy Mel,⁹ recuerda que “el furor de esas películas fue tan grande que hasta el carnicero del barrio bailaba *breakdance*”.

El periodista Juan Data (2020) expresa que quizás porque “Argentina es –muy probablemente– el país más eurocéntrico¹⁰ de Latinoamérica” (p. 39) la música *hip hop* no ingresaba al país como en otros territorios latinoamericanos como Brasil, Venezuela,

⁹ Extraído de la nota publicada en la página web del diario La Nación. Disponible en <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/antes-batallas-historia-secreta-del-rap-argentina-nid2360200/>

¹⁰ “En el contexto cultural empleado en este trabajo nos referimos al eurocentrismo como la tendencia a guiarse por parámetros estéticos impuestos por Europa y a medir la calidad de expresiones artísticas originadas en otros contextos y otras latitudes comparándolas con los estándares del arte europeo ” (Data, 2020 en diario Infobae, 2023). Extraído de <https://www.infobae.com/cultura/2020/12/18/hacia-los-origenes-del-rap-nacional-fragmento-de-la-evolucion-del-flow-de-juan-data/>

Colombia, México o Puerto Rico. Teniendo lugar dentro del *underground* que no se identificaba con el rock, el género más aferrado a la identidad nacional:

Después de todo, en su gestación el rock nacional fue igual de derivativo que el rap, pero como imitaban a chicos blancos europeos, en vez de negros norteamericanos, la pantomima no causaba tanto rechazo y se les dio la chance de crecer y madurar hasta desarrollar un estilo propio y genuino con identidad nacional. (p. 44)

Durante este primer desarrollo del *breaking* y el rap en Argentina, al igual que en las culturas juveniles de Colombia, las expresiones artísticas del *hip hop* funcionaron en la década de los años 90' como “una forma de expresión, de demanda, de denuncia” (Glosario de términos de *hip hop*, 30 de Noviembre de 2019)¹¹ como una ayuda sobre todo en el conurbano bonaerense, para que lxs jóvenes puedan expresarse siendo parte de un movimiento que expresa la diversidad y las luchas por la igualdad contra las opresiones socioculturales.¹²

Posteriormente, a partir de la primera década de los años 2000 se extendió el público consumidor de las expresiones artísticas derivadas de la cultura *hip hop*, con el estreno de la película *8mile* (2003) protagonizada por el rapero Eminem, que relata la historia de un rapero blanco que debe competir en batallas en un ambiente predominantemente afro descendiente (Biaggini, 2021). Con la aparición de internet, las redes sociales y la creación de *Youtube* en 2005, como plataforma de difusión de filmaciones caseras de batallas de rap, *breaking* y de otros estilos.

En Córdoba Capital, podemos identificar un amplio desarrollo pedagógico en contextos de enseñanza-aprendizaje como escuelas y academias de danza que han incluido en sus

¹¹ Glosario de términos de Hip hop extraído de <https://www.cultura.gob.ar/glosario-de-terminos-de-hip-hop-4515/>

¹² Entre lxs primerxs *breakers* y *MCs* reconocidxs de la provincia de Buenos Aires, podemos nombrar a Mario Pietruszka (Jazzy Mel), Eduardo Bernoy (Frost), Walter Villafañe (MC Ninja). Y los primeros grupos como los *Dinamic Breakers* (con Robert Marti, alias Mike Dee), *Buenos Aires City Breakers* y *Morón City Breakers*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/antes-batallas-historia-secreta-del-rap-argentina-nid2360200/> y <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10324-2015-01-18.html>

programas de capacitación clases técnicas y coreográficas de *hip hop dance* y estilos urbanos como *popping*, *locking*, *waacking*, *house*, entre otros. En esos espacios, lxs primerxs bailarinxs, actuales docentes y referentes de la localidad¹³ comenzaron a dar sus clases difundiendo la información a la que accedían por internet y en capacitaciones con referentes internacionales de cada estilo, cultura y comunidad.

Con la apertura de estos espacios de práctica y desarrollo del *hip hop* y las danzas urbanas, podemos decir que la escena cultural local se encuentra en constante crecimiento, generando espacios de entrenamiento y prácticas entre *freestylers* y bailarinxs que se acercan a escuelas y academias de danza para aprender a bailar, conocer y difundir los valores de estas culturas con respeto por sus orígenes y contextos sociales. De la misma manera, se producen y gestionan hace algunos años, shows, fiestas, competencias, capacitaciones, prácticas y eventos culturales de danza, rap, *graffiti* y *Djing* en diferentes espacios públicos, abiertos y gratuitos, tanto de manera independiente como también con el apoyo de la Municipalidad de Córdoba¹⁴. Entre estos espacios podemos identificar la explanada de la Municipalidad de Córdoba como el mayor punto de referencia y encuentro para raperxs y bailarinxs, el patio del Cabildo, que está habilitado de manera gratuita para entrenar danza y rap y la reciente apertura de la Plaza España y su Museo Metropolitano de Arte Urbano, en el que se realizan los encuentros “Sunset Plaza España” los Sábados y Domingos, gestionado por la Secretaría de Cultura y la Municipalidad de Córdoba en los que también participan *DJs* locales.

¹³ Entre ellxs nombramos a Maximiliano Chavarria, Germán Massimino, Florencia Zupichiatti, Carla “Coki” Pérsico, Matías Ligato y Maru Zelaya, entre otros.

¹⁴ Entre los grupos y productoras independientes locales que gestionan estos circuitos culturales podemos nombrar algunos como *Molinos Producciones*, *LIT*, *Tampoco tan poco*, *La Vaibing*, *Generación hip hop*, *Muni Vibes Battle*, *Córdoba District*, *Vogue in Cba*, *Dreamers Producciones*, *Quedate Bailando*, *Aforo* y muchos más.

Definición Etimológica del *freestyle* y Relación con el Término Improvisación

Durante la investigación realizada en el trayecto de la beca EVC-CIN (2021) y con el objetivo de establecer una posible articulación intradisciplinar acerca de las maneras de hacer y pensar la Improvisación Compositiva (Fernández, 2017) entrevistamos a *freestylers* (EVC-CIN, 2019) residentes de Córdoba Capital consultando si consideraban apropiado vincular los términos improvisación y *freestyle* como sinónimos.

Amelie, R. comentaba que la improvisación está en todas las artes o culturas pero que la palabra improvisación *es más amplia, más global y el freestyle es más específico de la improvisación de las danzas urbanas y sociales* (20 de febrero de 2021). Valeria, M. por su parte, compartía que la improvisación puede tener puntos en común y abordajes similares en diferentes danzas, pero que *el freestyle es diferente al estar contextualizado en las danzas sociales y la cultura hip hop* (20 de febrero de 2021).

En base a sus aportes, lxs colegas proponen diferenciar el *freestyle* de otros métodos de improvisación por su origen cultural y social, de modo que para profundizar en su especificidad partimos por aclarar que en su traducción al castellano, el “estilo libre” no refiere a un estilo en particular, ni a improvisar al azar careciendo de una estructura que lo sostenga. De lo contrario, implica una relación entre los fundamentos técnicos, *grooves*, pasos y todo lo que concierne a cada uno de los estilos de las danzas urbanas, junto con la interpretación personal y la exploración libre de cada *freestyler*. Sobre esto, Jose, C. agregaba que *el freestyle en cierto punto necesita tener claras algunas cosas en cuanto a lo técnico dancístico, pero siempre va a tener estos toques de autenticidad, esencia, etc.* (20 de febrero de 2021).

En este sentido, abordamos el estilo libre desde una perspectiva relacional que supera el uso del concepto de estilo como concepto universal o transferible de una comunidad o tradición a otra, para explorar cómo el estilo está relacionado con la estructura, forma y contenidos sociales (Kaepler, 2003). Sobre este término, la antropóloga sostiene que entender cómo puede aplicarse depende “de entender toda una forma de vida y las

relaciones sistemáticas entre estas formas culturales y las acciones sociales de las que surgen” (p. 95). En otras palabras, entiende el estilo como un modo de relación entre “el resultado de patrones persistentes, presentados en forma de estructuras de representación” (p. 104) y el modo en que estos patrones son interpretados en cada comunidad cultural.

En relación al contexto social y cultural en que circulan las prácticas de *freestyle*, recuperamos la hipótesis del ingeniero agrónomo André Haudricourt desarrollada en *El Cultivo de los gestos, entre plantas, animales y humanos* (1962) porque propone entender la relación de los gestos del cultivo y la cría de animales con los modos de pensar, producir, valorar y hacer política en Oriente y Occidente al expresar que “una posición del cuerpo, un movimiento, realmente no tiene sentido sino en un medio ambiente y en una situación dada” (citado en Bardet, 2019: p. 86). La filósofa Marie Bardet que recupera el trabajo etnográfico de Haudricourt, expresa en *Hacer mundos con gestos* (2019) que su propuesta consiste no solamente en analizar cómo el hombre inscribe, para cada formación histórica, su relación entre teorías y prácticas, tecnologías e ideas, sino en observar cómo la gestualidad histórico corporal hace mente y mundo. Y agrega “pensar al hombre desde sus gestos concierne tanto al “estilo” como a la “técnica”, al “cuerpo” como al “espíritu”, en una continuidad que derrumba toda una serie de oposiciones binarias habituales” (p. 89).

Consideramos que el estudio de los gestos propuestos por Haudricourt y Bardet nos permite ampliar la noción de estilo recuperada de Kaeppler y consecuentemente de estilo libre. Ello como un método de improvisación que implica un modo de relación tanto entre las estructuras de representación y quien las interpreta, como también entre lxs practicantes y el contexto en el que movilizan sus gestos.

En este sentido, con motivo de incluir el estilo libre al conjunto de métodos de Improvisación Compositiva, “cuyos programas persiguen ordenar y sistematizar las decisiones y elecciones que operan de manera aleatoria y asociativa en la práctica (...) bajo el indicador temporal como rasgo fundamental, con el propósito de generar otras formas de encuentro, convivencia y conversación ”(p. 130), identificamos al menos dos

prácticas colectivas de *freestyle* que se convocan en espacios locales de encuentro y composición entre bailarinxs de *hip hop* y danzas urbanas: los *cyphers* y las *battles* (batallas).

Prácticas Locales de *Freestyle*: Batallas y *Cyphers*

En la escena cultural de *hip hop* y danzas urbanas de Córdoba Capital se convocan con frecuencia al menos dos prácticas colectivas de *freestyle*: las *battles* (batallas) y los *cyphers*. Ambas prácticas surgieron en las *block parties* mencionadas previamente, a partir de la necesidad de los *breakers* de enfrentarse a través de sus “entradas” de *freestyle* durante el *break beat* del *disc jockey*. Inicialmente los *breakers* no seguían ningún patrón ni estructura de base para organizarse en el espacio, luego comenzaron a ordenarse en filas y en *cyphers*, círculos que delimitaban un centro que debía estar siempre ocupado, funcionando como espacio para ingresar y enfrentarse con otrx *breaker* de manera alternada.

Con el tiempo, el formato batalla comenzó a gestionarse y producirse por fuera del *cypher* para pasar a ser eventos separados de las fiestas, que requieren de una organización y gestión previa: difusión, jueces, *disc jockey*, anfitriones, categorías de competición y la participación de lxs competidorxs y el público. Actualmente, este formato de competencia se expandió, incluyendo además del *breaking* a los demás estilos del *street dance*.

En Córdoba Capital observamos que las batallas se organizan con previa anticipación, en tanto eventos culturales que otorgan visibilidad a bailarinxs que deseen mostrar sus habilidades técnicas y compositivas. De modo que aunque en esencia sea una práctica de competición de 1 versus 1 o 2 versus 2, los enfrentamientos no se producen violentamente sino como medio para compartir y divertirse en comunidad de una forma más armoniosa. No obstante, lxs jueces evalúan la pertenencia en cada estilo o categoría vinculando el *freestyle* a la demostración y representación de una identidad modélica

específica. Por este motivo, consideramos que esta práctica de *freestyle* no podría ser analizada como método de Improvisación Compositiva ya que no desactiva “el reconocimiento material, contextual y simbólico del lenguaje danzado” ni cuestiona “los modos de representación de la danza en torno a las formas instituyentes que la definen socialmente” (Fernández: p. 95).

Los *cyphers* por su parte, continuaron desarrollándose como prácticas de *freestyle* organizadas mediante entradas y salidas alternadas e individuales desde una perspectiva menos competitiva y más colaborativa. Ya que al no haber un jurado ni categorías que intervengan o determinen la práctica, lxs *freestylers* pueden probar y compartir sus procesos individuales de composición sin ser evaluadxs, lo que no impide que ocasionalmente puedan surgir enfrentamientos.

Identificamos en los espacios locales de producción de *cyphers*, que esta práctica se emplea como método de entrenamiento para probar movimientos y técnicas que se están aprendiendo y como espacio de composición colaborativa para bailar y componer con amigxs y colegas, compartiendo el proceso individual sin ser juzgadxs y evaluadxs. Es decir, se concibe como una práctica que se aleja de la competencia en su totalidad, de modo que podemos encontrar una vinculación entre los procesos de composición del *freestyle* en el *cypher* y en los métodos de Improvisación Compositiva en tanto que están liberados “a cualquier tipo de conexión, asociación, aproximación o distanciamiento en torno a las ideas corpóreas que aparecen y privilegian el momento “real” de la experiencia” (p. 94).

En este sentido, recuperamos la propia vivencia como intérprete en la obra de danza contemporánea *Lophelia* (2019) porque durante su proceso creativo abordamos diferentes métodos de improvisación como el Método de Composición en Tiempo Real¹⁵ (Fiadeiro, 2008; Fernández, 2017; Pérez Royo y Agulló, 2017). Método que no

¹⁵ Creado por el coreógrafo portugués João Fiadeiro en el contexto de la danza contemporánea, se incluye en el conjunto de método de Improvisación Compositiva junto con la “Composición Instantánea” de Hamilton, los “*Tunning Scores*” de Nelson o el “*Contact Dance*” de Paxton (Fernández, 2017).

sienta las bases de un modo particular de estética, explica Fernández (2017) sino que se trata de “una serie de instrucciones para accionar en la configuración de un espacio no estratificado” (p. 124).

En base a esta definición y a la vivencia en el entrenamiento de ambos métodos, reconocemos que tanto en el Método de Composición en Tiempo Real como en el *cypher* la improvisación es un proceso de investigación con conjuntos de reglas más o menos explícitas para hacer algo de manera pública y reflexiva, porque son prácticas colectivas que re piensan el proceso de visibilidad y de comunicación entendida como diálogo en colaboración.

Desde esta perspectiva realizamos un análisis de tipo metodológico entre ambos sistemas operativos con motivo de describir y sistematizar sus respectivas estrategias y procedimientos compositivos. En este sentido, aunque el *cypher* se convoca en Córdoba Capital de una manera más informal y espontánea, en espacios públicos o fiestas sin propósitos coreográficos específicos, también suele utilizarse como método de entrenamiento e investigación en sesiones abiertas de *freestyle* y clases de *hip hop* y danzas urbanas. Motivo por el cual consideramos que también podría emplearse, al igual que el Método de Composición en Tiempo Real, como metodología de composición durante procesos creativos de danza contemporánea y artes escénicas.

Articulación Metodológica entre el Sistema Operativo del *Cypher* y el Sistema Operativo del Método de Composición en Tiempo Real

En primer lugar, observamos que ambos sistemas operativos se organizan a partir de una delimitación espacial predeterminada, es decir, se “conviene” el lugar de los gestos, acciones o situaciones coreográficas. De esta manera, en el Método de Composición en Tiempo Real la palabra composición, explica la coreógrafa y *performer* portuguesa Claudia Dias “tiene que ver con la idea de posicionarse” de asumir una posición que puede ser espacial o que se puede entender en relación con un determinado acontecimiento (Pérez Royo y Agulló, 2016: p. 60). Y agrega, “todo lo que se hace en CTR tiene la idea de una construcción colectiva (...) porque supone siempre la idea de relación con un otro: con el que ve” (p. 60).

Inferimos que como consecuencia de la delimitación de un adentro-afuera, tanto en el CTR como en el *cypher*, existe una separación entre practicantes, entre quien ve y quien acciona, una separación fundada “en términos éticos antes que jerárquicos (por la copresencia sensible de los cuerpos que, en el encuentro asumen el intercambio democrático y dinámico de las decisiones) (...) en una misma condición temporal” (Fernández: p. 124). Lo que habilita, en palabras de Dias, la existencia de al menos dos tipos de espectadores, “el espectador-real, aquel que encontramos en una presentación pública y que paga una entrada y se sienta en una butaca, o el espectador-practicante (...) separación que ocurre mentalmente, espacialmente y también en el mismo cuerpo” (Pérez Royo y Agulló, 2017: p. 62). Es decir, cuando lxs practicantes son simultáneamente actores al proponer una acción y espectadorxs al momento de realizar la lectura.

En el caso del *cypher*, esta separación entre practicantes no se distingue como en el caso del CTR porque el círculo se configura en función de la participación de sus practicantes. No obstante, consultamos a lxs colegas entrevistadxs (EVC-CIN, 2019) si consideran que puede distinguirse la presencia de espectadores reales y espectadores practicantes. Amelie, R. expresaba que *el cypher ‘somos todxs’ los que estamos ahí siendo espectadores, ya sea practicantes o del público* y agrega *creo que sí cambia la*

energía del cypher y lo que se genera, pero estás en el cypher igual, lo estás haciendo
(20 de febrero de 2021).

En cuanto a la relación con el tiempo real, en el conjunto de métodos de Improvisación Compositiva este puede adquirir variaciones y percibirse tanto de manera vertiginosa como profundamente lentificada, pero en todos los casos el tiempo es real en tanto toma de conciencia corporeizada “puesto que no accedemos a un mundo dado o imaginado sino que componemos, al crear, un mundo inseparable de nuestras capacidades sensorio-motoras, de las normativizaciones de las conductas y del ámbito socio ambiental de las prácticas” (Fernández: p. 134). En este sentido, identificamos que en el *cypher*, a diferencia del CTR, el elemento musical interviene en la construcción de variaciones rítmicas que operan en la dinámica temporal de la composición colectiva. Se trata de un tiempo real que está entre el estímulo y la respuesta, que se mide, como explica sobre el CTR João Fiadeiro “en las relaciones intersubjetivas que encuadran la composición (...) porque todo acto de comunicación está inmerso en un proceso temporal que asume el ser corporal de las cosas, es decir las condiciones de percepción en que construimos la realidad” (citado en Fernández: p. 132)¹⁶. Por otro lado, entendemos que ambas prácticas se emplean como métodos colectivos de entrenamiento y composición sin restricciones para su participación, en todo caso, requieren de un conocimiento previo acerca de sus instrucciones o conjuntos de reglas para asegurar su continuidad. En este sentido, con el propósito de avanzar en la producción de conocimiento en torno a los cruces intradisciplinarios propuestos y de dar visibilidad y reconocimiento a las estrategias de composición del *cypher*, decidimos contrastar ambos sistemas operativos para identificar, describir, visibilizar y articular sus metodologías de improvisación en nuestra instancia práctica y colectiva. Para ello recuperamos en la siguiente tabla los puntos mencionados previamente: *delimitación espacial, tipos de practicantes, concepto de composición y relación con el tiempo real*.

¹⁶ Entrevista a J. Fiadeiro (Chile 03-12-2011) disponible en www.canaldearte.com

	<i>Cypher</i>	Método de Composición en Tiempo Real
Delimitación espacial	<p>Lxs practicantes conforman una ronda mirando hacia adentro.</p> <p>El centro debe estar siempre ocupado. La práctica inicia cuando alguien decide ingresar.</p> <p>Las entradas son siempre individuales, alternadas y voluntarias. Su duración dependerá de la intervención de otro practicante que decida ingresar.</p>	<p>Se “conviene” que hay un afuera y un adentro. Se dibuja un cuadrado enmarcado con cinta en el suelo que delimita un adentro y un afuera. En el primero se realizan las acciones en tanto mundo común, en el segundo se realiza la lectura activa.</p> <p>Lxs practicantes se ubican afuera mirando hacia adentro para iniciar la práctica.</p> <p>La decisión de actuar tiene que ser absolutamente voluntaria, sólo así se puede asumir la responsabilidad de los gestos realizados. En este primer momento, el espacio permanece “abierto” hasta que alguien toma la decisión de actuar sobre él, dando inicio al juego.</p>
Tipos de practicantes	No existe una diferenciación entre practicantes, todos son parte del <i>cypher</i> .	Se dividen en practicante-actuante (cuando realizan la acción) y practicante-espectador (cuando realizan la lectura).
Concepto de composición	<p>Se concibe como una práctica para entrenar, experimentar y probar pasos o movimientos que se están aprendiendo de modo que se comparte el proceso creativo. Las propuestas individuales no parten de órdenes, pautas o conceptos direccionados ni preestablecidos por líderes o guías.</p> <p>Es una práctica horizontal.</p>	<p>La palabra composición tiene que ver con la idea de posicionarse en relación a las acciones y eventos que lxs practicantes realizan dentro de este espacio. Es decir, lo que importa es la coherencia de la estructura y no la coherencia de su contenido ya que no hay acuerdos previos, estéticas o estilos preestablecidos para actuar. Se basa en tres gestos, el primero es una sugerencia, el segundo activa aquello que está siendo, y el tercero confirma su dirección.</p>
Relación con el tiempo real	Partiendo de la premisa de que el centro debe estar siempre ocupado, su dinámica cíclica se sostiene operativamente a través de entradas y salidas de <i>freestyle</i> , de su vinculación con el recurso sonoro y de las relaciones que se puedan producir entre practicantes y sus propuestas compositivas individuales.	El tiempo real se mide en las relaciones intersubjetivas que encuadran la composición ya que para Fiadeiro lo espontáneo asociado a lo instantáneo y precipitado no existe, es un proceso temporal que se construye durante la práctica.

En este punto de nuestra investigación, comenzamos a planificar la instancia práctica para poner en diálogo junto al grupo de trabajo las observaciones, conceptos y perspectivas abordados hasta aquí en nuestro marco teórico. En este sentido, teniendo en cuenta que algunos de lxs bailarinxs convocadxs desconocían el funcionamiento del *cypher* y/o nunca habían participado, nos preguntamos ¿Cómo podemos construir y sostener prácticas de *cypher* en un espacio de ensayo que la distancia de la fiesta y la espontaneidad? ¿Qué elementos/aspectos operan en la práctica para asegurar su continuidad? ¿Cómo podemos generarlos?

En base a estas preguntas consideramos que el reconocimiento y la visibilidad de su sistema operativo posibilitarían su empleo en procesos escénicos de danza contemporánea y artes escénicas. Sin embargo, consideramos que es indispensable explorar cómo se vincula con lo festivo en tanto práctica cultural situada en un contexto y entorno social determinado del que no pretendemos desligarnos.

Desde esta perspectiva, focalizamos en los espacios de producción locales en los que circulan las prácticas de *cypher* para indagar acerca de su relación con la fiesta, vinculado a los procesos de organización de las fiestas locales y los dispositivos tecnológicos que intervienen en la construcción de su espacio-tiempo (iluminación, sonido, danza e imagen). En tanto que, expresa Cassu (2016) la fiesta no puede existir sin una proyección espacial y viceversa “porque *es*, por sí misma, un espacio público que se despliega sobre la ciudad reconquistándola a través de prácticas sociales” (p. 75).

Metodologías para Encontrarnos

El nosotros al que este ejercicio apunta implica ajustes y reajustes, acuerdos temporales, constatación de diferencias irresolubles, posiciones divergentes. Apunta a una tensión entre la estabilidad y el orden, entre el acuerdo y el desacuerdo; o, en términos de danza, entre la improvisación y la coreografía, entre el bailar cada quien a su ritmo y el bailar al unísono. Y presta atención al papel del cuerpo en todo este proceso. (Pérez Royo, 2016: p. 10)



Escucha: [Oicul Entre Escombros](#)

Teniendo en cuenta que nuestro grupo de trabajo es variado en torno a los trayectos artísticos recorridos y las experiencias en prácticas de improvisación de danza contemporánea y/o danzas urbanas. Partimos por construir un marco, una estructura meramente funcional, que además de delimitar situaciones, dar tiempo, espacio y reglas, explica José L. Sánchez (2016) define un *nosotrxs*, entendido como “una comunidad temporal, comunidad entendida por el momento sólo como un compartir tiempo y espacio, incluso si ese tiempo y ese espacio son abstractos o diferidos” (p. 38).

Dentro de este marco, incorporamos métodos y conceptos derivados de los estilos urbanos para entrenar el *freestyle* y a su vez generar un material en común que pueda ser compartido en el *cypher*. Asimismo incorporamos la música como recurso compositivo

en tanto elemento unificador que sostiene y da continuidad a las prácticas de *freestyle* y a los estilos urbanos, tanto en fiestas culturales como entrenamientos o clases.

Métodos y Conceptos Derivados de los Estilos Urbanos

Con motivo de introducir al grupo a las prácticas de *freestyle* pusimos en común conceptos del estilo *popping*¹⁷ como primer puntapié para explorar el *freestyle* individual y la relación con las propuestas de lxs otrxs al encontrarnos en el *cypher*. Dicho en otras palabras, partimos del supuesto de que *freestylear* y compartir con otrxs a partir de conocimientos, ideas, etc. en común puede favorecer la comunicación grupal en términos operativos y comunitarios.

Dicha selección de conceptos derivados del *popping* se basó en que sus conjuntos de movimientos remiten a sensaciones e imaginarios que abren a la exploración e interpretación personal, liberadas de formas y figuras específicas a imitar o representar:

- *Strobing*: consiste en dar la impresión de que lxs bailarinxs se mueven por fotogramas, es decir a través de movimientos cortos con una misma duración, haciendo referencia al efecto visual generado por la luz estroboscópica o flash de los boliches.
- *Waving*: deviene de la palabra en inglés *wave*, es decir “ola” y consiste en imaginar que una ola atraviesa nuestro cuerpo mediante movimientos fluidos y desarticulados.
- *Warping*: es un concepto que suele utilizarse para trasladarse ya que remite a la idea de entrar a un portal que modifica la temporalidad del movimiento inicial, ralentizándolo mediante la técnica del *slow motion* (cámara lenta).

Desde esta perspectiva y por el propio interés del grupo por compartir y aprender conceptos o pasos de otros estilos urbanos como el *waacking*, *voguing*, *dancehall* y

¹⁷ Este estilo nace en la ciudad de Fresno, California, Estados Unidos. Fue creado por Sam Solomon, conocido como Boogaloo Sam, y su grupo de baile llamado *Electric Boogaloos* a partir de movimientos de danza *funk* y *soul* que eran populares en esa época.

house, lxs bailarinxs que sí los estudian actualmente y participan en prácticas de *freestyle* acercaron estos materiales en relación a sus músicas, *grooves* y culturas.

La Música Como Recurso Compositivo

Cómo principal recurso compositivo a utilizar durante el proceso creativo, recurrimos a piezas musicales extraídas de una *Playlist* colaborativa de *Spotify*, confeccionada para que cada unx añada las canciones que consideran bailables o que les provoquen ese estado festivo y de disfrute. Posteriormente, siguiendo con la lógica de las *block parties* o las fiestas culturales locales, incorporamos música producida en tiempo real por “Oicul” nuestro *live setter*¹⁸, con quien trabajamos de manera interdisciplinar y colaborativa¹⁹ utilizando sus sesiones grabadas y disponibles *online*, sesiones diseñadas en conjunto y sesiones producidas en vivo.

En este sentido, cabe mencionar que a diferencia del trabajo del *Disc Jockey*, Oicul no produce sonido a través de la utilización de géneros musicales específicos pre grabados, o samples de temas musicales. Porque el *live setting* implica la creación y reproducción en vivo de música original a través de la improvisación en tiempo real, lo que permite construir en conjunto y en diálogo con las necesidades del grupo y la puesta.

En base a la vinculación propuesta entre los estilos urbanos, sus músicas y la propuesta musical de Oicul, recuperamos los conceptos de *musicalidad* y *groove* como herramientas metodológicas para *freestylear* porque proponen diferentes modos de relación con la música. Por un lado, la musicalidad o la idea de “estar *on beat*” -es decir, bailar e improvisar siguiendo la propuesta musical- es un aspecto fundamental en las danzas urbanas porque posibilita mantener el ritmo y la sincronización. No obstante

¹⁸ El *live setting* implica la creación y reproducción de música original en tiempo real. Los artistas que utilizan el *live setting* pueden tocar instrumentos en vivo, utilizar sintetizadores, cajas de ritmos u otros equipos para generar sonidos en el momento. También pueden incorporar elementos pregrabados y samples en su presentación, pero el enfoque principal es la improvisación y la creación en vivo en constante interacción con el *feedback* (devolución) del público.

¹⁹ A partir de las devoluciones del grupo luego de cada ensayo, explorando diferentes climas, sensaciones y ritmos que potenciaban lo colectivo y lo festivo.

focalizamos en su aplicación en el contexto del estilo urbano *waacking*²⁰, porque nace de la idea de mostrar la música con el movimiento del cuerpo. Es decir, la musicalidad es un elemento constitutivo de esta danza por lo que requiere de un estudio y escucha atenta de la música, para identificar sus ritmos, variaciones, instrumentos, líricas, silencios, pautas y todos los demás componentes que integran una pieza musical al momento de entrenar el *freestyle*. En este sentido recuperamos la musicalidad como herramienta metodológica con el propósito de que en los ensayos la relación entre la música y la improvisación no emerja únicamente como consecuencia del tempo sino también como herramienta que posibilite un amplio espectro de interpretaciones y lecturas del movimiento.

También incorporamos el término *groove* que puede ser utilizado en las artes musicales para describir la cualidad de una canción o interpretación que hace que sea fácil moverse y bailar, de manera distintiva y contagiosa. Y también referir en el caso de la danza a la capacidad personal de lxs bailarinxs de entender y conectar con la música y el ritmo de manera fluida y natural. En este sentido, el *groove* en cada discurso dancístico puede variar según la relación de cada estilo urbano con el ritmo de las músicas que le dieron origen. Es decir, cada discurso dancístico al interior de sus patrones de movimiento, pasos y técnicas, está ligado al acento musical de sus músicas como consecuencia de su pertinente *groove* (Collado, 2019: p. 92). Proponemos este concepto porque, a diferencia de la *musicalidad*, el *groove* opera en el movimiento no a partir de la sincronización sino a partir de la interpretación personal del ritmo, lo que como consecuencia admite múltiples variaciones.

Antes de introducir al grupo a la metodología del *cypher* nos preguntamos ¿cómo se construye el vínculo entre practicantes? ¿Cómo se articula con la propuesta musical? ¿Cómo interviene o influye la propuesta del otrx en relación con la propia interpretación

²⁰ Este estilo fue creado como consecuencia de la música *disco* mezclada en los años 70' en clubes nocturnos LGBT+ de los Ángeles, Estados Unidos. En ellos la comunidad LGBT+ latina y afroamericana se sentían más segurxs y comodxs para expresarse a través de la improvisación. En sus orígenes, realizaban interpretaciones performáticas, inspiradas en figuras famosas de *Hollywood*, cantantes, etc. para “mostrar la música” con el movimiento, expresándose en consecuencia de ella. Entre las bandas e intérpretes disco de la época podemos nombrar a *Donna Summer*, *Diana Ross*, *The Temptations*, *Cheryl Lynn*, *The Salsoul Orchestra* entre otrxs.

musical? ¿Qué necesitamos para bailar juntxs? ¿Escuchar la misma música o escucharla de la misma manera? ¿La reproducción de un mismo patrón rítmico? ¿O de un patrón de movimiento? ¿Estar enfrentadxs? ¿Qué ajustes o desajustes hacemos para bailar juntxs?

Para resumir el orden en que desarrollamos las metodologías para encontrarnos en nuestros primeros encuentros, partimos por explicar la importancia de la música como recurso compositivo y los conceptos de *musicalidad* y *groove* como herramientas metodológicas de improvisación. Luego incorporamos conceptos del *popping* como primeras provocaciones en común para explorar el *freestyle* grupal, acompañadxs de música *funk* y *electro funk*²¹ para explorar el movimiento en compases de ocho, cuatro y dos tiempos ya que estos géneros musicales acentúan los *beats* por sobre la lírica. Finalmente realizamos un ejercicio de pregunta y respuesta con el propósito de explorar los modos de relación que pueden producirse entre practicantes cuando realizan sus entradas de *freestyle* en el *cypher*.

El objetivo de este ejercicio era focalizar en las relaciones que se construyen entre nosotrxs dando lugar a que cada interpretación y lectura personal *perversione*, en términos de Panero²², la propuesta original y así sucesivamente (Pérez Royo, 2013). Es decir, indagar acerca del supuesto de que la composición colectiva se produce a través de la exploración individual y el desarrollo del propio estilo en colaboración con otrxs. A continuación describimos las diferentes etapas del ejercicio.

Pregunta y respuesta + musicalidad

- Nos organizamos en parejas para enfrentarnos y proponer improvisaciones individuales.

²¹ En cada ensayo utilizamos diferentes géneros musicales derivados de los estilos urbanos, no obstante también confeccionamos una *Playlist* en *Spotify* colaborativa para añadir canciones "de fiesta" o que consideren que "lxs pongan" en ese estado, de fiesta, disfrute, etc.

²² El poeta y traductor Leopoldo María Panero propone el concepto de *per-versión* como "un ejercicio basado en radicalizar el acto de transformación que ya de por sí se da en toda traducción" y agrega "la *per-versión* no se entiende como una operación servil, secundaria y de menor rango, sino como una genuina actividad creativa que trabaja por medio de la afirmación de la diferencia que el traductor introduce con su lectura personal" (citado en Pérez Royo, 2013: p. 7).

- Cada turno individual debe durar 1 compás de 8 tiempos siguiendo los géneros: *funk* y *electro funk*.

Pregunta y respuesta + musicalidad + cypher

- Conformamos un círculo.
- Cada practicante improvisa siguiendo los compases de 8 tiempos y pasa el turno al compañerx de la derecha.
- Cambiamos a compases de 4 tiempos y finalmente de 2 tiempos para acelerar su temporalidad.
- Al último comenzamos a ingresar al centro del círculo de manera alternada sin turnos establecidos.
- Continuamos componiendo desde el concepto de musicalidad pero ya sin compases que determinen la duración de cada entrada, es libre para que puedan darse el tiempo que necesiten para componer y/o hasta que alguien intervenga y decida entrar.

Al finalizar el ejercicio, lxs compañerxs compartieron las siguientes dudas y preguntas registradas en una grabación de audio que luego transcribimos en nuestra planificación semanal²³: Sobre el *cypher*, ¿qué pasa cuando estoy "afuera"? ¿Me quedo quietx? ¿Estoy afuera o adentro? ¿Estar afuera implica quietud? ¿Sólo cuando es nuestro turno nos podemos mover?

Por el modo en que propusimos abordar el *cypher* como un espacio de relaciones entre *freestylers* y sus materiales producidos y puestos en circulación, hicimos la lectura del concepto de *quasi-objetos* (Serres, 1982 citado en Pérez Royo, 2013)²⁴ al finalizar el ensayo. Proponiendo abordar las entradas de *freestyle* como *quasi-objetos* porque producen el desencadenante de otra acción, en este caso, las entradas de *freestyle*

²³ Disponible en **Planificación Semanal** (Ver en Anexos pág. 56)

²⁴ Pérez Royo recupera este concepto porque está observando diversas prácticas colectivas de investigación en proyectos independientes, dentro del ámbito de las artes escénicas y de acción, porque tienen en común la invención de procedimientos de colaboración “basadas en una práctica de apropiación y transformación de los materiales de los participantes” (2013: p. 6).

siguientes, ya sea a partir del rechazo, del desvío o de la adaptación. Es decir, consideramos que el sistema operativo del *cypher* avanza en función de la relación entre los materiales recibidos ya que la participación y la contribución no está predeterminada, sino que es en la diferencia y en la necesidad de encontrar una postura frente a ellos que se produce el aporte que “hace que el juego avance, que los materiales encuentren versiones y descubran potencialidades” (Pérez Royo, 2013: p. 9).

En los siguientes encuentros, retomamos nuestro análisis contrastivo entre el *cypher* y el Método de Composición en Tiempo Real para articular sus sistemas operativos. Específicamente intercalamos y superpusimos sus delimitaciones espaciales e incorporamos los tres gestos que Fiadeiro propone para ordenar el diálogo colectivo: *sugerencia, activación y confirmación*²⁵. Además, sumamos el concepto de *quasi-objeto*, las reflexiones compartidas acerca del ejercicio de pregunta y respuesta y los conceptos de musicalidad y *groove* como herramientas metodológicas para relacionarnos con la música durante la práctica. Antes de iniciar delimitamos el espacio con cinta en el suelo, primero dibujamos un cuadrado y más adelante un círculo, además agregamos música de nuestra *Playlist* colaborativa con la posibilidad de que esta pueda ser manipulada por todos en cualquier momento.

Identificamos que aunque al comienzo la música seleccionada era instrumental y con una velocidad lenta, cuando aumentó su tempo, ritmo y cantidad de propuestas instrumentales ésta generó un cambio en la dinámica colectiva de las entradas y salidas. Es decir, la duración entre una entrada y otra era más corta, de modo que con la incorporación de temas musicales más estimulantes y rítmicos, la práctica del CTR se vinculó con una dinámica cercana al *cypher* al generar que todos ingresen y participen al mismo tiempo de un modo más espontáneo.

²⁵ La primera acción funciona como un “evento”, la segunda propone una dirección y la tercera confirma esa dirección.

Ante esta observación, solicitamos explícitamente cambiar de CTR a *cypher*, a lo que el grupo respondió reacomodándose en el espacio para pasar de estar fuera del cuadrado a conformar un círculo por sobre él, lo que implicó un tiempo para que vuelvan a ocupar el centro. De modo que al momento de ingresar, lo hicieron de manera alternada e individual, en contraste con el espacio común y compartido que se estaba construyendo a través del Método de Composición en Tiempo Real.

Identificamos además, que con el propósito de que el grupo asegure el sostén y la continuidad de la práctica, el desafío de esta superposición o intercalación entre sistemas fue la de reconocer qué lógicas internas configuraban lxs practicantes al momento de cambiar de uno a otro. De modo que al momento de intercalar ambos métodos podamos divisar los ajustes o desajustes que necesitaban realizar colectivamente, qué estructuras eran sostenidas y cuáles caían y que otras estrategias individuales configuraban para comunicarse en términos operativos y relacionales. Es decir, queríamos observar los modos de lectura del grupo, las relaciones generadas a través de los materiales que proponían y sus modos de vinculación con la música tanto individual como colectivamente. Al final de la práctica compartieron las siguientes reflexiones:

- En el CTR y en el *cypher* la composición es en tiempo real pero con diferentes velocidades. El grupo percibió el CTR como una práctica “más contemplativa”, porque se le da más tiempo a la interpretación y la lectura de aquello que se propone en el mundo común.
- Cuando la música era más lenta e instrumental, observaron que su corporalidad cambió, porque en el *cypher* sienten más ansiedad por ingresar o demostrar algo por lo rítmico y dinámico de la música. Y en el CTR se podían dar más tiempo, no querían "mentir" para proponer algo.
- Para algunxs el CTR era una práctica más cercana que el *cypher*, y para otrxs el *cypher* era más accesible, “más popular”. El cuadrado marcado en el piso le otorgaba más seriedad, la percibían como una práctica “más escénica”.

- Acerca de la idea de que las propuestas individuales no están pactadas previamente porque se enmarcan bajo la idea de cuidar el mundo en común, respetar al otrx y su propuesta sin manipular o cortar lo que ya se está construyendo se preguntaban: ¿cómo es la escucha mientras sostengo algo individual? ¿Propongo con, en contacto, contra propongo, sostengo o me voy? ¿Cómo conviven todas las propuestas en el espacio-potencia?
- Comentaban que en un *cypher* es menos evidente confirmar que existe una relación colectiva entre propuestas porque las improvisaciones son siempre individuales y alternadas. Por lo que sugirieron realizar un trabajo de edición y posproducción con videos de un *cypher* tradicional para luego superponer en un mismo plano temporal todas las improvisaciones. No para constatar que existen estas relaciones sino como idea creativa.
- ¿Cómo sostener la permanencia en solitario cuando se ingresa al mundo común?
- La disposición espacial por fuera del círculo desdibujó el carácter espontáneo del *cypher*, de modo que lxs practicantes se percibieron en bambalinas, ocultxs e inmóviles.
- Únicamente cuando en un momento determinado se contagiaron entre ellxs las ganas de participar, quienes estaban “por fuera” comenzaron a moverse junto con quienes estaban “adentro”, percibiéndose habilidadxs para actuar.
- ¿Qué pasaría si se utilizara todo el espacio sin un centro definido?
- Con las cintas sentían que no podían hacer movimientos amplios, como una sensación de encierro.
- Otrxs sentían que la cinta delimitando el círculo habilitaba la escena como un recorte.
- ¿Qué pasaría si un cenital ilumina el centro?

- Nos preguntamos ¿a qué hacemos referencia para observar que una práctica es más escénica que la otra? ¿Qué entendemos por escena?

Cardumen y Contagio

“Compartimos la opinión de que la música no es sólo un “reflejo” de la sociedad, sino que también es una de sus formas de reflexión, de producción de sentido y de relación social” (Steingress, 2006: 50 en Casu, 2008: p. 22)



Escucha: [Oicul Colección de Roms](#)

En el siguiente ensayo dibujamos con cinta en el suelo un círculo en vez de un cuadrado, como sucede en el Método de Composición en Tiempo Real y ubicamos a lxs practicantes por fuera de él y no sobre la línea divisoria.

Sobre esto, observamos que tal decisión despojó al *cypher* de su carácter espontáneo ya que la distancia generada entre lxs que estaban afuera y lxs que estaban adentro se acentuó. Situación que cambió al reproducirse un tema musical “más festivo” que les provoco ganas de bailar juntxs a pesar de esta separación, es decir se “contagiaron” entre ellxs. En este sentido, nos preguntamos en términos espaciales ¿qué pasaría colectivamente si eliminamos esta distinción adentro-afuera? ¿Cómo podemos sostener lo colectivo trasladándonos por el espacio sin un centro y una periferia definidos? ¿Cómo sería entonces la relación entre practicantes?

En base a estas inquietudes, recuperamos en los encuentros siguientes el ejercicio de “cardumen” que recuperamos del proceso creativo de *Lophelia* (2019), empleado entonces para crear un cuerpo colectivo que buscaba moverse en conjunto y hacia una misma dirección. En nuestro caso, nos pareció una pauta funcional que podía añadirle no solamente movilidad y traslados a esta combinación entre el *cypher* y el CTR, sino también la posibilidad de desdibujar la distinción adentro-afuera que se estaba poniendo en cuestión a partir de la superposición de ambos sistemas operativos. Además, consideramos que este ejercicio posibilita agudizar la escucha grupal y la mirada abierta para localizar, contener y sostener todas las propuestas individuales a partir del desarrollo de una consciencia colectiva.

Para iniciar este ejercicio de cardumen, propusimos que este comience a moverse por el espacio partiendo de un *cypher* dirigido por la persona que está dentro del círculo, de modo que quienes están alrededor acompañen y contengan cada propuesta. Luego surgieron las siguientes ideas, reflexiones y preguntas:

- Que la distinción adentro-afuera se vaya desdibujando a partir de cruces, atravesando constantemente el espacio durante una dinámica circular y cada vez más fluida.
- Que la primera pasada sea caminando y sin música para practicar encontrarnos desde la escucha colectiva y la mirada periférica sin distracciones.
- Introducir los pasos básicos del estilo urbano *house*²⁶ como recurso y pie para trasladarnos y abrir el espacio cuando el *cypher* se instala en la escena de manera estática sin incluir recorridos.
- Que en la segunda pasada la propuesta musical guíe la temporalidad rítmica de las propuestas individuales y colectivas mediante el concepto de *musicalidad* y la idea de contagio.

²⁶ Porque es un estilo que se caracteriza por *footworks* (trabajo de pies), saltos y traslados por el espacio, lo que permitiría abrir el *cypher* para reencontrarnos en un cardumen.

- Sin ocupar el centro ¿qué otras estrategias podemos utilizar para ser contenidos?
- ¿Cómo evidenciar el foco de atención sin necesidad de estar posicionadxs en el centro?
- Habilitar la potencia del unísono, en algunos momentos, como descanso visual.
- Abrir la mirada periférica para no ensimismarnos.
- Retomamos del ensayo pasado la idea de contagiarnos sin copiar sino *perversionando* la propuesta del otrx hacia otra parte del cuerpo. Generando variaciones.
- Generar matices y contrastes.
- Arengar para sostener con más implicación, acompañar, no abandonar y contener.
- Desdibujar los límites del adentro y el afuera, de lo activo y lo pasivo, de hacer y mirar.

Como consecuencia de esta superposición entre ambos sistemas operativos y de la pregunta acerca de cómo sostener lo colectivo desdibujando las delimitaciones entre practicantes, conformamos este circuito al que llamamos *cypher-dumen*. Una relación que surge de la necesidad de expandir y cuestionar las delimitaciones espaciales que tanto el *cypher* como el CTR proponen, para profundizar en lo colectivo escapando a toda clase de relaciones binarias como adentro y afuera, centro y periferia, activo y pasivo, practicante-espectador y practicante-actor, espectador-practicante y espectador-real.

Para continuar desarrollando este circuito, incorporamos la idea de contagio, que como mencionamos previamente surgió en encuentros anteriores como una estrategia para reagruparnos a través de la música, ya no en términos espaciales porque descubrimos

que el *cypher-dumen* puede generar desprendimientos, sino en relación con la consciencia colectiva. En otras palabras, el contagio se genera cuando gestos individuales resuenan en el cuerpo colectivo, cuando la relación entre practicantes se construye no solamente como consecuencia de recibir un material sino también al proponer una *perversión*. Una transformación que sigue una dirección en común, un ritmo o un movimiento, dando lugar a cada interpretación, lectura y variación, ya sea como desvío, rechazo, desarrollo o adaptación.

Ensayar Formatos de Presentación

“La cuestión no es organizar una fiesta, sino encontrar gente que pueda disfrutarla” (Friedrich Nietzsche citado en Victoria Pérez Royo y Agulló, 2016: p.123)



Escucha: [Oicul Send Nudes](#)

Durante los meses de Octubre, Noviembre y Diciembre ensayamos en salas formato caja negra²⁷ con el propósito de probar cómo se podía articular nuestro circuito de *cypher-dumen* con un posible diseño²⁸ lumínico y en relación al *live set* producido por “Oicul”. Además, sumamos la presencia de un productor audiovisual para registrar y capturar estos ensayos como material a utilizar y presentar.

²⁷ Ensayamos en las salas Mariel Bof y La Nave Escénica.

²⁸ Al inicio probamos paletas de colores que nos remitieran a las fiestas en boliches como: rojo, azul, verde y luego tomamos como referencia las fiestas cordobesas LIT, Tampoco Tan Poco, cuyo diseño lumínico y escenográfico se inspiraba en las fiestas de los años 70' y 80'. (Ver en Anexos, pág. 72)

Acerca de la relación con la iluminación, observamos que el hecho de ensayar con una luz cálida y de baja intensidad generó un ambiente íntimo y menos expuesto. Por tal motivo, sostuvimos esta utilización de la iluminación sumándole luces de colores, efectos de luz estroboscópica y posiciones en contraluz o de frente para generar juegos de sombras y siluetas que acentúen este clima festivo. Luego sumamos cenitales y calles como provocaciones para movernos en el espacio escénico, delimitar frentes, centros, fondos, diagonales, figuras, etc.

En cuanto a la presencia de Oicul determinamos que como organizador del tiempo y productor del espacio de la fiesta, él debe estar en escena y no en la cabina técnica porque así como en los ensayos, en su trabajo como *live setter* necesita de la interacción con el público y lxs practicantes. Y además, explica Casu (2016) porque en su función logra ser un mediador comunitario en los procesos de producción del espacio festivo al determinar la estética momentánea de los no-lugares festivos (p. 41).

Acerca de la disposición espacial, identificamos que en las salas estilo caja negra no podemos trasladar lo festivo sin acudir a su representación de modo que con motivo de indagar en la producción del espacio-tiempo de la fiesta necesitamos orientarnos hacia formatos escénicos más abiertos y participativos, que no frontalicen la práctica escénica y generen otras relaciones entre practicantes y espectadores. En función de estos reconocimientos, adaptamos el recorrido de nuestro *cypher-dumen* en el espacio arquitectónico del subsuelo del Centro Cultural Casona Municipal²⁹, con el propósito de crear una presentación performática basada en la fiesta, en sus condiciones de producción y en los dispositivos tecnológicos que la organizan a la vez que operan y sostienen nuestra práctica.

Es decir, creamos un circuito que pretende ser compartido y recorrido desdibujando los límites entre espectadores y practicantes, fiesta y escena, práctica y obra. Sin embargo

²⁹ Este Centro Cultural funciona en un edificio de estilo ecléctico, construido a fines del siglo XIX. Fue vivienda de la familia Galíndez (Casa Galíndez), y también sede del Ministerio de Educación de la Provincia de Córdoba, hacia 1960. Estuvo cerrada por largo tiempo hasta que, en 1987, la Municipalidad la rescató para habilitarla como centro cultural. Recuperado de https://cultura.cordoba.gov.ar/espacio_cultural/centro-cultural-casona-municipal/

nos preguntamos ¿cómo convive el tiempo real de las prácticas de *freestyle* con el tiempo de la fiesta? ¿Qué experiencias habilita? ¿Cómo se articula lo festivo con la escena?

Sobre el tiempo de la fiesta, Casu reconoce que no se trata de un tiempo obligado (el del trabajo profesional) ni de un tiempo forzado (el de las exigencias diversas fuera del trabajo: transporte, gestiones, formalidades, etc.) ni tampoco del simple tiempo libre (el del ocio). A diferencia de ello se trata de un tiempo “basado en una dimensión autopoiética que trasciende su ser efímero” en tanto que “no existe un tiempo absoluto de la fiesta, que empieza cuando el trabajo o las tareas se acaban y ocupa los huecos dejados por el desaparecer de las obligaciones cotidianas. Porque la fiesta es, en sí misma, un tiempo de resistencia que se auto-produce a través de las prácticas sociales” (p. 63).

Sí volvemos a las *block parties* en las que nació la cultura *hip hop* y sus danzas sociales, podemos identificar que el tiempo de la fiesta empieza y termina en función de la participación y el rol del *Disc Jockey* de igual manera que en las fiestas culturales de referencia en Córdoba Capital como LIT, Tampoco Tan Poco³⁰ que además, introducen coreografías y números de danza coordinados para invitar al público a participar. Acerca de esta coordinación del tiempo y en el tiempo, como control y producción del espacio, Casu propone observar “cómo funciona el tiempo social de la fiesta y qué tipo de procesos de producción espaciales puede activar” (p. 64) ya que considera que la fiesta “es un espacio-tiempo, es decir, un tiempo que no puede existir sin una proyección espacial y viceversa” (p. 64).

³⁰ Estas fiestas se gestionaban en Casa Babylon Club hasta antes del aislamiento social, preventivo y obligatorio (ASPO) a causa del virus SARS-CoV-2 Covid 19. Estas fiestas son un espacio que nos atraviesa en tanto lugar de encuentro entre *freestylers* y bailarinxs locales.

En este sentido, identificamos que esta misma lógica de coordinación del tiempo es la que produce la fiesta y también convoca las prácticas de *freestyle*, lo que podemos vincular con el desarrollo del filósofo Lefebvre (1972, citado por Casu) quien reconoce dos tipos de ritmos basados en la repetición, que permiten la coordinación social: el ritmo lineal y cíclico. El primero es el que se repite en las rutinas de trabajo y en la reproducción de los sistemas dominantes, monótonos e imposibles de generar un cambio y por el contrario, la repetición cíclica “propia de la fiesta, sería la categoría de las prácticas de resistencia, capaces de re-pensarse y evolucionar justo a raíz de su aspecto repetitivo” (p. 65).

Es posible pensar entonces el tiempo de la fiesta como el tiempo del *cypher*, como un tiempo circular y dinámico que, explica Casu, es capaz de desarrollarse de manera bivalente porque “organiza, puntúa y asigna el ritmo al tiempo de la sociedad a la vez que se basa en un ritmo interno” (p. 64). Es decir, genera sincronización a partir de la producción musical como generadora de la cohesión de los grupos que coinciden en un tiempo y espacio para participar juntos de la fiesta y bailar al unísono. En tanto que además de ser diversión, explica Martí (2008, citado en Casu) “la clave de toda fiesta recae en su capacidad de hacer vibrar al unísono a los que participan en ella. De aquí que cuando esto se consigue, la fiesta sea un poderoso elemento de sociabilidad” (p. 67).

En este sentido, la música, la iluminación, las prácticas de danza y las comunidades que participan de la fiesta producen no solo un espacio-tiempo a través del ritmo, sino también a través de sus prácticas sociales ya que “la excitación y la eficacia afectiva crecen cuando se hace de la experiencia rítmica una experiencia colectiva” explica Lasén (2003, citado en Casu: p. 5). Esto porque no solo se produce una resonancia entre los movimientos de lxs practicantes y la música, sino que también resuenan en los otros cuerpos nuestros movimientos “como en el caso de las masas rítmicas. [...] Las masas rítmicas o vibrantes andan o bailan siguiendo una excitación común. Son efímeras, espontáneas y actúan en la efervescencia” (Lasén citado en Casu: p. 68).

Consideraciones Finales

Si la coordinación del tiempo (y en el tiempo) es la base para el control y la producción del espacio (Giddens, 1997), entonces es necesario observar cómo funciona el tiempo social de la fiesta y qué tipo de procesos de producción espaciales puede activar (Casu, 2016: p. 64).



Escucha: [Oicul Dalecruxis](#)

Durante esta investigación, identificamos un amplio desarrollo local de prácticas de *freestyle* producidas en clases, sesiones abiertas, eventos y fiestas culturales para explorar, aprender y entrenar métodos y técnicas del *hip hop* y los estilos urbanos a través de la relación con la música y el *groove*.

En este sentido, concluimos que las prácticas de *freestyle* difieren de otras prácticas de improvisación porque nacieron en las fiestas de la cultura *hip hop* conocidas como *block parties*, un espacio para que la comunidad se exprese libremente.

Es decir, aunque la improvisación tiene puntos en común con el estilo libre éste último se vincula con los estilos, culturas, músicas y *grooves* de cada comunidad dancística. Por lo que entendemos el *freestyle* como un método relacional entre los estilos y quienes los interpretan y entre lxs practicantes y las prácticas en las que circulan sus materiales compositivos (Kaepler, 2003; Haudricourt, 1962; Bardet, 2019).

Acerca de nuestro objetivo general, pudimos establecer articulaciones intradisciplinarias entre la danza contemporánea y la cultura *hip hop*, tomando como herramienta

conceptual la noción de Improvisación Compositiva para observar y articular las estrategias de composición que operan en sus prácticas de improvisación en tiempo real. Así, el análisis contrastivo realizado entre el sistema operativo del *cypher* y el Método de Composición en Tiempo Real nos permitió reconocer y cuestionar sus estructuras de composición y procedimientos metodológicos.

En este sentido, para introducir el *cypher* como metodología de composición, partimos por explicar su funcionamiento en relación a su vinculación con la fiesta en tanto práctica cultural situada en un entorno social determinado del que decidimos no desligarla. Por este motivo, incluimos métodos y técnicas de los estilos urbanos, el concepto de musicalidad y el *groove* para explorar el *freestyle* en relación con la música como recurso compositivo unificador.

Indagamos en lo festivo vinculado a los procesos de organización de las fiestas locales y sus condiciones de producción. Identificamos que los dispositivos tecnológicos que intervienen en la construcción del espacio-tiempo de la fiesta operan también en las prácticas de *freestyle*. Porque la fiesta es, por sí misma, “un espacio público que se despliega sobre la ciudad reconquistándola a través de prácticas sociales” (Casu: p. 75).

Reconocimos la importancia de la música y sobre todo el rol del *Disc Jockey* o del *live setter* en nuestro caso, como figura que guía y controla el espacio-tiempo de la fiesta y de la práctica a través de un ritmo cíclico y dinámico que tiene la capacidad de hacer vibrar al unísono a los que participan en ella.

Consideramos que el formato de presentación elegido permite reunir los materiales de composición desarrollados durante nuestro proceso de investigación y práctica colectiva. Esto en tanto espacio posible de ser recorrido a través de la configuración de un circuito escénico que nos permite compartir las preguntas, hallazgos, perspectivas y metodologías que desarrollamos en nuestro proceso creativo hacia el público incluyendo la indagación acerca del funcionamiento del tiempo social de la fiesta, el tiempo real de las prácticas de *freestyle* y los procesos de producción espaciales que los dispositivos tecnológicos y las prácticas sociales construyen en cada espacio festivo.

Como consecuencia del desarrollo de nuestro trabajo final, deseamos que las prácticas de *cypher* continúen ocupando espacios escénicos, que nuestra articulación conceptual y metodológica signifique un aporte hacia aquellos procesos de composición e investigación colectivos que se vinculen con las prácticas de *freestyle*. Y que esta investigación sea el puntapié para próximos trabajos finales de Licenciatura en Composición Coreográfica que propongan futuros cruces intradisciplinarios y/o profundicen en las expresiones artísticas de la cultura *hip hop* y las danzas urbanas locales.

Referencias Citadas y Consultadas

- Bardet, M. (coomp) (2019). André Haudricourt. El cultivo de los gestos: entre plantas, animales y humanos / Marie Bardet. Hacer mundos con gestos. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus.
- Cabezas Briceño, W. (2022). Diseño metodológico para la formación del Hip Hop Freestyle con cualidades de la danza contemporánea. Trabajo de grado (Monografía) para optar por el título Maestro en Danza con énfasis en Danza Contemporánea. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá D.C.
- Carretero Pasín, E. (2006). Cultura festiva. Lo imaginario disloca lo cotidiano. En Pepsic. Periódicos Electrónicos en Psicología. http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-666X2006000200021
- Casu, M. (2016). We should be dancing. Sobre la fiesta y la producción (social) del espacio (social). Trabajo de Fin de Máster en Comunicación Arquitectónica, MAca, Universidad Complutense de Madrid.
- Collado, I. A. (2019). El lenguaje del cuerpo en la Danza Urbana: Panorama actual del discurso dancístico popular en España. Tesis Doctoral. Universidad de Valencia.
- Data, J. (2020). La Evolución del Flow. Retrospectiva de Moshpit Posse, un fanzine argentino de hip-hop. Buenos Aires, Argentina: Walden.
- Data, J. (2020). Hacia los orígenes del rap nacional: fragmento de “La evolución del flow”. En Diario Infobae. <https://www.infobae.com/cultura/2020/12/18/hacia-los-origenes-del-rap-nacional-fragmento-de-la-evolucion-del-flow-de-juan-data/>
- Hang, B., Muñoz, A., (2019). El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora.
- Fernández, V. (2017). Cuerpo y escena contemporánea: la experiencia sensible y el vínculo con lo real en la práctica de la improvisación compositiva. Tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba. <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/6840>

- Jotatebe. (s/f) ¿Qué es el Turntablism y cuál es el origen de la utilización de dicho término? Generación Dj. <https://www.generaciondj.com/que-es-el-turntablism/>
- Kaeppler, A., L. (2003). La danza y el concepto de estilo. En Desacatos. Revista de Ciencias Sociales, núm. 12. Otoño 2003, pp. 93 a 104.
- Lepecki, A. (2006). Agotar la danza. Performance y política del movimiento. España: Mercat de les Flors. Universidad de Alcalá.
- Loudy. (s/f). ¿Qué es freestyle? <https://docs.google.com/document/d/1pQ8vt7s1UJK7qr5camEdyndXSrbFwPjqmKZVedhnVcY/mobilebasic>
- Martí, J. (2008). Fiesta y ciudad: pluriculturalidad e integración. Madrid: Csic.
- Ministerio de Cultura Argentina. (2019). Glosario de términos de Hip hop. https://www.cultura.gob.ar/glosario-de-terminos-de-hip-hop_4515/
- Muñoz, G., Marín, M. (2016). Estudios sobre la Cultura Contemporánea. En Red de revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal, XII (23). <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31602303>
- Ortelli, M. (2015). Relatos Salvajes. En Diario Página 12. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10324-2015-01-18.html>
- Pérez Royo, V., Agulló, D. (2016). Componer el plural: Escena, cuerpo, política. Barcelona, España: Editorial Poligrafía.
- Pérez Royo, V. (2013). Estéticas de la apropiación y la traducción: Experiencias de la Investigación artística en artes escénicas y de acción. En Efímera revista. Volumen 4 - número 5, pp. 6 a 11.
- Pukacz, A. (2020). Antes de las batallas: la historia secreta del rap en Argentina. En Diario La Nación. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/antes-batallas-historia-secreta-del-rap-argentina-nid2360200/>
- Urban Roosters. (24 de Junio de 2020). LOS ORÍGENES DEL HIP HOP: ¡LAS BLOCK PARTIES! <https://urbanroosters.news/los-origenes-del-hip-hop-las-block-parties/>

Zuker, L., Toth, F. (2008). La génesis del Hip Hop: Raíces culturales y contexto sociohistórico. En IX Congreso Argentino de Antropología Social. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Misiones, Posadas.
<https://cdsa.aacademica.org/000-080/454>

Anexos

Glosario de Términos

- *Ballroom*

El *ballroom* es un estilo de baile y una cultura que se originó en la comunidad afroamericana y latinoamericana LGBTQ+ en la ciudad de Nueva York a fines de la década de 1980. Es una forma de competencia y exhibición en la que lxs participantes forman e integran casas para competir entre sí en diversas categorías de baile y estilo. En estas fiestas o galas nace la danza *voguing*.

- *Batalla o Battle*

Es un enfrentamiento entre *b-boys* o *b-girls*. Se da por turnos, de forma individual, por parejas o en grupo (*crew*), según se establezca. Por ejemplo, en una batalla de rap, dos o más raperxs se enfrentan cara a cara para improvisar líneas de rap y tratar de superar a su oponente en términos de fluidez, creatividad y habilidad lírica. En una batalla de *breaking*, lxs bailarinxs compiten en una pista de baile para mostrar sus movimientos, estilo y técnica.

- *Beatbox* (caja de ritmo)

Es la técnica de emular sonidos de percusión, o instrumentos propios de la música rap, con la boca. Quienes lo realizan se conocen como *human beatbox* o *beatboxers*. Esta práctica surgió en los años 80' porque lxs raperxs no tenían suficiente dinero para comprar equipos de audio, entonces empezaron a imitar los sonidos.

- *Block Parties*

Fiestas callejeras que surgen, en parte, como respuesta de lo poco accesible que resultaba para afroamericanxs y latinxs acceder a clubes y discotecas. Eran montadas principalmente por lxs dueñxs de grandes equipos de sonido conectados ilegalmente al tendido eléctrico. En ellas lxs habitantes de las calles del *Bronx*, primero, y más tarde de

Queens y *Brooklyn*, se juntaban a divertirse y bailar música *disco*, *funk* y *soul*. Es en la manipulación de esos vinilos y en ese ambiente que surge el *hip hop* como género musical y como cultura.

- *Cypher*

Un *cypher* es una sesión improvisada de rap, danza o cualquier forma de expresión artística en la que lxs participantes se turnan para mostrar sus habilidades. Es una práctica común en la cultura *hip hop* y se lleva a cabo en círculos o grupos informales. Es un género musical y una cultura originaria de Jamaica. Se desarrolló a finales de la década de 1970 como una evolución del *reggae*, y se caracteriza por su ritmo enérgico, su uso distintivo de la percusión y su lírica centrada en temas como la fiesta, el amor, la sexualidad y la vida urbana.

- *Dancehall*

Es un género musical y una cultura originaria de Jamaica. Se desarrolló a finales de la década de 1970 como una evolución del *reggae*, y se caracteriza por su ritmo enérgico, su uso distintivo de la percusión y su lírica centrada en temas como la fiesta, el amor, la sexualidad y la vida urbana.

- *Freestyle*

El *freestyle* o estilo libre en español, es una forma de expresión artística improvisada que se encuentra en diferentes disciplinas, como el rap, el baile, el canto y el arte callejero. Se caracteriza por la creación espontánea en tiempo real. En el contexto del rap, se refiere a la improvisación de rimas y letras sobre un ritmo musical. En el ámbito del baile, el *freestyle* implica la improvisación de movimientos en respuesta a la música, también se aplica a otras disciplinas artísticas, como el canto, la pintura y el *graffiti*, donde lxs artistas improvisan y crean en tiempo real sin seguir un plan o estructura predefinida.

- *Freestyler*

Es un término utilizado para referirse a una persona que se dedica al *freestyle* en diferentes disciplinas artísticas, como el rap, el baile, el canto o cualquier forma de expresión improvisada. Lxs *freestylers* tienen habilidades para crear en el momento, mostrando su talento y creatividad a través de la improvisación.

- *Groove*

Es un término utilizado en la música para describir una sensación rítmica distintiva y contagiosa. Se refiere a la forma en que los elementos rítmicos se combinan y se sienten en una canción o en una interpretación musical. En la danza implica una sensibilidad y una respuesta física al ritmo y la musicalidad de la canción. Lxs bailarinxs con *groove* tienen la capacidad de captar los elementos rítmicos de la música, como los acentos, las pausas y los cambios de tempo, y reflejarlos en su movimiento de manera orgánica y sincronizada, añadiendo además una sensibilidad personal y un estilo único a los movimientos.

- *Hip Hop*

El *hip hop* es un género musical, una cultura y un movimiento artístico que se originó en la década de 1970 en las comunidades afroamericanas y latinoamericanas en los barrios del *Bronx*, Nueva York. El *hip hop* abarca varias formas de expresión artística: *rap*, *Djing*, *breaking*, y *graffiti*. El *hip hop* ha evolucionado y se ha expandido a nivel mundial, influyendo en diferentes culturas y géneros musicales. Ha sido una forma de expresión para comunidades marginadas y ha dado voz a temas sociales, políticos y personales. Es una fuerza creativa y culturalmente significativa que continúa evolucionando y dejando huella en la música y en la sociedad.

- *House*

El *house* es un género musical electrónico que se originó en la década de 1980 en Chicago, Estados Unidos. Se caracteriza por su ritmo de cuatro por cuatro (4/4), un tempo generalmente comprendido entre 120 y 130 BPM (beats por minuto) y el uso

prominente de cajas de ritmos, sintetizadores y muestras de música disco. Se destaca por su sonido enérgico y bailable, con líneas de bajo pulsantes, ritmos repetitivos y elementos melódicos pegadizos. Sus raíces están en la música *disco*, el *funk* y el *soul*, pero también incorpora elementos de la música electrónica y el *techno*. El *house* ha tenido un impacto significativo en la música popular y la cultura de clubes en todo el mundo. Ha sido una fuerza impulsora en la evolución de la música electrónica y ha influido en otros géneros como el *pop*, el *dance-pop* y el EDM (*Electronic Dance Music*).

- *Locking*

Es un estilo de danza urbana que se originó en la década de 1970 en Los Ángeles, Estados Unidos. Fue creado por Don Campbell, también conocido como "Campbellock", y su grupo de baile, The Lockers. Se caracteriza por movimientos rítmicos, enérgicos y teatrales, combinados con congelamientos (*locks*) y desbloques rápidos y se basa en la interpretación y la expresión individual. El *locking* se baila principalmente con música *funk*, *soul* y *disco* de la década de 1970, entre los artistas y grupos musicales más populares asociados con el *locking* incluyen a James Brown, Kool & the Gang y Earth, Wind & Fire.

- *Party move*

El término "*party move*" se utiliza para referirse a un movimiento o una serie de movimientos de baile específicos que se realizan en fiestas, eventos sociales o entornos informales donde la música y el baile son parte central de la diversión. Los *party moves* son generalmente movimientos simples, accesibles y divertidos que cualquier persona puede hacer, independientemente de su nivel de habilidad en el baile. Estos movimientos suelen ser fáciles de aprender y se ejecutan de manera repetitiva para seguir el ritmo de la música y animar a la gente a unirse al baile. A menudo se popularizan a través de canciones específicas o coreografías que se vuelven virales en las redes sociales o en eventos sociales. Algunos ejemplos comunes de *party moves*

incluyen el "Running Man", el "Roger Rabbit", el "Cabbage Patch", el "Cha-Cha Slide" y el "Cupid Shuffle".

- *Popping*

Es un estilo de baile urbano que se originó en la década de 1970 en los Estados Unidos, específicamente en la escena de baile de Los Ángeles y Fresno, California. Es un estilo de danza que se caracteriza por movimientos rápidos y controlados de contracción y relajación muscular, creando un efecto de "pop" o golpeo en el cuerpo de lxs bailarinxs. Se enfoca en el aislamiento y la precisión de diferentes partes del cuerpo. El *popping* se baila sobre música *funk*, *dubstep*, *hip hop* y electrónica y ha evolucionado y fusionado con otros estilos de baile a lo largo del tiempo.

- *Street Dance*

También conocido como danza urbana o danza callejera, engloba varios estilos de baile que surgieron en las comunidades urbanas, especialmente en entornos callejeros y clubes nocturnos. Es una forma de expresión artística y cultural que se ha desarrollado en las calles y en la cultura popular en diferentes épocas y lugares, como el *hip hop*, el *breaking*, el *locking*, el *popping*, el *waacking*, el *krumping* y el *house dance*, entre otros. Cada estilo tiene su propia técnica, movimientos característicos y elementos culturales asociados.

- *Voguing*

Es un estilo de danza y forma de expresión artística que se originó en la comunidad LGBTQ+ de la ciudad de Nueva York en la década de 1980. Lxs bailarinxs de *voguing* adoptan poses y actitudes, combinan movimientos y poses inspiradxs en la moda y las pasarelas, con movimientos fluidos y estilizados que se asemejan a poses estáticas de fotografías de moda. Es una forma de autoexpresión y empoderamiento en la comunidad LGBTQ+ que ha influido en la cultura popular y la música.

- *Waacking*

Es un estilo de danza urbana que se originó en la comunidad LGBTQ+ y la escena de clubes nocturnos en la década de 1970 en Los Ángeles, California. El *waacking* no solo es un estilo de baile, sino también una forma de autoexpresión y una celebración de la individualidad y la libertad de ser unx mismx. Ha sido una parte importante de la comunidad LGBTQ+ y ha proporcionado un espacio de empoderamiento y creatividad para muchas personas. El *waacking* se inspira en la moda, la música *disco* y el cine de los años 70'. Por lo que lxs bailarinxs de *waacking* utilizan sus brazos y manos para crear patrones complejos, cambios de dirección y movimientos fluidos que siguen el ritmo de la música.

Convocatoria y Conformación del Grupo de Trabajo

Acorde a la metodología propuesta en nuestro plan de trabajo realizamos una convocatoria abierta³¹ destinada a bailarinxs, *freestylers*, intérpretes e investigadorxs interesadxs en la articulación entre danza contemporánea y cultura *hip hop*. Apuntando a la creación de un espacio de laboratorio y entrenamiento, investigación y composición colectiva que desemboque en una producción escénica vinculada a los resultados obtenidos. Esta convocatoria fue difundida a través de redes sociales (*Facebook* e *Instagram*) grupos de *Whatsapp* y mediante la impresión de *flyers* que pegamos en sectores visibles de la Universidad Provincial de Córdoba.

Para la recolección de datos, incorporamos el número de celular personal como canal de comunicación con las personas interesadas a quienes enviamos inmediatamente un *Formulario de Google* con el propósito de coordinar un horario para los próximos encuentros y obtener una breve presentación de cada una a partir de los siguientes ejes:

- Nombre y Apellido.
- Correo electrónico.
- ¿Cómo es su vinculación con la danza contemporánea y/o la cultura *hip hop* local?
- Actualmente, ¿se encuentra realizando proyectos de investigación, estudios, dictado de clases, material audiovisual, eventos y otros, vinculados a estos ejes? (danza contemporánea/cultura *hip hop*/danzas urbanas) ¿Cuál/es?
- Teléfono de contacto.
- Disponibilidad horaria (en base a algunas opciones).
- Otros aportes y/o comentarios.

³¹ Como se puede observar en nuestro *flyer* digital publicado en redes sociales (Ver en Anexos, pág. 54)

En función de las respuestas obtenidas y las coincidencias horarias, conformamos un grupo integrado por estudiantes de la Licenciatura en Composición Coreográfica, egresadas de teatro, intérpretes de danza contemporánea y *freestylers* de *hip hop* y danzas urbanas.

Previo al primer encuentro, hicimos una presentación virtual a través de *Google Meet* para conocernos y presentar de manera más extendida la propuesta y el tiempo estipulado de duración del proceso creativo. Finalmente decidimos encontrarnos todos los días jueves de los meses de Septiembre, Octubre, Noviembre y Diciembre en la sala de ensayos de María Castaña ubicado en la calle Tucumán 260. Iniciamos nuestros encuentros el 15 de Septiembre y finalizamos el 6 de Diciembre del año 2022, luego nos reencontramos el mes de Marzo del corriente año. Para la segunda parte de este proceso que comenzó en el mes de Abril del corriente año 2023, tuvimos encuentros semanales en las salas de ensayo del espacio *Dreamers Estudio* ubicado en la calle Tucumán 255 y en el Subsuelo del Centro Cultural Casona Municipal ubicado en la calle General Paz 395.

En cuanto a la metodología utilizada para organizar y planificar los materiales y ejercicios a abordar semanalmente, realizamos un [cronograma de actividades](#) diseñada a partir de los siguientes ítems:

- **Número de encuentro y fecha**
- **Espacio**
- **Asistencia**
- **Recursos Compositivos**
Acerca del uso de recursos compositivos como la iluminación, la música, el diseño espacial, entre otros.
- **Material teórico, conceptual, metodológico**
Acerca de los conceptos teóricos de nuestro marco teórico que introduce en cada encuentro.
- **¿Qué se quiere trabajar?**

Acerca de los ejercicios, pautas o actividades que quería introducir.

- **¿Qué se trabajó?**

Acerca de los ejercicios, pautas o actividades que se realizaron, para registrar si hubo alguna modificación respecto el ítem anterior, cuáles fueron las necesidades y consecuentemente cómo se resolvió, improvisó o desarrolló el ensayo.

- **Reflexiones, conclusiones, ideas:**

En este ítem transcribo las notas de audio que grababa con el grupo luego de cada ensayo, mis anotaciones sobre cada ensayo, reflexiones después de ver los registros audiovisuales o ideas que surgían en el debate y la charla con el grupo después de cada ensayo.

- **Bocetos, imágenes, audios, videos:**

Espacio para adjuntar los registros audiovisuales e imágenes correspondientes a cada encuentro.



Flyer digital publicado en redes sociales.

Planificación semanal

A modo de ejemplo, recuperamos algunos de nuestros encuentros registrados en la planificación semanal.

SEPTIEMBRE	Encuentro n°1
Espacio	María Castaña
Fecha	Jueves 15/09/2022
Recursos Compositivos	Se propuso desde el primer encuentro componer mediante el concepto de musicalidad. Es decir, apegándonos al recurso sonoro. Partiendo de la idea de que es un elemento generador de temporalidades en común en tanto propulsor de materialidades y elemento compositivo fundamental para la convocatoria de un <i>cypher</i> ya sea en fiestas, entrenamientos o procesos creativos. Se propuso también incorporar métodos, técnicas, herramientas de diferentes estilos de danzas urbanas y la cultura <i>hip hop</i> como propuestas conceptuales de movimiento. En este ensayo se trabajaron 3 conceptos del estilo <i>popping</i> , porque consideramos que posibilitan una apertura a la experimentación.
Material teórico, conceptos y metodologías	El concepto de musicalidad deviene de la metodología de composición del <i>waacking</i> , en tanto elemento constituyente de este estilo así como la performance y la técnica de brazos ya que la idea de esta danza es "mostrar" la música con el movimiento del cuerpo. En este sentido hicimos hincapié en el estudio de la música, incluyendo sus instrumentos, líricas, silencios, golpes, cambios de ritmos, etc., con el propósito de abrir la escucha y no seguir únicamente el tempo musical, lo que consideramos que puede volver monótona la composición.
¿Qué se quería trabajar?	Para dar inicio a que el grupo se conozca y entre en confianza pretendíamos realizar una entrada en calor guiada y en círculo con el objetivo de amasar, aflojar, articular y mover el cuerpo cada vez con mayor velocidad. Primero en silencio y luego estableciendo una conexión con la música, luego la intención era encontrar una pareja tanto por cercanía o porque la propuesta de movimiento les interesa. Intentando encontrar un vínculo entre ambos sin imitar o imponer la propuesta individual sino compartiendo y permitiendo generar variantes que posibiliten una construcción en común. ¿Cómo se construye ese vínculo? ¿Cómo influye en la interpretación musical individual? ¿Qué ajustes o desajustes hacemos para bailar juntxs? ¿Necesitamos escuchar la misma música? ¿O interpretarla del mismo modo? ¿Estar enfrentadxs? ¿O cerca? ¿Imitarnos? ¿Reproducir un patrón rítmico en común? Posteriormente, propondría romper el círculo si se quiere, para concentrarnos en lo que estamos escuchando de la música (la base rítmica, la lírica, los instrumentos, el tempo, etc.). También enseñaríamos conceptos del <i>popping</i> como <i>warping</i> , <i>waving</i> y <i>strobing</i> como provocaciones para explorar el <i>freestyle</i> colectivo en el <i>cypher</i> . Con la intención de que además estos conceptos puedan aportar a la construcción una corporalidad en común a lo largo del proceso. Para cerrar el ensayo, explicaríamos el funcionamiento del <i>cypher</i> y al ser el primer encuentro, otorgaríamos un orden para entrar en caso de que no se animen a ingresar voluntariamente. Luego charlaríamos y reflexionaríamos sobre cómo componen individualmente sus improvisaciones en relación al estímulo musical en los espacios de composición en los que participan, como por ejemplo en espacios de danza contemporánea, en ámbitos circenses, en clases o entrenamientos de <i>hip hop</i> y danzas urbanas, etc.
¿Qué se trabajó?	Hicimos la ronda para entrar en calor, improvisamos escuchando la música, explique el concepto de musicalidad, charlamos, practicamos <i>waving</i> y <i>strobing</i> y cerramos con una práctica de <i>cypher</i> que no requirió de este orden sino que todxs se sintieron comodxs de ingresar al centro. Luego conversamos sobre los modos de composición con la música en sus espacios de improvisación y cerramos el ensayo. Se registró el <i>cypher</i> con filmación de cámara de video.
Reflexiones, conclusiones, ideas	En este primer ensayo no trabajamos en parejas como se pretendía, por ende no hubo vinculaciones entre propuestas cuando se hizo el <i>cypher</i> , sin embargo si se mencionó la idea de concebir el <i>cypher</i> como un espacio de experimentación y composición individual que se comparte con lxs otrxs, sin demostrar, exhibir o batallar confrontativamente, sino como espacio de contención en el cuál sentirnos comodxs sin juzgarnos o evaluarnos entre nosotros, compartiendo el proceso individual. La iluminación utilizada cuenta con una baja intensidad lo que lxs ayudó a sentirse menos observadxs y más comodxs, posteriormente jugamos con la

	luz del flash del celular añadiéndole al <i>cypher</i> final una sensación de fiesta. Sobre esto, entendemos que la iluminación como elemento y recurso compositivo seguirá siendo incorporada paulatinamente tanto en el proceso como en la presentación final.
Bocetos, imágenes, audios, videos	https://drive.google.com/file/d/1lwLcaDoxThIID42Wajnj3aZqjtf1e1pR/view?usp=share_link
SEPTIEMBRE	Encuentro n° 2
Espacio	María Castaña
Fecha	Jueves 22/09/2022
Recursos Compositivos	En base al primer encuentro, continuamos trabajando con la musicalidad y los conceptos del <i>popping</i> . Hicimos uso del espejo de la sala para entrar en calor y repasar estos movimientos. Después abrimos el espacio para probar traslados con esos movimientos de manera individual y libre sin frentes definidos. Utilizamos una iluminación de baja intensidad y en cuanto a la música trabajamos con música <i>funk</i> porque acentúa los beats permitiéndonos improvisar siguiendo compases de ocho, cuatro y dos tiempos. Luego la <i>Playlist</i> siguió reproduciéndose sin interrupciones variando en los géneros <i>disco</i> y <i>electro-funk</i> . Se registró el <i>cypher</i> con filmación de cámara de video.
¿Qué se quería trabajar?	Después del primer ensayo solicitamos en nuestro grupo de <i>Whats App</i> que cada unx agregue música "de fiesta" o que consideren que lxs pongan en ese estado, en una Playlist colaborativa que armamos en <i>Spotify</i> . Por lo que la primera idea para iniciar el ensayo era armar un <i>cypher</i> con esa música para entrar en calor, aflojar, conocerse, distenderse y luego repasar cómo concebimos el <i>cypher</i> , la fiesta, la musicalidad y los conceptos del <i>popping</i> trabajados en el primer ensayo al que no asistieron todxs. La segunda opción, teniendo en cuenta que podían asistir personas que no hayan asistido al primer ensayo, era repasar directamente en la entrada en calor los conceptos de <i>popping</i> aprovechando el espejo y después abrir el espacio con traslados, diagonales, etc. Después de entrar en calor realizaríamos un ejercicio entre 2 o 3 personas para profundizar en esta relación entre practicantes cuando ingresan al <i>cypher</i> . Se trata de un ejercicio de pregunta y respuesta pero en sumatoria es decir, el primer practicante propone un movimiento, el segundo lo recibe y le agrega otro y así con el uso de la música y los compases de ocho, cuatro y dos tiempos, para que sea dinámico. Al finalizar, propondríamos un <i>cypher</i> y luego haríamos la lectura del concepto de <i>quasi-objeto</i> o viceversa.
¿Qué se trabajó?	Repasamos los conceptos de <i>waving</i> y <i>strobing</i> y le sumamos esta vez el concepto de <i>warping</i> , primero en una entrada en calor articulando cuello, torso, pecho, cadera, rodillas, brazos. Después sumándole la explicación técnica de estos movimientos más que nada porque era el primer ensayo de una de las compañeras que asistió. Luego utilizamos la música <i>funk</i> para improvisar con esos movimientos en compases de ocho, cuatro y de dos tiempos de manera individual. Al finalizar el ensayo hice la lectura del concepto de <i>quasi-objeto</i> que Victoria Pérez Royo recupera de Michel Serres para hacer referencia a la relación entre sujetos y objetos en prácticas de investigación-creación. Con el propósito de pensar las entradas de <i>freestyle</i> en el <i>cypher</i> como <i>quasi-objetos</i> en tanto desencadenan una acción (la siguiente improvisación) ya sea como rechazo, desvió o adaptación.
Reflexiones, conclusiones, ideas	Al segundo ensayo fueron tres personas solamente y una de ellas por primera vez así que dejamos música sonando para que entren en calor por separado y luego frente al espejo repasamos <i>waves</i> , <i>warping</i> y <i>strobing</i> , abriendo el espacio con traslados y diferentes frentes. Luego propusimos el ejercicio de pregunta y respuesta pero como eran tres lo hicieron en una ronda en vez de en parejas, pasándose el movimiento individual hacia una misma dirección de manera cíclica y alternada. La idea era que no busquen la conexión copiando o imitando. El ejercicio fue muy dinámico y cada vez más propositivo por lo que empezamos a sumarle cosas: en vez de continuar la propuesta anterior se propone algo totalmente diferente, disruptivo, luego que cambien el sentido de la ronda y que pasen "al centro" "de ese círculo para improvisar, etc. Después de ese ejercicio quedó tiempo para charlar sobre cómo se sintieron, qué preguntas se hicieron y etc. Leímos el concepto de <i>quasi-objeto</i> y lo debatimos en conjunto pensándolo en el <i>cypher</i> y en sus experiencias de <i>cypher</i> en otros contextos
Bocetos, imágenes, audios, videos	Surgieron dudas como ¿Qué pasa cuando estoy "afuera"? ¿Me quedo quietx? ¿Estoy afuera o adentro? ¿Estar afuera implica quietud? ¿Sólo cuando es nuestro turno nos podemos mover? Encuentro 2 video 1

	Encuentro 2 video 2
SEPTIEMBRE	Encuentro n°3
Espacio	María Castaña
Fecha	Jueves 29/09/2022
Recursos Compositivos	Para este ensayo utilizamos el Método de Composición en Tiempo Real de João Fiadeiro, utilizamos cinta blanca para delimitar el espacio en común, es decir estaba delimitado el adentro y el afuera, agregamos objetos que había a disposición como una primera provocación para iniciar. La música era la de nuestra <i>Playlist</i> colaborativa pero estaba la posibilidad de que puedan cambiar las canciones cuando quieran como un elemento compositivo más. La luz seguía siendo tenue y no hubo agregados.
¿Qué se quería trabajar?	Queríamos observar los modos de lectura del grupo, de los materiales que propusieron y sus relaciones con la música. En algún momento de la práctica queríamos intercalar el CTR con el <i>cypher</i> para ver qué estructuras se sostienen y cuales caen, que pasa cuando se cambia de un sistema a otro.
¿Qué se trabajó?	<p>Entraron en calor por separado, a este ensayo fueron muchxs que no habían asistido a ninguno de los dos primeros ensayos así que repasamos y comentamos brevemente de qué se trataba el proyecto, que duración estimamos que va a durar y que ejercicios ya habíamos realizado, etc. Luego explicamos el CTR para hacer una práctica de al menos cuarenta minutos sin interrupciones, (previamente hicimos un repaso previo sobre funcionamiento, vimos videos de João Fiadeiro explicándolo en conferencias y recuperamos el análisis contrastivo realizado entre el <i>cypher</i> y el CTR en nuestra investigación).</p> <p>Agregamos música de la <i>Playlist</i> colaborativa con la posibilidad de que ésta sea manipulada por todxs en cualquier momento. Al principio decidimos reproducir temas musicales instrumentales, poco propositivos rítmicamente para no acelerar el proceso compositivo y agregamos beats de <i>hip hop</i>. Sumamos objetos que estaban en la sala como una provocación para dar inicio a las primeras propuestas que luego fueron corriéndose de la escena hasta desaparecer. Nos basamos en el principio de los tres gestos o acciones que ordenan el diálogo colectivo según Fiadeiro: sugerencia, activación y confirmación. Entendiéndolas como uno de los modos posibles de dirigir la lectura de las propuestas compositivas venideras, dando lugar a otros posibles modos de relacionarnos. El uso de la música como cosa en común que enmarca la temporalidad de las acciones individuales y colectivas generó variables en las dinámicas de composición, otorgándole un dinamismo más vinculado con el <i>cypher</i> al reproducir música más festiva, rítmica, experimental, etc. Esto fue percibido por el grupo con gran apertura y disponibilidad para sostener tal energía y temporalidad, atravesando en un primer momento la práctica de CTR como un espacio "contemplativo" o más "escénico" y luego más y con una velocidad más acelerada y rítmica que sumó a todo el grupo a componer a la vez. Como consecuencia de esta situación propusimos generar un <i>cypher</i> en ese momento, lo que llevó al grupo a reacomodarse en el espacio rápidamente, dándose un tiempo para volver a llenar el espacio central. Observamos que cuando lxs primerxs practicantes se encontraron en el centro, la primera persona inmediatamente salió del <i>cypher</i>, lo que consideramos es una de las principales diferencias en términos de orden y de cómo ese orden produce modos de relación distintos entre el <i>cypher</i> y el CTR, aunque esto igualmente no significaría un impedimento para componer colectivamente. Filmamos con cámara fija el ensayo y también grabamos con audio del celular la charla del final.</p>
Reflexiones, conclusiones, ideas	<p>En el CTR y en el <i>cypher</i> se compone en tiempo real pero con diferentes velocidades. El CTR fue percibido como una práctica más "contemplativa", porque se le da más tiempo para la interpretación y la lectura de aquello que se propone en el mundo en común.</p> <p>Cuando la música era más lenta e instrumental, sus corporalidades cambiaron, porque en el <i>cypher</i> sienten más ansiedad por ingresar o demostrar algo debido a lo rítmico y dinámico de la música. Por el contrario en el CTR se podían dar más tiempo, no querían "mentir" para proponer algo. No obstante, para algunxs el CTR era una práctica más cercana que el <i>cypher</i>, y para otrxs el <i>cypher</i> era más accesible, "más popular" porque el cuadrado marcado en el piso le otorgaba más seriedad al CTR percibiéndola como una práctica más "escénica". En este sentido nos preguntamos ¿A qué hacemos referencia cuando indicamos que una práctica es más escénica que la otra? ¿Qué entendemos por práctica escénica? ¿Qué temporalidad produce una escena?</p>

	<p>Bajo la idea de cuidar el mundo en común, respetar a lxs otrxs y sus propuestas sin manipularla o invadirlas para construir juntxs a partir de esa dirección (en términos de CTR) se preguntaban ¿Cómo es la escucha cuándo propongo desde la individualidad? ¿Propongo con, en contacto, contra propongo, sostengo o me voy? ¿Cómo conviven todas las propuestas en el espacio? ¿Cómo sostener la permanencia en solitario cuando se ingresa al mundo común?</p> <p>Identificamos que en un <i>cypher</i> es menos evidente confirmar que existe una relación colectiva entre propuestas porque las improvisaciones son siempre individuales y alternadas. Por lo que sugirieron realizar un trabajo de edición y posproducción con videos de un <i>cypher</i> tradicional para luego superponer en un mismo plano temporal todas las improvisaciones. (No para constatar que existen estas relaciones sino como idea creativa para evidenciarlas sincrónicamente).</p>
Bocetos, imágenes, audios, videos	<p>Encuentro 3 video 1 Nota de audio</p>
NOVIEMBRE	Encuentro n° 8
Espacio	María Castaña
Fecha	Jueves 3/11/2022
Recursos Compositivos	Linterna, flash. Musica de introspección
Material teórico, conceptual, metodológico	<i>House</i> , contagio, no representación.
¿Qué se quería trabajar?	<p>Luego de probar la misma delimitación espacial con cinta que dibuja un cuadrado en el caso del CTR, realizamos la misma división pero dibujando un círculo. Ante esta delimitación, lxs practicantes percibieron la práctica del <i>cypher</i> de una manera menos espontánea y mas rígida, provocándoles sensaciones de inmovilidad al momento de estar por fuera de este círculo y no dentro de él. Esta situación se modificó ante la reproducción de un tema musical que provocó un contagio entre ellxs para participar y bailar juntxs tanto quienes estaban “adentro” como quienes estaban “afuera”. Y nos preguntamos ¿Qué pasaría si se utilizara todo el espacio sin un centro definido? ¿Y sí un cenital ilumina el centro en vez de delimitarlo con cinta? Las cintas delimitando el círculo les hacía sentir que no podían realizar movimientos amplios, como sílxs encerraran, otrxs percibieron que las cintas habilitaban la escena central como un recorte que fragmentaba su cuerpo en espacio escénico y bambalina/oscuridad.</p> <p>Como consecuencia de estas reflexiones queremos trabajar con el ejercicio de cardumen y pasos básicos de <i>house</i> para probar relaciones espaciales entre <i>cypher</i> y cardumen.</p>
¿Qué se trabajó?	<p>Probamos un <i>cypher</i>-cardumen en el que la persona del centro es la que dirige los traslados y la dirección del grupo quienes rodean, acompañan y sostienen. Luego probamos que no se distinga el centro y la periferia, desdibujando los límites. Primero el grupo probó el traslado caminando y luego, recuperando la idea de contagio observamos que este se convertía en una idea de copia o imitación por lo que pedimos que dirigir esta idea más como resonancia, permitiendo variar en las interpretaciones individuales y colectivas siempre en relación con la música y el concepto de musicalidad y <i>groove</i>. Sugerimos variar en diferentes niveles y que el traspaso individual al correrse del centro hacia la periferia o viceversa sea más fluido mediante cruces, es decir que pasen por el centro para darle más movilidad. Luego que entre traslado y traslado, una vez entendido ese funcionamiento bailen y se diviertan. Desde ese estado se convirtió el cardumen en un <i>cypher</i> porque compartían entre ellxs su “dancita” individual. Entendimos el contagio como un modo de compartir y bailar juntxs. Hicieron 2 pasadas, una caminando para entender las primeras indicaciones y probar diferentes recorridos, niveles, etc., En la segunda pasada, la práctica duró como 5 minutos y se generaron momentos de solos, dúos y tríos, se contagiaron por resonancia sin copiar, más diversión y más <i>cypher</i> sin entradas y salidas sino cruces. También se desdibujaron los roles entre quienes miran y quienes bailan, todxs miran, todxs bailan, con una mirada más abierta y consciente, a través de un contagio colectivo y una circularidad movable, un cardumen que mixea CTR y <i>cypher</i>. Al final, repasamos pasos básicos del estilo <i>house</i>, específicamente traslados para sumarlos como posibilidad de abrir el espacio en momentos en que la escena se vuelva monótona o el <i>cypher</i> se fije mucho tiempo en un mismo lugar del espacio.</p>

NOVIEMBRE	Encuentro n° 9
Espacio	María Castaña
Fecha	Jueves 10/11/2022
Recursos Compositivos	Gesto (Haudricourt y Bardet)
Material teórico, conceptual, metodológico	Volver a probar cardumen, repasar <i>house</i> y <i>vogue</i> . Cardumen con música <i>house</i> .
¿Qué se quería trabajar?	Continuar desarrollando el cardumen en articulación con las lógicas del <i>cypher</i> . Desdibujar el centro y la periferia. Probar su dinámica con música <i>house</i> y la música de "Oicul".
¿Qué se trabajó?	Dedicamos un tiempo al repaso de fechas de ensayos, debatir ideas de un posible orden de escenas respecto a un diseño de luces y sonido, de vestuario y la estética de la puesta ya que el próximo ensayo será en la sala Mariel Bof. Luego repasamos entre todxs de que se trató el cardumen en el ensayo anterior, también para compartir a lxs compañerxs que estuvieron ausentes. Del mismo modo iniciamos el cardumen caminando, para entender los traslados y modos de relacionarse siempre trabajando con el concepto de musicalidad y contagio. Probamos con un live set grabado y disponible <i>online</i> de "Oicul" quien va a tocar en vivo en el próximo ensayo. Identificamos que explora diferentes estilos, cadencias y velocidades, variando desde el <i>jazz</i> , el <i>house</i> , y <i>hip hop</i> de modo experimental y con un sonido electrónico y sintetizado. Así, exploraron modos de habitar el centro-no centro, y la periferia como un límite difuso y relativo en base al espacio movable, dinámico y compartido que el grupo construye en función del recorrido y las temporalidades que atraviesan. En este sentido, durante y después de varias pasadas, reconocimos modos de relacionarnos desde el concepto de musicalidad y contagio, habiendo entendido este último como resonancia e interpretación libre más que como copia o imitación. Al finalizar compartieron la idea de descentralizar el centro en sentido de posición en el espacio y también como postura ante la observación de una determinada propuesta individual.
Reflexiones, conclusiones, ideas.	<p>Transcripción de audio: Construcción del cardumen en función de un centro, sin perder el círculo. Antes de utilizar la propuesta musical de Oicul cambiábamos los temas musicales manualmente lo que imposibilitaba la disponibilidad, agotaba el proceso de construcción colectivo, generaba un cambio de chip constante que no funciona. ¿Qué pasaría si somos una masa de gente y que se note cual es el foco (centro) sin necesidad de estar en el medio? Centralizar sin estar en el medio sino en diferentes lugares del espacio, pero con otros niveles, o con movimientos más grandes o más chicos, contrastar. Habilitar la potencia del unísono, en algunos momentos, como descanso visual. No ensimismarse para que lo colectivo no pierda potencia. La repetición como otra posibilidad de contagio para unificarnos desde el ritmo. Del ensayo pasado una compañera compartió la idea de no copiar aunque le guste la propuesta de otrx practicante para trasladarlo a otra parte de su cuerpo. Variar. Se va creando un lenguaje grupal.</p> <p>Lxs compañerxs que vieron desde afuera el ensayo compartieron que a veces hay mucho ruido visual. Propusieron generar matices y contrastes, sostener micro momentos de la composición. Desde adentro también se sintió el ruido. ¿Cuánto tiempo dura la potencia de una imagen? Profundizar en la mirada periférica como ejercicio de consciencia grupal. Habilitar la copia como contagio porque ayuda a sostener lo colectivo, como en una fiesta, te copas bailando con alguien. Diferencias de temporalidad para generar clímax. Abrir la mirada compositivamente para no ensimismarse. Es difícil abrir la mirada cuando estás concentradx en tu "entrada" individual de <i>freestyle</i>. ¿Cómo es la actitud cuando miramos? Recuperar el arengar para acompañar y sostener con más implicación. Acompañar, no dejar solx a lxs compañerxs. Contención. ¿Cómo? no solo mirando desde la quietud, ¿Qué posición del cuerpo tenemxs cuando acompañamos? Desdibujar los límites del adentro y el afuera, de lo activo y lo pasivo, de hacer y mirar. Todxs hacemos, pero también abrimos la mirada, hacer no es un mover constante y generar ruido visual, ni tampoco es quedarse quietxs pasivamente. Construimos y sostenemos ese espacio común que movemos, trasladamos y atravesamos no solo en el cardumen sino también en el <i>cypher</i>. Quietud o micro movimientos como contraposición, descanso, apertura de mirada, volver al grupo, dejar de ensimismarse, disminuir el ruido, percibir la energía grupal, equilibrar el espacio, acompañar el foco. No estoy ausente, no dejo de estar, no me invisibiliza decidir estar en quietud o mover más lento, sigo siendo parte y sigo en escena, sigo sosteniendo al todo. Desde la mirada activa, desde el agite, desde micro</p>

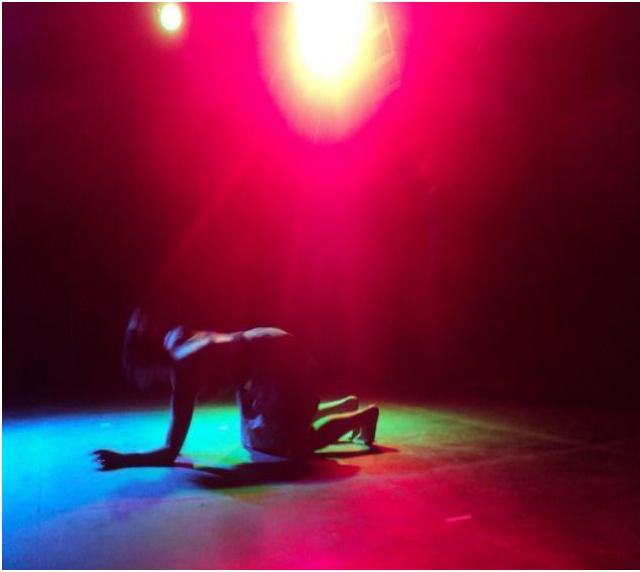
Improvisación compositiva y *freestyle*.
Articulaciones intradisciplinarias desde prácticas compositivas y escénicas en danza contemporánea y cultura *hip hop*
de Córdoba Capital

	movimientos.
Bocetos, imágenes, audios, videos.	Encuentro 9 video 1 Encuentro 9 video 2 Encuentro 9 video 3 Encuentro 9 video 4 Encuentro 9 video 5

Registros Fotográficos de los Ensayos



Sala Mariel Bof, Roberto Arlt (FAD-UPC).

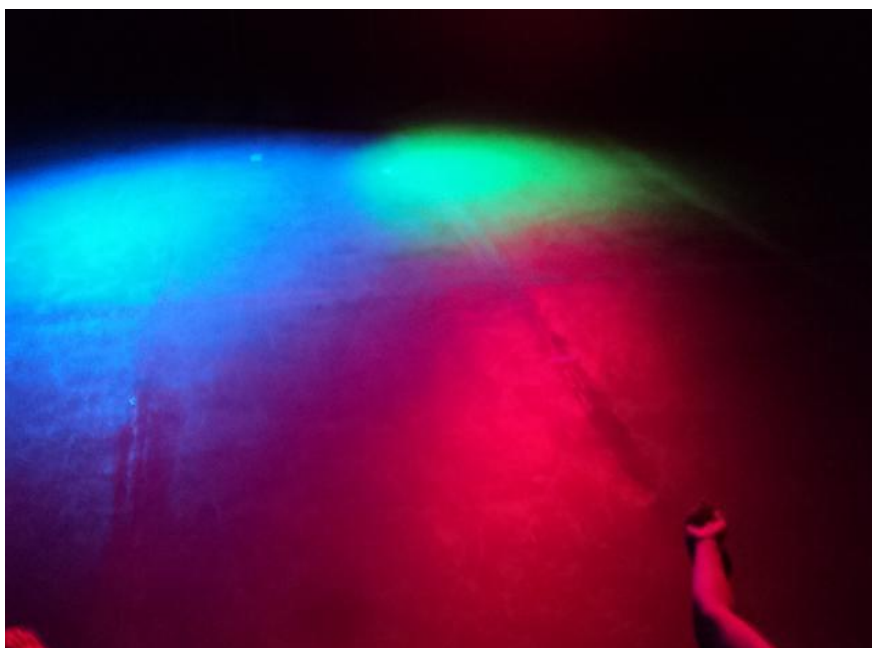


Sala Mariel Bof, Roberto Arlt (FAD-UPC).

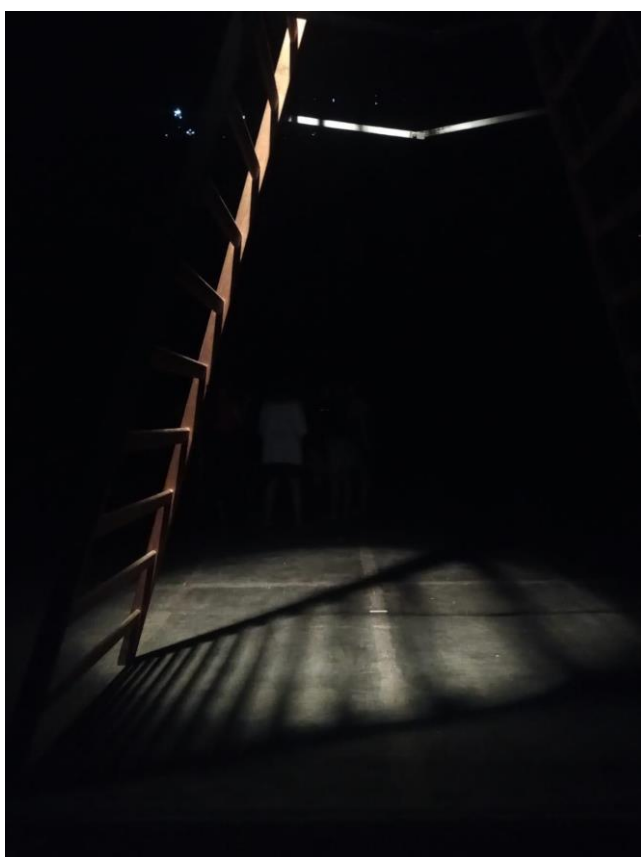


Sala Mariel Bof, Roberto Arlt (FAD-UPC).

Improvisación compositiva y *freestyle*.
Articulaciones intradisciplinarias desde prácticas compositivas y escénicas en danza contemporánea y cultura *hip hop*
de Córdoba Capital



Sala Mariel Bof, Roberto Arlt (FAD-UPC).

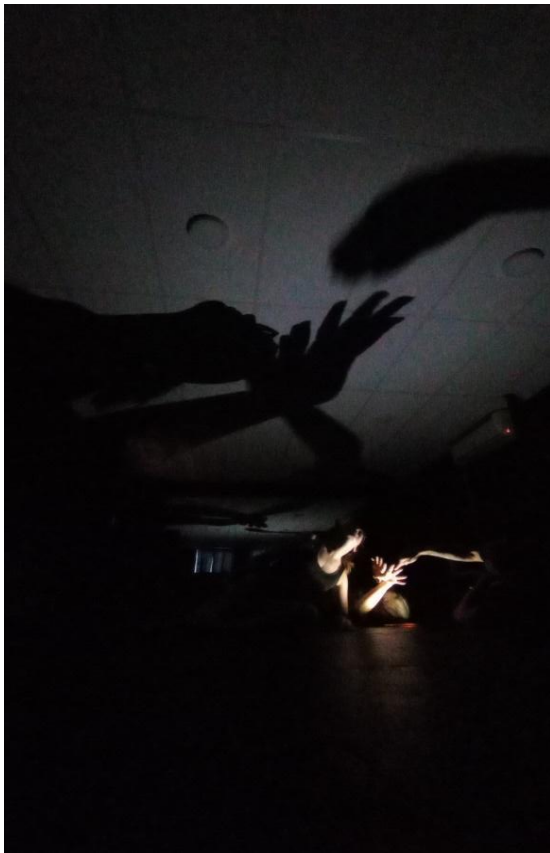


Sala Mariel Bof, Roberto Arlt (FAD-UPC).

Improvisación compositiva y *freestyle*.
Articulaciones intradisciplinarias desde prácticas compositivas y escénicas en danza contemporánea y cultura *hip hop*
de Córdoba Capital



Sala de ensayos María Castaña.



Sala de ensayos María Castaña.

Improvisación compositiva y *freestyle*.
Articulaciones intradisciplinarias desde prácticas compositivas y escénicas en danza contemporánea y cultura *hip hop*
de Córdoba Capital



Sala de ensayos Dreamers Estudio.



Explanada de la Municipalidad de Córdoba Capital.

Improvisación compositiva y *freestyle*.
Articulaciones intradisciplinarias desde prácticas compositivas y escénicas en danza contemporánea y cultura *hip hop*
de Córdoba Capital



Sala La Nave Escénica.

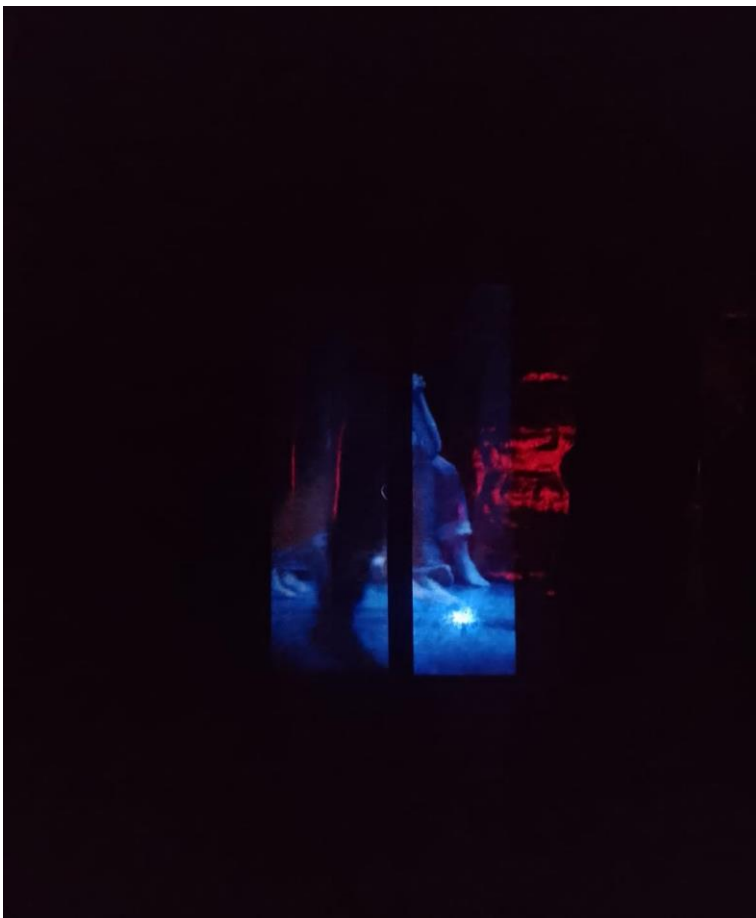


Subsuelo del Centro Cultural Casona Municipal.

Improvisación compositiva y *freestyle*.
Articulaciones intradisciplinarias desde prácticas compositivas y escénicas en danza contemporánea y cultura *hip hop*
de Córdoba Capital



Subsuelo del Centro Cultural Casona Municipal. Montaje de luces.



Subsuelo del Centro Cultural Casona Municipal. Montaje de proyectores con videos de los ensayos.

Improvisación compositiva y *freestyle*.
Articulaciones intradisciplinarias desde prácticas compositivas y escénicas en danza contemporánea y cultura *hip hop*
de Córdoba Capital



Subsuelo del Centro Cultural Casona Municipal. Ensayo y producción de fotos para nuestra página de Instagram.



Producción fotográfica realizada en el Subsuelo del Centro Cultural Casona Municipal.

Improvisación compositiva y *freestyle*.
Articulaciones intradisciplinarias desde prácticas compositivas y escénicas en danza contemporánea y cultura *hip hop*
de Córdoba Capital



Producción fotográfica realizada en el Subsuelo del Centro Cultural Casona Municipal.



Producción fotográfica realizada en el Subsuelo del Centro Cultural Casona Municipal.

Improvisación compositiva y *freestyle*.
Articulaciones intradisciplinarias desde prácticas compositivas y escénicas en danza contemporánea y cultura *hip hop*
de Córdoba Capital



Producción fotográfica realizada en el Subsuelo del Centro Cultural Casona Municipal.



Producción fotográfica realizada en el Subsuelo del Centro Cultural Casona Municipal.

Improvisación compositiva y *freestyle*.
Articulaciones intradisciplinarias desde prácticas compositivas y escénicas en danza contemporánea y cultura *hip hop*
de Córdoba Capital

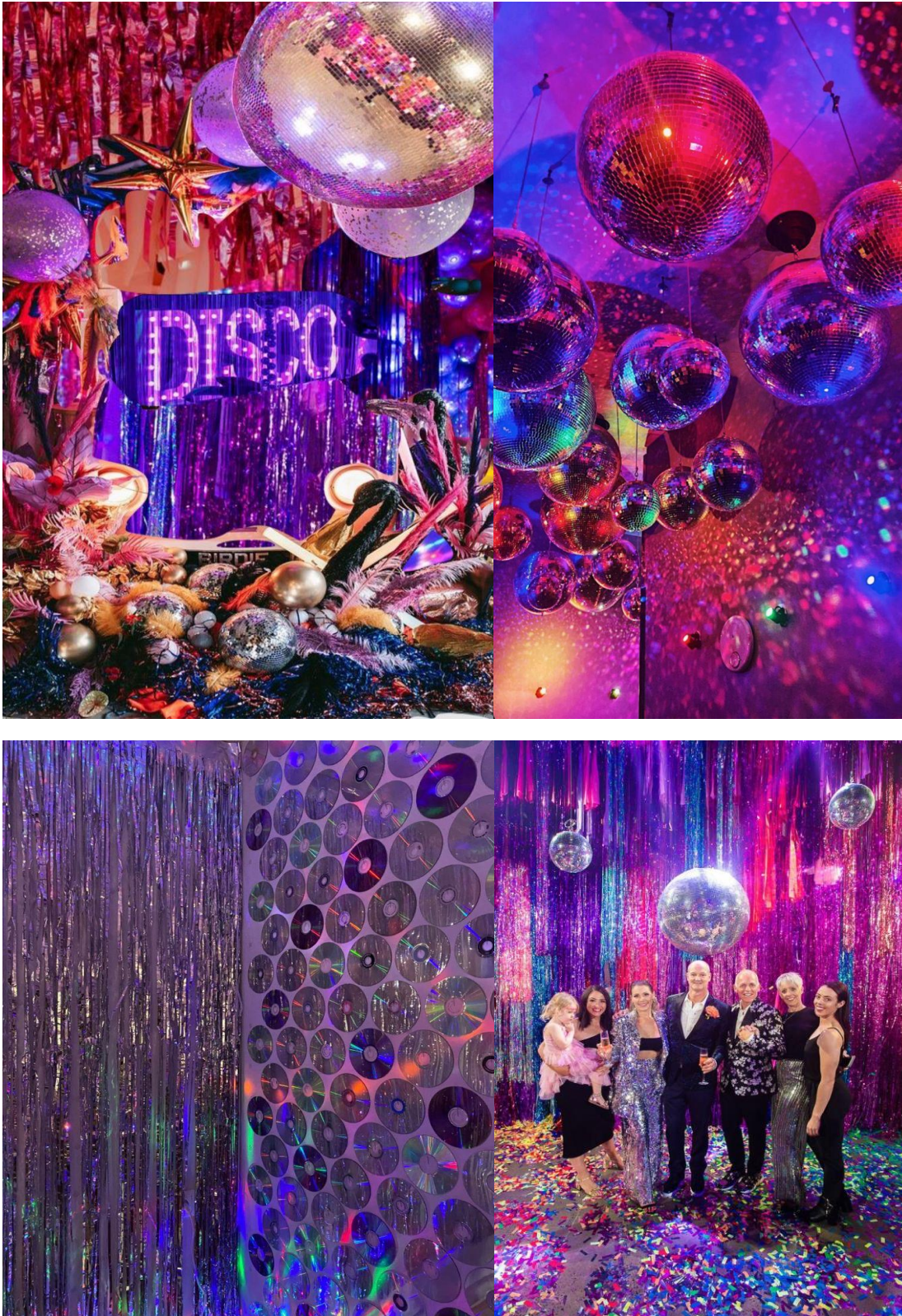


Producción fotográfica realizada en el Subsuelo del Centro Cultural Casona Municipal.



Producción fotográfica realizada en el Subsuelo del Centro Cultural Casona Municipal.

Referencias de Iluminación y Escenografía



Improvisación compositiva y *freestyle*.

Articulaciones intradisciplinarias desde prácticas compositivas y escénicas en danza contemporánea y cultura *hip hop* de Córdoba Capital



Referencia de paleta de colores para el diseño lumínico.



Registro fotográfico de las fiestas LIT Tampoco Tan Poco disponibles en su cuenta de Instagram.

Improvisación compositiva y *freestyle*.

Articulaciones intradisciplinarias desde prácticas compositivas y escénicas en danza contemporánea y cultura *hip hop* de Córdoba Capital



Registro fotográfico de las fiestas LIT Tampoco Tan Poco disponibles en su cuenta de Instagram.



Registro fotográfico de las fiestas LIT Tampoco Tan Poco disponibles en su cuenta de Instagram.

Improvisación compositiva y *freestyle*.
Articulaciones intradisciplinarias desde prácticas compositivas y escénicas en danza contemporánea y cultura *hip hop*
de Córdoba Capital



Logo de las fiestas LIT Tampoco Tan Poco disponibles en su cuenta de Instagram.



Registro fotográfico de las fiestas LIT Tampoco Tan Poco disponibles en su cuenta de Instagram.

Producción Escenográfica



Confección de cortinas metalizadas para la puesta en escena.



Confección de cortina con CDs para puesta en escena.



Cortina metalizada montada en el espacio escénico.

Producción Multimedia

En este subapartado incluimos el diseño gráfico y la producción audiovisual publicados en nuestro [perfil de Instagram @contagio.lab](#), con el propósito de difundir y realzar el sentido de nuestra propuesta escénica previo a su evaluación.



Tipografía.



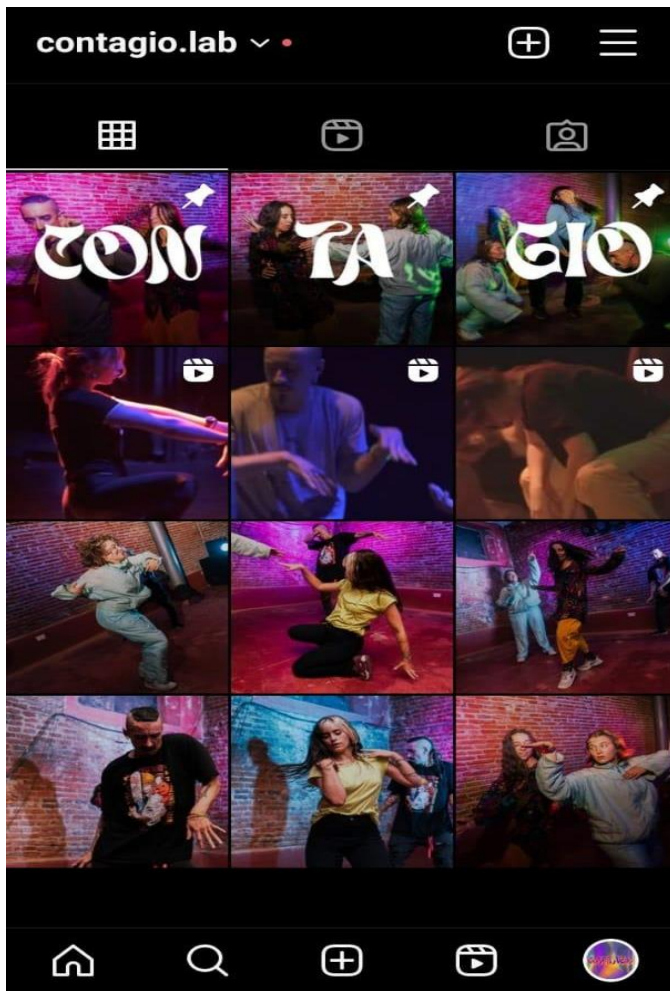
Diseño de *flyer* para la invitación a la presentación, disponible en la página de eventos Eventbrite.

Improvisación compositiva y *freestyle*.

Articulaciones intradisciplinarias desde prácticas compositivas y escénicas en danza contemporánea y cultura *hip hop* de Córdoba Capital



Diseño de la imagen de perfil de la cuenta de Instagram.



Diseño digital del *feed* de nuestro perfil de Instagram.