



TRANS 19 (2015)

DOSSIER: MÚSICA Y RELACIONES TRANSFRONTERIZAS (EL CASO TRÁS-OS-MONTES – ZAMORA)

La gestualidad en los pauliteiros de Miranda do Douro: Usos, funciones y tipologías

Alicia Peñalba Acitores (Universidad de Valladolid)

Resumen Este artículo aborda la gestualidad de los <i>Pauliteiros</i> de Miranda do Douro, desde una aproximación alternativa al estudio del gesto vinculado a su función dentro de la <i>performance</i> , no limitándose al estudio de los pasos de la coreografía sino aplicando una visión más amplia. Por ello se utilizará una clasificación de los gestos interpretativos basada en parte en las propuestas de Delalande (1989), Wanderley et al. (2005), Jensenius et al. (2010) y Dahl et al. (2010), y se estudiará la presencia de los diferentes tipos de gestos vinculados a las partes de la danza, sin perder de vista las funciones que desempeñan.	Abstract This article focuses on gesture in Miranda do Douro's <i>Pauliteiros</i> , from an alternative study of gesture linked to its role within performance. It is not limited to the study of steps and choreography, but it applies a wider vision. Thus, a classification of performance movements based on Delalande (1989), Wanderley et al. (2005), Jensenius et al. (2010) and Dahl et al. (2010) will be used, and the presence of different types of gestures within the dance itself will be studied attending to their role.
Palabras clave <i>Pauliteiros</i> , cuerpo, gestos instrumentales, gestos ancillares, gestos comunicativos, gestos estéticos.	Keywords <i>Pauliteiros</i> , body, performance gestures, ancillary gestures, communicative gestures, aesthetic gestures.
Fecha de recepción: octubre 2014 Fecha de aceptación: mayo 2015 Fecha de publicación: octubre 2015	Received: October 2014 Acceptance Date: May 2015 Release Date: October 2015

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

La gestualidad en los pauliteiros de Miranda do Douro: Usos, funciones y tipologías¹

Alicia Peñalba Acitores (Universidad de Valladolid)

Introducción: los *Pauliteiros*

Las danzas de palos constituyen un objeto de estudio muy atractivo para antropólogos, etnomusicólogos, historiadores de la música, coreógrafos y bailarines, debido a su doble vertiente: un origen ritual ancestral que aún se mantiene sobre todo vinculado a festividades religiosas, y un nuevo significado derivado de su adaptación a nuevos contextos que se ha producido tras un proceso de folklorización. Las danzas de *Pauliteiros* portugueses se han convertido en los últimos años en un símbolo nacional (Alge 2007: 367). Dichas danzas, practicadas y originarias del distrito de Bragança (Trás-os-Montes), constituyen un símbolo de la música portuguesa fuera de las fronteras de este país. Son danzas ejecutadas por hombres², que hacen uso de pequeños palos que golpean entre sí, con otros bailarines o contra el suelo. El grupo de bailarines está constituido por ocho miembros que se identifican por el uso de una indumentaria específica: faldas blancas, calcetines de lana, chalecos decorados, y sombreros³. La música que sirve a la danza, por lo general en ritmo binario, está interpretada por un conjunto instrumental de gaita, caja y bombo, o por un solo músico, el *tamborileiro*⁴. Estos instrumentistas interpretan los denominados *Ihaços* que pueden tener un origen religioso, ritual o dramático (Alge 2005). De entre todas las prácticas de los *Pauliteiros* de Miranda do Douro, algunas siguen vinculadas a la tradición y suelen tener lugar en festividades religiosas locales: la fiesta del solsticio de verano coincidente con Nuestra Señora del Rosario, en el solsticio de invierno, en las festividades de San Juan Evangelista y San Esteban y, hasta el comienzo del siglo XX, la danza también se interpretaba en la festividad del Corpus Christi. Además de esta orientación religiosa, los danzantes de palos participan en festivales, cambiando las plazas y las calles por escenarios donde comparten protagonismo con grupos de instrumentistas y otras formaciones de baile. Los llamados *Ranchos de Pauliteiros* son conjuntos de música y danza que surgen a finales del S. XIX y presentan las tradiciones locales fuera de su contexto, dándole un matiz de espectáculo (Castelo-Branco y Freitas 2003: 4). No obstante, en las calles también participan con muestras de danza para un público, no vinculados al ámbito religioso, como es el caso de los *Pauliteiros* a los que nos referiremos en este artículo, cuya participación tuvo lugar durante las fiestas de Carnaval de 2012. Este último contexto combina parte de su función social original, ya que tiene lugar en las calles, pero con características folkloristas desvinculadas de la tradición como, por ejemplo, la formación de los grupos de danza o el ritual asociado al baile o la recolecta de fondos –que se pierden–, quedando simplemente las danzas como espectáculo para el pueblo en una festividad profana. Observando a los *Pauliteiros* durante una actuación, podemos constatar todos los usos del cuerpo puestos en práctica: desde las miradas de complicidad y de sincronización, hasta los pasos específicos más coreografiados, que incluyen entrechocos de palos, el paso básico y los desplazamientos en el espacio, entre

¹ Este artículo ha sido elaborado en el marco del proyecto “Músicas tradicionales y populares de Zamora y Miranda do Douro: documentación, estudio, interpretación”, financiado por la Junta de Castilla y León (Referencia: VA023A10-1), cuyo investigador principal ha sido Enrique Cámara de Landa.

² Aunque estas danzas están pensadas para hombres, ha tenido lugar un proceso de cambio con la incorporación de mujeres en la década de 1980 en el Concelho de Mogadouro, en Miranda do Douro en 2006 y en Bemposta en 2007 (Alge 2007:356).

³ En ocasiones la indumentaria está formada por pantalón negro, camisa blanca, chaleco negro y sombreros decorados.

⁴ Este músico toca la *frita* y el *tamboril*.

otros. Este estudio quiere ofrecer una visión alternativa al estudio del gesto, no limitándose a los pasos propios de la danza y su estudio en el contexto, sino a todo tipo de marcas corporales que contribuyen a transmitir significados diversos, tanto para los propios bailarines como para los espectadores. En este estudio se tornan pertinentes gestos como miradas, torsiones y flexiones de cuello y tronco, la fuerza transmitida en el golpe de los palos, la forma particular de cada bailarín de golpear, etc., gestos que en los estudios tradicionales no se contemplan por no formar parte de la coreografía propiamente dicha. Todos los gestos hasta ahora mencionados, incluyendo los pasos de baile, se corresponden con la "actividad motora manifiesta" tal como la define López Cano (2005), puesto que es observable a simple vista y es posible recogerla y captarla con una cámara de vídeo, siendo así más objetivable y permitiéndonos hacer una propuesta de análisis.

De entre todos los movimientos de la actividad motora manifiesta, algunos como los pasos de baile, los golpes de palos o los desplazamientos en el espacio, se corresponden con los gestos específicos de la danza. Otros gestos, en ocasiones muy sutiles, no son específicos del baile, sino que son movimientos utilizados en otras actividades cotidianas (Pelinski 2000), cuya función dentro de la danza está muy vinculada a una búsqueda de identidad.

Estado de la cuestión. Cuerpo y música

En la última década, el cuerpo y la música se han convertido en un binomio inseparable, ocupando un lugar preponderante dentro de las grandes disciplinas de investigación. La musicología, la etnomusicología, la teoría musical, e incluso la pedagogía están interesadas en este papel que tiene el cuerpo en la interpretación, la comprensión, la recepción o la conceptualización de la música. La etnomusicología es una de las disciplinas que desde muy pronto mostró interés por el estudio del cuerpo, con algunos estudios en los que se investigaba el papel de la corporalidad como "acompañante" de la música. Ya en la década de 1970, John Blacking trató de teorizar sobre una antropología del cuerpo en música (Blacking 1977) sentando algunas de las bases para el estudio del cuerpo en relación a la música. Más recientes son algunos trabajos como el de Velichnika (1994), sobre flautas de Pan en Rusia, y el de Nooshin (1994), sobre la música clásica persa, que se centran en el papel del cuerpo en la ejecución musical, observando cómo éste puede guiar la interpretación. Lejos de ofrecer un estudio positivista que se ocupe de describir los gestos en la interpretación de diversos instrumentos, estos autores ofrecen una interpretación relacionando lo gestual con lo cognitivo, ya que han podido constatar cómo el uso del cuerpo tiene un reflejo en la estructura musical inmanente. El cuerpo, sin duda, tiene una relevancia más allá de lo puramente físico, como demuestran los estudios de De France (1994) y Baily (1977), que se interesan en cómo los gestos que nos permite hacer un instrumento determinado condicionan los resultados sonoros musicales. Esto tiene una gran trascendencia de cara a estudiar el lenguaje musical propio de algunos instrumentos y cómo éste es un reflejo de las posibilidades físicas que dicho instrumento permite al intérprete. Otros autores se decantan por el estudio de los usos del cuerpo en la improvisación, y, además del ampliamente conocido rol fundamental del cuerpo en la comunicación entre músicos en escena cuando están interpretando, han encontrado que los intérpretes también producen algunos gestos no comunicativos muy relacionados con aspectos cognitivos y con su forma de entender la música que están tocando, como el caso de Baily (1977), en la interpretación del dutar afgano, y Seitz (2001), en el jazz. Son de gran interés los estudios que se interesan por los gestos musicales que también se observan en otros contextos no musicales sino sociales, como el conocido estudio de Pelinski (2000) en relación al tango y el ya mencionado trabajo de Velichnika (1994) con respecto a las flautas de Pan rusas⁵, donde gestos encontrados en manifestaciones musicales han sido descritos también en otras actividades de la vida cotidiana,

como símbolos identitarios. El cuerpo, en otra de sus dimensiones, permite al intérprete modificar estados de conciencia. Así lo muestran los estudios en relación al trance y la capacidad de la música de alterar estados de conciencia corporal (Wilkinson 1994; Rouget 1977; Blacking 1985).

La musicología, a su vez, también ha mostrado interés por el papel que desempeña el cuerpo en las diversas actividades musicales. Aunque hay algunas aportaciones en la música antigua (Weller 2003; Grammeniatti 2003; McKeena 2003), la mayor parte de los estudios versan sobre música contemporánea. La gestualidad⁶ de compositores como Nono, Boulez o Berio son algunos de los tópicos. Los trabajos de Jonathan Impett (2003) y Juliana Hodkinson (2003) se adentran en la música de Nono. Ian Mitchell (2003) y Vanessa Hawes (2003) profundizan sobre la obra de Boulez y Janet Halfyard (2003) sobre la de Berio. También son abundantes los trabajos temáticos sobre Mozart (Orchard 2003; Golomb 2003; Jones 2003; McKee 2003).

Desde el punto de vista de la interpretación, Jane Davidson (1993, 1994) es una de las pioneras en el estudio de la gestualidad en su componente visible, sobre todo aplicado a cantantes. A este interés por la voz también se ha sumado Dibben (2009) en su estudio de la corporalidad de estrellas de la música. La dirección tanto coral como de orquesta también se constituye como un campo de estudio, como lo reflejan los trabajos de Veen (2003), Cottrell (2003), Luck (2003) y Halstead (2003).

Aunque la literatura es cada vez más amplia en materia de las relaciones entre música y cuerpo, aún son necesarias clasificaciones y categorías para poder estudiar dichos gestos, relacionándolos con sus funciones dentro de la manifestación musical estudiada. Por esta razón, este artículo tratará de aportar un enfoque diferente al estudio de las danzas de palos, en el que la coreografía en sí misma o el contexto de interpretación no se convierten en el foco de atención, sino que los gestos y las funciones sociales que desempeñan son el objetivo primordial de esta reflexión.

Tipos de gestos pertenecientes a la actividad motora manifiesta

Como ya hemos mencionado, en este artículo solo haremos mención de la gestualidad manifiesta, que es aquella observable a simple vista. No estudiaremos la gestualidad encubierta, debido a su carácter más interno, cognitivo y de difícil análisis⁷. Es necesario en este punto detenerse a explicar las diferencias entre gesto, movimiento y acción: en torno a estos conceptos existe un amplio debate⁸ por lo que es necesario conceptualizar los términos de referencia. El concepto de gesto engloba los anteriores pues, según Jensenius et al. (2010: 14) basándose en los estudios de Zhao (2001) y McNeill (2000), tiene un carácter comunicativo, de control instrumental y de metáfora. No todo movimiento es gesto, pues este ha de tener un significado para que lo sea. La acción, por su parte consiste en el control gestual con una meta particular (Leman 2008: 132). Esta capacidad que tiene el gesto de comunicar le confiere un carácter subjetivo. Según Pereira (2014: 39), dicho carácter subjetivo y contextual del gesto quizás sea uno de los aspectos más conflictivos a los que se enfrenta el estudio de los gestos y de su rol en la cognición.

Aunque las propuestas de tipologías gestuales son muy variadas⁹, utilizaremos en este caso una clasificación de los gestos según su función basada en la propuesta de varios autores como

⁵ Me referiré a este tipo de gestos en los danzantes de palos de Miranda do Douro a lo largo del presente trabajo.

⁶ En este caso la gestualidad está entendida como gesto musical, como unidad de significado, más que como gesto físico visible y objetivable.

⁷ Para un estudio de gestualidad encubierta ver Peñalba (2005).

⁸ Ver Mauleón (2010), Jensenius et al. (2010) y Pereira (2014).

⁹ Ver las tipologías de McNeill (1992), de Delalande (1989) o de Davidson (2001).

Cadoz (1988), Wanderley et al. (2005), Jensenius et al. (2010), Dahl et al. (2010), aunque revisa dichas clasificaciones y aporta una nueva categoría de análisis¹⁰. Así, los gestos pueden ser: instrumentales, ancillares, estéticos o expresivos, comunicativos, y preparatorios. Esta clasificación extrapola los tipos gestuales de la interpretación musical a la interpretación coreográfica¹¹. No obstante, otros acercamientos al estudio de la danza son posibles desde otra perspectiva de análisis¹².

1. Gestos instrumentales¹³ (Cadoz 1988): son los encargados de producir el sonido, es decir, que van orientados a un fin claro. Consideramos que en el caso del análisis de una manifestación coreográfica es necesario ampliar el concepto. Los bailarines llevan a cabo gestos encaminados a un fin, en este caso a realizar los pasos de la danza. En general, en cualquier danza, esto incluiría desde los pasos con los pies (pasos, saltos, giros, los desplazamientos), los movimientos de manos o brazos propios de la danza, hasta la interacción con objetos como cintas, palos, cestas, etc.
2. Los gestos ancillares (Wanderley & Depalle 2004; Wanderley et al. 2005)¹⁴: consisten en una serie de movimientos que incluyen “ajustes posturales, movimientos de ascenso y descenso del instrumento, y patrones circulares” (Wanderley & Depalle 2004: 639) En el contexto de la danza, serán gestos ancillares todos aquellos que acompañan a los pasos de baile, pero no se consideran pasos en sí mismos. Cuando un bailarín pone en práctica un paso de baile, todo su cuerpo se mueve: los hombros, la cabeza, las manos. Estos gestos no son característicos de la danza, pero todos los bailarines los realizan de forma indirecta.
3. Los gestos estéticos o expresivos (Peñalba 2010)¹⁵: estos gestos no son necesarios para producir el sonido resultante, pero ayudan al intérprete a dar expresividad a la obra y a definir una identidad gestual, como hicieron en su momento intérpretes tan célebres como Glenn Gould o Jimi Hendrix. Un ejemplo muy claro lo constituye la gestualidad de un guitarrista de heavy metal: los gestos que realiza al tocar la guitarra no son necesarios para producir el sonido (solo un leve movimiento produce el sonido en la guitarra eléctrica), el resto de los gestos son ampliaciones de los gestos instrumentales (el arco del brazo, las posiciones de la mano izquierda en el mástil) o ancillares (la flexión de rodillas, el balanceo del cuerpo, las flexiones de cuello). En los *Pauliteiros*, los saltos, por ejemplo, que se consideran gestos instrumentales por formar parte ineludible de la coreografía, son exagerados por algunos danzantes y ejecutados de modo mucho más contenido por otros. Esta variedad individual les confiere esta función estética. Una característica de los gestos estéticos es que de alguna manera existe en ellos cierto componente intencional.
4. Gestos comunicativos (Davidson & Correia 2002)¹⁶: son aquellos gestos que se ponen en práctica en las interpretaciones en grupo. En la interpretación grupal, una serie de gestos son necesarios para el buen funcionamiento de la *performance*: las miradas, los movimientos de cabeza, las sonrisas, los gestos con las manos, son algunos de los gestos

¹⁰ Para más información sobre la clasificación y tipologías de gestos, ver Peñalba (2008 y 2010).

¹¹ Sería muy interesante abordar la relación entre los danzantes y los músicos como una relación emocional (Laguna, 2009), aunque no es el objetivo de este estudio.

¹² Aunque se han llevado a cabo análisis de danzas a través de vídeo, captura de movimiento o sensores, Naveda & Leman (2010: 93) argumentan que presentan problemas derivados del tipo de métrica del propio dispositivo de medida, del contexto y de las modalidades de movimiento de cada bailarín.

¹³ También se denominan gestos efectivos (Delalande 1989) o gestos de producción sonora (Jensenius 2007; Jensenius et al. 2010; Dahl et al. 2010).

¹⁴ También llamados acompañantes (Delalande 1989) y gestos facilitadores (Jensenius et al. 2010 y Dahl et al. 2010).

¹⁵ También han sido denominados movimientos figurativos (Delalande 1989) y gestos acompañantes (Jensenius 2007).

¹⁶ Otros autores también adoptan esta categoría (Jensenius 2007; Dahl et al. 2010; Clayton 2005). También han sido denominados gestos semióticos por Cadoz & Wanderley (2000).

comunicativos que tienen lugar en cualquier interpretación musical. Jensenius (2007) también los denomina comunicativos, aunque para él algunos gestos estéticos podrían pertenecer a esta categoría. Este autor segmenta los gestos comunicativos en tres categorías: *endógenos*, cuando pretenden comunicar la estructura de la música, *intérprete-intérprete*, en las interpretaciones grupales o *intérprete-audiencia*, todos aquellos gestos a los que hemos hecho referencia en el punto anterior. En el caso de la danza, los ocho participantes se comunican entre sí para sincronizarse, se lanzan miradas cómplices y hacen movimientos corporales que les ayudan a recordar pasos, direcciones y ubicaciones espaciales.

5. Gestos preparatorios. En ocasiones los instrumentistas realizan una serie de gestos que son el reflejo gestual de un proceso mental. Por ejemplo, cuando un pianista va a tocar, antes de hacerlo, es posible que se mueva al ritmo del resto de la orquesta para poder entrar exactamente en el tiempo que corresponde. En las danzas se pueden observar tímidos gestos preparatorios de algunos bailarines, que mueven la cabeza, los pies e incluso las manos, siguiendo el pulso del ritmo pautado por los músicos, momentos antes de comenzar con el primer paso de la danza. Esta anticipación les permite entrenar el pulso y comenzar de forma correcta y sincronizada con la música. Este tipo de gestos están a caballo entre lo manifiesto y lo encubierto. Todos los intérpretes realizan gestos preparatorios, pero no todos los hacen visibles. Muchos de los bailarines llevan a cabo el proceso de planificación motora sin necesidad de que sus órganos efectores se pongan en funcionamiento. Otros, sin embargo, los hacen visibles, aunque los grados van desde los que tímidamente se mueven hasta los que acompañan claramente el pulso de los músicos.

Tipos de gestos en los *Pauliteiros* de Miranda do Douro

Durante el trabajo de campo llevado a cabo para el proyecto con título "Músicas tradicionales y populares de Zamora y Miranda do Douro: documentación, estudio, interpretación" dirigido por Enrique Cámara de Landa de la Universidad de Valladolid, se llevó a cabo la grabación de un grupo de *Pauliteiros* durante las fiestas de Carnaval (febrero de 2012) en la localidad de Miranda do Douro. La grabación se efectuó con dos cámaras de vídeo desde dos puntos de vista distintos. La documentación de campo fue recogida por Matías Isolabella y Salvatore Rossano, miembros participantes en dicho proyecto de investigación. En el contexto de la danza no se observa ninguno de los elementos rituales que tienen lugar en las festividades religiosas vinculadas a los *Pauliteiros* como la recolecta de donativos, las comidas rituales, la participación espontánea de otros *pauliteiros*, etc. Todos los bailarines son jóvenes, como es propio de los Ranchos de *Pauliteiros*. Los bailarines jóvenes participan en estos grupos porque eso les permite viajar, hacer convivencias con otros grupos, recibir dinero extra (Alge 2007:360). No obstante, aunque podemos hablar de danzas folklorizadas (Martí 1996), el contexto interpretativo es muy diferente al que tiene lugar en escenarios dentro del marco de festivales de danzas o de música tradicional. La función social del baile mantiene ciertos elementos tradicionales, como la interpretación en calles y plazas y el entretenimiento más democrático.

Tras el análisis de todos los gestos que intervienen en la *performance* se evidenció la presencia de gestos instrumentales, ancillares, estéticos, comunicativos y preparatorios. A continuación analizaremos algunos puntos clave de la interpretación y estudiaremos los diversos tipos de gestos.

Tanto músicos como bailarines caminan en desfile para llegar hasta el lugar donde se ubicarán para interpretar los diferentes bailes. Los bailarines caminan con pasos simples en parejas

entrechocando los palos: dos golpes entre sus palos y un golpe con la pareja. Los entrechoques son gestos instrumentales, ya que forman parte de la coreografía. No obstante, el carácter de dichos gestos instrumentales nos advierte de que la danza aún no ha comenzado. Comienzan sin sincronización, de forma escalonada, un poco libre. Los golpes de los palos son descuidados, y la actitud de los bailarines expresa aún cierta espera y preparación. Los danzantes hablan entre ellos, caminan sin una intención clara más que colocarse en mitad de la plaza. Esta serie de gestos que muestran actitud son gestos comunicativos que indican que la "verdadera danza" aún no ha comenzado. Además, los golpes de los palos implican una serie de gestos asociados a ellos en hombros, brazos, cuello y cintura (gestos ancillares). Se puede observar cómo algunos bailarines son más rígidos y otros hacen más torsiones de tronco, con una gran variedad de gestos ancillares que en función de la intención varían de unos miembros a otros. Algunos bailarines optan por golpear los palos de tal forma que el palo derecho golpea sobre el izquierdo que se mantiene quieto, y otros golpean el derecho sobre el izquierdo y el izquierdo sobre el derecho de forma alternada, creando así su propia identidad en el golpe (gestos estéticos). Los pasos simples que realizan mientras palotean les permiten colocarse en la plaza, alinearse en las filas para comenzar a bailar. La música de la entradilla se termina, y a continuación se colocan los palos debajo de las axilas en posición de comenzar la "verdadera danza".

Ya colocados en el centro de la plaza, el conjunto instrumental interpreta una introducción con un ritmo poco marcado durante la cual los bailarines se preparan físicamente. Algunos de ellos flexionan las rodillas, se ajustan la ropa, los calcetines, se colocan el sombrero, se miran entre sí, miran a la audiencia. Estos gestos comunicativos con la audiencia indican que se trata de una preparación. Muchos de estos gestos comunicativos forman parte del ritual de preparación corporal, en el que despliegan una serie de gestos propios del género (masculino), que tratan de compensar una indumentaria que por definición es femenina (sobre todo por el uso de la falda).

Más adelante el conjunto instrumental comienza interpretando el *Ihaço* correspondiente con un ritmo binario más marcado. Los danzantes colocan los palos en posición cruzada por delante del cuerpo. Se puede observar cómo algunos mueven sutilmente los palos con el pulso para ir preparando su entrada, mientras su cuerpo se está sincronizando con dicho ritmo (gestos preparatorios). Algunos bailarines lo hacen solo de forma interna, pero otros lo muestran con pequeños movimientos de brazos y/o cabeza para dar además pistas a los otros participantes sobre el pulso y el tempo de la pieza (gestos comunicativos con el grupo instrumental). El final de la frase instrumental coincide con un golpe de ambos palos de cada bailarín. La amplitud del movimiento de los brazos justo antes de que el primer golpe de palos tenga lugar sería un ejemplo claro de gesto preparatorio, pero también podría considerarse comunicativo, ya que ayuda a la sincronización del conjunto con los músicos. La actitud corporal de los bailarines ha cambiado con respecto al paso anterior: están más quietos, expectantes, callados, las miradas entre ellos muestran intento de coordinación y se les ve más concentrados (gestos comunicativos hacia la audiencia que indican que la verdadera danza va a dar comienzo).

Tras comenzar a bailar, los bailarines realizan dibujos espaciales con el paso básico¹⁷. Tanto estos dibujos como el recorrido realizado son gestos instrumentales, ya que forman parte de la coreografía, son los pasos propiamente dichos. Se pueden distinguir varios roles dentro del mismo grupo: los miembros del grupo de danza se desplazan espacialmente con diferentes trayectorias dependiendo de si son "guias" o "peões" (Alge 2007: 256). Cada miembro del grupo entrechoca el palo derecho con el palo derecho de otro miembro a medida que va avanzando en dicho trayecto. Cuando llega a cada uno de los puntos del espacio donde termina el desplazamiento, entrechoca sus propios palos. Dependiendo de la posición en que se encuentre el bailarín, el

¹⁷ Denominado por Fernandes como "Passo de Pauliteiros" (Fernandes 1991:25; cf. Alge 2007).

choque de palos con el compañero se hace como ataque o como recepción, simulando una especie de batalla. Los gestos instrumentales en este punto están diversificados y codificados en función del lugar que ocupa cada participante. Este tipo de gestos produce como consecuencia variados gestos ancillares, que dependen en gran medida de la intensidad del paloteo y la fuerza del golpe. Algunos de estos gestos se traducen en movimientos de hombro y cabeza relacionados con la vigorosidad del golpe, o movimientos de protección como agachar la cabeza, sobre todo para las personas que está colocadas en situación de recibir el ataque.

Además de los desplazamientos en plano, los bailarines hacen dibujos espaciales en los que introducen un salto (gestos instrumentales). Estos dibujos son más complejos e incorporan el salto en la última estación del desplazamiento. Podemos constatar cómo a medida que la danza gana complejidad, también la actitud corporal cambia: se observa más tensión, los golpes son más agresivos y los saltos más ágiles. Todo ello contribuye a aportar virtuosismo al conjunto, y cierta reminiscencia guerrera con muestra de las capacidades motrices (gestos comunicativos y estéticos).

Para finalizar la danza los bailarines vuelven a colocar los palos debajo de las axilas y bailan en el sitio con el paso básico en la configuración de las parejas. Se observa por la actitud corporal que la danza ha terminado. Aprovechan para colocarse el sombrero, transmitiendo esta sensación de un tiempo y momento no perteneciente a la danza propiamente dicha (gestos comunicativos hacia la audiencia). Después se colocan en fila y terminan de bailar volviéndose a colocar en parejas primero de espaldas y después con una variante del paso básico, de frente, terminando con un salto sobre los dos pies coincidente con el final de la música (gesto instrumental).

En este caso hemos analizado una danza tipo de un grupo de *Pauliteiros*. No obstante, en otras danzas se han podido identificar otro tipo de gestos comunicativos y algunas otras implicaciones que a continuación describimos.

En otras danzas, además del paloteo en el que los palos se golpean contra otros miembros del grupo también se incluye el golpe en el suelo. Este gesto instrumental supone un aumento de la amplitud de los gestos ancillares implicados. Ya no solamente interviene el hombro o el giro del tronco en los entrechos entre participantes, sino que se flexiona el tronco completamente. De forma global, podemos observar un desarrollo de una gestualidad muy amplia, desde el suelo (cuando golpean) hasta el salto (cuando entrechocan con otros miembros del grupo), incluyendo giros de tronco y por supuesto intervención de brazos y hombros. El golpe en el suelo implica cierta destreza motora, pues respeta la figuración rítmica de la melodía interpretada por la gaita y no solamente el pulso.

Otras danzas contienen teatralización, incluyendo escenas cotidianas relacionadas con profesiones, como los llamados *Officios*, que son *Ihaços* que se interpretan únicamente en contextos folcloristas (Alge 2007:362). Para cada escena los bailarines se ponen en parejas y representan dichas páginas cotidianas. El ritmo de la música es utilizado para sincronizar los trabajos colectivos como serrar, amartillar, un barbero que afeita o herrar a un caballo. Los palos se utilizan como elemento de *attrezzo*: se convierten en una silla improvisada, las patas de un animal, la cuchilla y el afilador, una sierra, un martillo, etc. Estas danzas suelen constar de dos partes: una de dramatización y otra de baile propiamente dicho. Éste es similar al de otras danzas, incluyendo entrechos y desplazamientos. La parte más teatral interrumpe ese ritmo, los palos no suenan en todo el fragmento y cobran mayor importancia todo tipo de gestos faciales y corporales (comunicativos) que tratan de transmitir a la audiencia el tipo de escenas que representan. Las posturas corporales de esta parte son más variadas (por ejemplo, uno de los bailarines, agarra el pie de otro, quien se encuentra con las manos en el suelo, simulando ser un animal), aumentando también el tipo y la variedad de gestos instrumentales y ancillares. En estas danzas, los gestos

faciales son instrumentales (además de comunicativos, como ya hemos mencionado), ya que forman parte de la coreografía, mientras que en otras danzas dichos gestos con la cara respondían a la necesidad de comunicarse los danzantes entre sí o con el público.

Conclusiones

La danza de los *Pauliteiros* mirandeses implica un despliegue de comportamientos gestuales de gran interés para el campo etnomusicológico. Dichos gestos no se limitan a los pasos de baile propiamente dicho, sino que incluyen otro tipo de gestualidad que va desde lo sutil hasta lo muy evidente. Estos otros gestos no se han estudiado tradicionalmente en este tipo de prácticas por no considerarse como propios de la danza. Sin embargo, el cuerpo como ente global trasmite una serie de significados que van más allá de los pasos de baile y que son particularmente ilustrativos en los momentos en los que los bailarines y el público creen que no se está bailando, aunque aquellos estén en "escena". En este artículo hemos hecho un recorrido por todas esas manifestaciones gestuales, poniendo especial énfasis en la comprensión de las funciones que desempeñan todas ellas. Por esta razón hemos propuesto una clasificación de los gestos atendiendo a su función. A través de la observación del cuerpo y la gestualidad de los bailarines podemos identificar algunos significados de la música que se especifican hacia el exterior (el público) o como elemento interno (para los propios bailarines).

Hemos observado que los diversos tipos de gestos están vinculados a momentos concretos de la danza:

- Gestos instrumentales. Engloban los pasos de baile, los dibujos espaciales, los entrechoques de palos y la mímica propia de las danzas más teatrales. Estos gestos son esenciales en la danza; de hecho se aprenden como elementos sin los cuales no podría tener entidad propia. No obstante, la tipología de gestos instrumentales es muy variada. Algunos tienen un carácter más acotado y cerrado, como los pasos, permitiendo un escaso grado de creatividad y otros, como la representación teatral, implican libertad para el intérprete. Los gestos instrumentales están presentes a lo largo de toda la danza, pero son más evidentes en las partes que ya hemos denominado en este artículo como "de verdadera danza".
- Gestos ancillares. Hemos descrito varios gestos ancillares que siempre derivan de los gestos instrumentales. Los de mayor amplitud, como los gestos de cabeza, de hombros y brazos, se producen más en momentos de mayor virtuosismo en el entrechoque de palos, coincidiendo con la parte de la danza en la que abundan las figuras espaciales y los saltos. Los gestos de rotación del tronco coinciden con entrechoques entre participantes sin desplazamiento. En danzas que implican golpe en el suelo, los gestos ancillares cambian y se amplía su rango (aparecen torsiones y flexiones de tronco, grandes movimientos de brazos, etc). No obstante, en función del estilo o forma del movimiento de cada bailarín, los gestos ancillares varían, están necesariamente vinculados a los gestos estéticos y dependerán del estilo personal o manera de moverse de cada intérprete.
- Gestos estéticos. Hay dos estilos diferentes de entrechoque. Los bailarines que atacan con entrechoque de palos y los que reciben y paran el ataque. La combinación de gestos instrumentales y ancillares con el grado de libertad que cada bailarín les confiere conforman el corpus de gestos estéticos propios de cada danzante. Observamos a bailarines que presentan más flexibilidad y otros cuyos

gestos son más rígidos. Los gestos estéticos están presentes en las partes de la danza de mayor virtuosismo, en los saltos y los dibujos espaciales.

- Gestos comunicativos. La mayor parte de los gestos comunicativos se observan en momentos en los que ni los bailarines ni la audiencia consideran que se trate de la danza propiamente dicha. Coinciden con momentos en los que, aunque hay música, no existe una coreografía específica para esa parte. En dichos momentos predominan los gestos comunicativos (entre miembros del grupo, como miradas, movimientos de brazos y hombros, movimientos de colocación de la ropa, etc.). Dichos gestos no son propios de la danza sino que son extrapolables a otras situaciones cotidianas, como proponen Pelinski (2000) y Velichnika (1994). Además de los gestos de complicidad, hemos observado gestos de coordinación y eficacia grupal. Sobre todo en los momentos más virtuosos, los intérpretes (siempre dependiendo de su rol en el grupo) informan acerca de la dirección y la velocidad, con movimientos de tronco, de cabeza, de brazos, etc. A diferencia de lo que se pueda pensar, en las partes teatrales no podemos hablar de gestos comunicativos, ya que todo el despliegue de gestos faciales y mímica constituye el corpus de gestos instrumentales porque forman parte de la coreografía.
- Gestos preparatorios. Se ha observado que los gestos preparatorios están cercanos a los cambios de pasos, ritmos, o partes de la danza. Aunque internos en algunos danzantes, en otros se hacen muy evidentes y se perciben como movimientos de brazos, cabeza o pies.

Además de esta vinculación de tipos de gestos a partes determinadas de la coreografía, hemos observado que a través de la gestualidad podemos identificar el lugar que ocupa en importancia cada una de las partes de la danza, tanto para los bailarines como para la audiencia. De la actividad gestual de los intérpretes se desprende la importancia para los implicados de cada momento de la coreografía, y este significado es transmitido a la audiencia que lo interpreta como tal.

De la gestualidad de los danzantes se desprende que la entradilla y el paseo final de la danza están en un grado de jerarquía inferior al de la parte central del baile. Los bailarines realizan los paloteos más desgarrados, hablan entre sí, se colocan la ropa, el sombrero y se muestran más distraídos. En estos momentos predominan los gestos comunicativos y estéticos sobre todo de cara al exterior.

La parte más importante de la danza comienza cuando los bailarines consideran que comienza la verdadera danza, es decir, cuando se introducen los pasos del baile y los dibujos espaciales, así como el paloteo más reglado. En estos momentos del baile predominan los gestos instrumentales y ancillares como parte de la coreografía prefijada. Los gestos instrumentales varían en función del rol de cada bailarín, y los ancillares del carácter del movimiento. Además, observamos gestos comunicativos entre los bailarines, como miradas y posiciones del cuerpo que indican dirección, sobre todo gestos comunicativos internos que facilitan la cohesión grupal y la sincronización de todos los miembros. En esta parte central destaca en importancia el fragmento de mayor virtuosismo y es donde se percibe a través del lenguaje corporal una mayor implicación del danzante. En este punto se observan, además de gestos instrumentales y ancillares, los gestos estéticos más ricos, y es el momento en el que los bailarines dan todo de sí, pese a lo prefijado del baile, a través de cierta capacidad de improvisación. Algunos de los danzantes de palos transmiten una actitud más rígida y defensiva, frente a otros que confieren a los gestos cierta flexibilidad con la utilización de torsiones, flexiones y giros. Al mismo tiempo, los líderes o guías se comunican con

los bailarines que les siguen a través de pistas corporales que indican dirección, trayectoria o localización espacial. También en este punto es donde se perciben más miradas de complicidad.

La gestualidad en los grupos de *Pauliteiros* mirandeses cumple una función específica muy vinculada con momentos concretos de la danza. Cabría preguntarse si la corporalidad es distinta en contextos rituales tradicionales en los que los danzantes interpretan bailes en honor al santo local o cómo se modifica en contextos en los que prima el espectáculo, por ejemplo en festivales de danza o encuentros de bailes tradicionales y podría constituir un tema futuro de investigación que se abordará en próximos trabajos. Este artículo se ha ocupado de hacer un primer estudio de todos los gestos presentes en los bailarines de palos y las funciones que éstos desempeñan, desde los más prefijados y estandarizados, hasta los más libres y creativos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alge, Barbara. 2005. *Os Pauliteiros de Miranda e os "Lhaços": entre a Literatura Popular, a Dança e a Música, série "à mão de respigar"*. Lisboa: Apenas Livros Lda.
- _____. 2007. "The Pauliteiros de Miranda: from Local Symbol to Intangible Cultural Heritage?" *Revista Etnografica* 11/2 (2007): 353-369.
- Baily, John. 1977. "Movement Patterns in Playing the Herati Dutar." En *The Anthropology of the Body. Association of Social Anthropologists Monograph*, nº15, ed. John Blacking, pp. 275-330. London: Academic Press.
- Blacking, John. 1977. *The Anthropology of the Body*. London: Academic Press.
- _____. 1985. "Movement, Dance, Music and the Venda Girls' Initiation Cycle". En *Society and the Dance*, ed. Paul Spencer, pp. 64-91. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cadoz, Claude & Wanderley, Marcelo M. 2000. "Gesture-music". *Trends in gestural control of music* 12: 71-94.
- Cadoz, Claude. 1988. "Instrumental Gesture and Musical Composition". En *Proceedings of the 1998 International Computer Music Conference*, Den Haag, Holanda, 60-73.
- Castelo-Branco, Shalwa y Freitas, Jorge (coord.). 2003. *Vozes do Povo. A Folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta.
- Clayton, Martin. 2005. "Communication in Indian Raga Performance". En *Musical Communication*, eds. D. Miell, D. J. Hargreaves y R. MacDonald: 361-381. Oxford: Oxford University Press.
- Cottrel, Stephen. 2003. "To Dance is Human, to Conduct Divine? Ethnomusicological Reflections on Bodily Empathy in Orchestral Performance". En *Proceedings of the International Conference Music and Gesture*, University of East Anglia, Norwich, 28-31 de Agosto..
- Dahl, Sophia et al. 2010. "Gestures in Performance". En *Musical Gestures. Sound, Movement and Meaning*, ed. Godøy & M. Leman, 36-68. New York: Routledge.
- Davidson, Jane W., & Correia, Jorge S. 2002. "Body Movement". En *The Science and Psychology of Music Performance: Creative strategies of teaching and learning*, eds. Parncutt, R. & G. McPherson: 237-250. New York: Oxford University Press.
- Davidson, Jane W. 1993. "Visual Perception and Performance Manner in the Movements of Solo Musicians". *Psychology of Music* 21: 103-113.
- _____. 1994. "Expressive Movements in Musical Performance". En *Proceedings of the Third International Conference on Music Cognition (ESCOM)*, Liege, Belgium, pp. 327-329.
- _____. 2001. "The Role of the Body in the Production and Perception of Solo Vocal Performance: A Case Study of Annie Lennox". *Musicae Scientiae* 5(2): 235-256.
- De France, Yves. 1994. "Suggestions for a Classification of Musical Instruments from the Perception of the Player's Body". En *Proceedings of the 10th European Seminar in Ethnomusicology*, University of Oxford, Oxford.
- Delalande, François. 1989. "La terrasse des audiences du clair de lune: essai d'analyse esthétique. La prise en compte des écoutes-types comme points de vue d'analyse". *Analyse musicale* 16: 75-84.

- Dibben, Nicola. 2009. "Musical Bodies: Star Image and Song Personality in Vocal Performance". En *The Musical Body Conference: Gesture, Representation and Ergonomics in Performance*, Senate House and the Royal College of Music. 22-24 de Abril
- Fernandes, Margarida. 1991. *A Estrutura Rítmica na Dança Popular Portuguesa. Ensaio de Descrição e Hierarquização segundo Critérios de Acentuação e Duração*, Master's Thesis, Technical University of Lisbon.
- Golomb, Harai. 2003. "Yes/No, Sad/Glad: Musical Gesturing of Conflicting Verbalised Emotions in Mozart's Operas". *Proceedings of the International Conference Music and Gesture*, Norwich, 28-31 de Agosto.
- Grammeniaty, Barbara. 2003. "Gesture and Stile Rappresentativo". *Proceedings of the International Conference Music and Gesture*, Norwich, 28-31 de Agosto.
- Halfyard, Janet K. 2003. "Before Night Comes: Narrative and Gesture in Berio's Sequenza III". *Proceedings of the International Conference Music and Gesture*, Norwich, 28-31 de Agosto.
- Halstead, Jill. 2003. "The Night Mrs. Baker Made History: Conducting, Display and the Interruption of Masculinity". *Proceedings of the International Conference Music and Gesture*, Norwich, 28-31 de Agosto.
- Hawes, Vanessa. 2003. "Boulez and Poetry as Influence in Avant-garde Music 1955-1960". *Proceedings of the International Conference Music and Gesture*, Norwich, 28-31 de Agosto.
- Hodkinson, Juliana. 2003. "Gestures of Silence in the Music of Luigi Nono and Salvatore Sciarrino". *Proceedings of the International Conference Music and Gesture*, Norwich, 28-31 de Agosto.
- Impett, Jonathan. 2003. "Gesture, Space and Representation in the Late Works of Luigi Nono". *Proceedings of the International Conference Music and Gesture*, Norwich, 28-31 de Agosto.
- Jensenius, Alexander R. 2007. *ACTION – SOUND. Developing Methods and Tools to Study Music-Related Body Movement*. Ph.D. Thesis, University of Oslo.
- Jensenius, Alexander R., Wanderley, Marcelo M., Godøy, Rolf I., & Leman, Marc. 2010. "Musical Gestures". En *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*, eds. R.I. Godøy & Leman, M., 12-35. New York: Routledge.
- Jones, Timothy. 2003. "The Theatricality of Self-Absorption in the Performance of Mozart's Piano Concertos". *Proceedings of the International Conference Music and Gesture*. Norwich, 28-31 de Agosto.
- Laguna, Alejandro G. 2009. "La perspectiva entonada de la ejecución musical con el movimiento: Desajustes en la tríada: Acompañante-bailarín-profesor de danza". En *Actas de la VIII Reunión Anual de SACCoM 2009. La experiencia artística y la cognición musical*. http://www.saccom.org.ar/2009_reunion8/actas_indice.html
- Leman, Marc. 2008. *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge: MIT Press.
- López-Cano, Rubén. 2005. "Los cuerpos y la música. Introducción al dossier Música, Cuerpo y Cognición". *Revista Transcultural de Música* 9 <<http://www.sibetrans.com/trans/trans9/cano2.htm>> (consultado agosto de 2007).
- Luck, Geoff. 2003. "An Investigation of Conductors' Temporal Gestures". *Proceedings of the International Conference Music and Gesture*. Norwich, 28-31 de Agosto.
- Martí I Pérez, Josep. 1996. *El Folklorismo. Uso y Abuso de la Tradición*. Barcelona: Ronsel.
- Mauléon, Claudia. 2010. "El gesto comunicativo del intérprete". *Actas de la IX Reunión de SACCoM. Bahía Blanca: Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música*, Buenos Aires: SACCoM, 98-106.
- McKee, Eric. 2003. "V-Vi". *Proceedings of the International Conference Music and Gesture*. Norwich, 28-31 de Agosto.
- McKeena, I. 2003. "Music, Gesture and Meaning in an Eighteenth-Century Pavan Choreography". *Proceedings of the International Conference Music and Gesture*. Norwich, 28-31 de Agosto.
- McNeill, David. 1992. *Hand and Mind: What Gestures Reveal about Thought*. Chicago: University of Chicago Press.
- McNeill, David. 2000. *Language and Gesture (Vol. 2)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mitchell, Ian. 2003. "One Clarinetist's Approach to the Multiphonic Gestures in the Solo Part of Pierre Boulez's *Domaines pour clarinette avec ou sans orchestre*". *Proceedings of the International Conference Music and Gesture*. Norwich, 28-31 de Agosto.
- Naveda, Luiz & Leman, Marc. 2010. "The Spatiotemporal Representation of Dance and Music Gestures using Topological Gesture Analysis (TGA)".
- Nooshin, Laudan. 1994. "Instrument Logic, Body Logic: the Aesthetics of Motivic Structure in Dastgah Segah". En *Proceedings of the 10th European Seminar in Ethnomusicology*. Oxford: University of Oxford.

- Orchard, Josep. 2003. "Welcoming Gestures: Unison Openings in Mozart's String Quartets". *Proceedings of the International Conference Music and Gesture*. Norwich, 28-31 de Agosto.
- Pelinski, Ramón. 2000. *Invitación a la Etnomusicología: Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.
- Peñalba, Alicia. 2005. "El cuerpo en la música a través de la Teoría de la Metáfora de Johnson: análisis crítico y aplicación a la música". *Revista Transcultural de Música, Transcultural Music Review* 9 <<http://www.sibetrans.com/trans/trans9/penalba.htm>> (consultado: enero de 2009).
- _____. 2008. *El cuerpo en la interpretación musical. Un modelo teórico basado en las propiocepciones en la interpretación de instrumentos acústicos, hiperinstrumentos e instrumentos alternativos*. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid <<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/55>> (consultado: julio de 2009).
- _____. 2010. "Nuevas relaciones gestuales del intérprete de instrumentos digitales". *TRANS Revista Transcultural de Música*. 14 <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/15/nuevas-relaciones-gestuales-del-interprete>> (consultado: agosto 2015).
- Pereira Ghiena, Alejandro. 2014. *El rol del movimiento corporal manifiesto en tareas de lectura cantada a primera vista* (Doctoral dissertation, Facultad de Bellas Artes).
- Rouget, Gilbert. 1977. "Music and Possession Trance". En *The Anthropology of the Body*, ed. J. Blacking, pp. 233-239. London: Academic Press.
- Seitz, Jay A. 2001. "Mind, Musical Improvisation, and the Body: The Microgenesis of Jazz Improvisation". En *Symposium Session 19, Adaptive and Maladaptive Forms of Embodied Cognition. 31st Annual Symposium of the Jean Piaget Society*. University of Berkeley. <<http://www.york.cuny.edu/~seitz/body.htm>> (consultado: febrero de 2009).
- Veen, Edward . 2003. "Towards a Semiotic of Conducting". *Proceedings of the International Conference Music and Gesture*. Norwich, 28-31 de Agosto.
- Velichnik, Olga. 1994. "The Movement Patterns in Playing Russian Pan-flutes". En *Proceedings of the 10th European Seminar in Ethnomusicology*. University of Oxford, Oxford. <http://www.etno.musica.ufjf.br/biblioteca_virtual.html> (consultado: enero de 2003).
- Wanderley, Marcelo M. & Depalle, Philippe. 2004. "Gestural Control of Sound Synthesis". *Proceedings of the IEEE* 92(4): 632-644.
- Wanderley, Marcelo M. et al. 2005. "The Musical Significance of Clarinetists' Ancillary Gestures: An Exploration of the Field". *Journal of New Music Research* 34(1): 97-113.
- Weller, Sharon. 2003. "The Gestures of John Bulwer and their Application in Lute-Song Repertoire". *Proceedings of the International Conference Music and Gesture*. Norwich, 28-31 de Agosto.
- Wilkinson, Irén K. 1994. "'Xatjares?' Do you Feel-Understand It? Mind, body and Feeling in Hungarian Vlach Gypsy Song Performance". En *Proceedings of the 10th European Seminar in Ethnomusicology*. Oxford.
- Zhao, Liwei. 2001. *Synthesis and Adquisition of Laban Movement Analysis Qualitative Parameters for Communicative Gestures*. (Tesis doctoral, University of Pennsylvania, Philadelphia, PA). Recuperada de http://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1028&context=ircs_reports

Alicia Peñalba Acitores es profesora desde 2006 de la Universidad de Valladolid. Es doctora, licenciada en Historia y Ciencias de la Música, profesora de Flauta Travesera, Logopeda y Musicoterapeuta. Ha disfrutado de 11 meses de estancias de investigación en Reino Unido, Italia, Francia y Canadá. Ha recibido varios premios como el Premio Nacional de Fin de Carrera de la Universidad de Valladolid, el Premio Nacional fin de Licenciatura del MECED y el Premio Extraordinario de Doctorado. Sus líneas de investigación son: el embodiment, la danza y la musicoterapia.

Cita recomendada

Peçalba Acitores, Alicia. 2015. "La gestualidad en los pauliteiros de Miranda do Douro: Usos, funciones y tipologías". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 19 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES