

MARÍA DENSE URTUBEES DALLAL

IDMB1015HAT1484

**“COMUNICACIÓN Y EXPRESIÓN CORPORAL:
UNA RETROSPECTIVA DE LA DANZA EN
MÉXICO”**

T E S I S

ATLANTIC INTERNATIONAL UNIVERSITY

North Miami, Florida

Marzo/2003

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	i
CAPÍTULO 1. COMUNICACIÓN	1
1.. Definición de la Comunicación.	2
1.. Generalidades de la Comunicación.	3
1.2.1. Contenido de la Comunicación.	4
1.2.2. Elementos del Proceso de Comunicación.	6
1.2.3. Clasificación de la Comunicación.	9
1.2.4. La Información, Esencia de la Comunicación.	13
1.3.1. Definición de Signo.	15
1.3.2. Niveles y Clasificación del Signo.	18
1.. El Arte Como Medio de Comunicación.	21
1.. El Lenguaje del Arte.	24
1.. El Arte Como Medio de Comunicación de lo Espiritual.	28
CAPÍTULO 2. TEORÍA DE LA COMUNICACIÓN NO VERBAL	31
1.1. Generalidades.	32
1.1. Definición y Características de la Comunicación No Verbal.	34
1.1. El Lenguaje Corporal.	38
2.3.1. Los Efectos de las Expresiones Faciales y la Conducta Visual.	41
2.3.2. Conducta Visual: Mirada, Dilatación y Contracción de la Pupila.	43
2.3.3. Los Efectos de los Gestos y del Movimiento del Cuerpo.	45
2.3.4. Los Subtextos del Tacto.	48
2.3.5. La Capacidad de Emitir o Recibir Señales No Verbales.	50
2.3.6. Movimiento del Cuerpo o Comportamiento Cinésico.	52
2.3.7. Los Efectos del Movimiento del Cuerpo y la Postura.	56
1.1. El Lenguaje Corporal y su Relación con la Danza.	58

CAPÍTULO 3.	HISTORIA DE LA DANZA	61
3.1.	La Danza.	62
3.1.1.	Definición.	62
3.2.	Danza Primitiva.	64
3.2.1.	Características y Tipos de Danzas Primitivas.	66
1.1.	La Danza en la Antigüedad, Medioevo y Renacimiento.	69
3.3.1.	Antigüedad.	69
3.3.2.	Medioevo.	70
3.3.3.	Renacimiento.	72
3.3.3.1.	El Ballet de Cour.	74
1.1.	La danza Clásica.	75
1.1.	La Danza Moderna.	78
1.1.	La Danza Contemporánea.	82
CAPÍTULO 4.	EL LENGUAJE CORPORAL EN LA DANZA A TRAVÉS DE SU HISTORIA	86
4.1.	La Danza Primitiva.	87
4.1.1.	Función Ritual de la Danza en las Sociedades Primitivas.	87
4.1.2.	Expresión Corporal y Danza Primitiva.	92
4.2.	Danza Clásica.	96
4.2.1.	De la Danza Antigua a la Clásica.	96
4.2.2.	Características de la Danza Clásica.	101
1.1.	Danza Moderna.	106
4.3.1.	El Romanticismo: Isadora Duncan.	106
4.3.2.	El Expresionismo.	109
1.1.	La Danza Contemporánea.	115
4.4.1.	Danza Abstracta y Danza Prospectiva.	115
4.4.2.	La Búsqueda de la Danza Contemporánea en la Danza Primitiva.	120
4.4.3.	Breve Reseña del Movimiento de Danza Moderna en México	123
CONCLUSIONES		132
BIBLIOGRAFÍA		136

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Francastel¹ menciona que: “La danza es un lenguaje vivo que habla del hombre, porque es un mensaje artístico que va más allá de la realidad con el propósito de hablar, por decirlo de algún otro modo, en un nivel más alto a partir de imágenes, alegorías sobre las emociones más íntimas del hombre y de su necesidad de expresarse”.

En efecto, la danza para el artista constituye un medio de creación, a partir del cual puede inventar o crear; es como si se tratara de una poesía en la que los pensamientos se convierten en imágenes que a su vez son expresadas a través del cuerpo. Otro aspecto fundamental de la danza es que ésta exalta la vida misma porque en el acto de creación, el artista no hace más que afirmarla, elevándola y glorificándola, bajo un tiempo, un espacio y una forma distinta a la manera de un discurso.

Ahora bien, la pregunta que nos podríamos plantear consiste en saber cuál es la causa que hace que la danza y su expresión estén estrechamente ligadas al hombre y a su capacidad de expresión a través del cuerpo. La explicación se puede basar en el hecho de que el hombre es a la vez, en sí mismo, emisor y su cuerpo es el medio, el instrumento y el material significativo a causa de su movimiento natural que constituye el material de la danza.

Así mismo, para Kogan ² (1997, p. 180): “La danza como lenguaje es en sus formas múltiple y es susceptible a ser eternamente modificada”. Cabe destacar que el movimiento del cuerpo en sí no puede ser identificado como danza, aún si es la base elemental e irrefutable sin la cual no podría existir. En el momento en que el hombre bailando libera el deseo de hacer visible aquellas imágenes que todavía permanecen invisibles, es gracias al movimiento del cuerpo que estas imágenes manifiestan su primera forma de expresión.

Es importante señalar que el movimiento natural otorga un sentido y una significación al lenguaje del gesto estrictamente concebido y estructurado, porque la danza no puede ser comprensible si no respeta y mantiene su responsabilidad y el compromiso de transmitir, de manera clara, el sentido con relación al lenguaje gestual natural del hombre. Más allá de la interpretación personal a cargo del bailarín, existe siempre el significado universal de la obra, es decir, que el bailarín por medio de su interpretación puede cambiar arbitrariamente el mensaje.

Por otra parte, Hauser (1995, p. 90) menciona: “Al igual que la música, la danza es también un arte del tiempo en la medida en que se hace referencia a los pasajes rítmicos medidos y controlados en el tiempo”. Sin embargo, es preciso poner énfasis en que el ritmo de la danza no se determina únicamente según los criterios del tiempo, aún si el conteo de las medidas para los bailarines es fundamental; así como para el trabajo coreográfico durante el proceso de creación y posteriormente en los ensayos. Por lo tanto, el tiempo es de suma importancia

porque por medio de él se asocia la estructura de estos dos lenguajes que se compenetran, la danza y la música, con el fin de ajustarlos el uno con relación al otro en un curso temporal, y de unirlos en una comprensión armónica. En efecto, el tiempo marca las transiciones de un tema a otro, precisa los acentos, los momentos de respiración y de suspensión. Mientras que el músico cuenta según una línea musical, el bailarín hace lo mismo pero según el ritmo del movimiento de su cuerpo.

A su vez, Wigman (1990) comenta: “La música ha sido el arte que ha utilizado sus propios medios para expresar la vida interior del artista y crear su vida propia, y no para representar o reproducir fenómenos naturales. El artista pretende expresar su mundo interior y en esto la danza puede ser un excelente medio de comunicación”.

La danza es un arte de la representación. En su realidad teatral, la danza depende de su intérprete legítimo, es decir, el bailarín que a su vez sólo puede expresarse durante los breves instantes de la representación; es decir, la realización artística de la danza es limitada en el tiempo y está ligada al instante.

A pesar del carácter efímero y fugaz, propio de la danza; ésta quiere ser y debe ser vista porque es de esta manera que se convierte en una fiesta para los ojos al mismo tiempo que es una experiencia conmovedora, encantadora y seductora. Generalmente, esto se logra cuando coincide en un ser el sentido de las estructuras musicales, la técnica dancística perfecta y una presencia escénica

potente que le permitan forjar una expresión, un estilo y de fijar una huella personal.

En resumen, el arte es un medio de expresión por medio del cual el individuo comunica sentimientos, ideas, sensaciones. La danza es una forma de comunicación no verbal, que tiene como instrumento el movimiento efectuado por el bailarín en un tiempo y en un espacio determinado. A su vez, el primer recurso del bailarín es el cuerpo; desde que comienza el espectáculo hasta que termina, el cuerpo es el instrumento y la expresión.

Como Flores de Gortari (1990, p. 24) lo menciona: “En cualquier proceso de comunicación existen tres elementos básicos: emisor, receptor y mensaje”. En el caso de la danza, el emisor es el bailarín y la obra coreográfica en un todo; el receptor es el público y; el mensaje es la creación dancística. En las diversas etapas de la danza esta comunicación se da en forma distinta.

Es por todo lo expuesto que, conocer y analizar los factores que rodean e influyen en la comunicación no verbal de la danza, lenguaje corporal, resulta fundamental para destacar su importancia como instrumento de la danza para emitir sentimientos, emociones e ideas al público receptor a través de la creación dancística; sin olvidar que, esta comunicación es distinta y corresponde a un diferente tipo de sociedad en cada etapa histórica de la danza.

Con base en lo anterior, la presente investigación pretende analizar al lenguaje corporal como medio de comunicación de la danza a través de las distintas etapas históricas de la misma.

Dado que el tema de la danza y de la comunicación es demasiado amplio y con el propósito de que esta investigación tenga una aportación práctica, se limita al tema del Movimiento de la Danza Moderna en México, ya que nuestro país tiene características propias que hacen que estos elementos tengan particularidades diferentes a las de otros países, aunque los conceptos básicos sean iguales.

La presente investigación pretende estudiar el hecho de que la expresión corporal, como lenguaje no verbal, es un medio de comunicación que es utilizado por la danza para la transmisión de sentimientos y realidades, a través de movimientos estéticamente concebidos y estructurados, que se han venido manejando a lo largo de las distintas etapas históricas de la danza: primitiva, clásica, moderna y contemporánea.

Por su parte, el objetivo central de esta investigación es: mostrar la importancia que ha tenido y tiene el lenguaje corporal, como un instrumento necesario para la comunicación de sentimientos, emociones, ideas e imágenes a través de la danza en las diferentes etapas históricas de ésta. A su vez, este documento, tiene como objetivo patentizar los alcances que tiene la comunicación no verbal en la danza, sobre todo el lenguaje corporal.

Aunado al objetivo general, se siguieron los siguientes objetivos específicos:

- ♦ Definir lo que es comunicación, comunicación no verbal, danza y otras variables afines, con el objetivo de tener un marco conceptual que nos permita contar con las herramientas idóneas para un adecuado entendimiento de la investigación.
- ♦ Establecer las características e interrelación existentes entre estos conceptos.
- ♦ Considerar otros tipos de comunicación no verbal, que no sean el lenguaje corporal, como herramientas necesarias para la expresión dancística.
- ♦ Realizar un recorrido histórico de la danza, desde la primitiva hasta la contemporánea, pasando por la clásica y la moderna.
- ♦ Establecer cómo el lenguaje corporal se ha ido desarrollando a través del tiempo en la danza.
- ♦ Proporcionar argumentos convincentes que establezcan que el lenguaje corporal es una herramienta fundamental para la verdadera expresión de la danza.

La metodología de estudio inicia desde lo general y concluye en una propuesta sobre el tema, mediante la adecuada recopilación, selección y análisis de la información obtenida en libros de Danza, Comunicación y textos relacionados con el tema. Con el objeto de que la investigación fuese lo más objetiva posible se consultaron artículos de revistas y periódicos que aportaron elementos objetivos al trabajo de investigación. Por lo tanto, la metodología empleada es: Método Inductivo.

Para tal efecto, esta investigación se dividió en cuatro capítulos:

El **primer capítulo**, Teoría de la Comunicación, comprende los antecedentes, definición y clasificación de la comunicación, así como la relación de ésta respecto a la danza; se aludirá a la comunicación desde el punto de vista semiótico y semiológico, ya que el arte, en este caso la danza, viene siendo un sistema de formas simbólicas de la relación existente entre el signo, el significado y el significante.

El **segundo capítulo**, Teoría de la Comunicación No Verbal, se refiere a todas las formas posibles que existen de comunicación no verbal; haciendo hincapié en la comunicación no verbal a través del cuerpo, las aportaciones de los principales investigadores en la materia, sus estudios y la relación estrecha que existe con la danza.

El **tercer capítulo**, Historia de la Danza, comprende una breve reseña de la historia de la danza, su trayectoria a través de los siglos; básicamente, este apartado se concentra en la descripción de las cuatro etapas históricas de la danza. En primer término se estudia a la danza primitiva, en la que el aspecto ritual se expresa en su forma más pura; en segundo término, la danza clásica, donde aparece el ballet como una danza con características propias y donde se observa la representación dancística como un espectáculo; en un tercer momento, a la danza moderna, donde se presenta fundamentalmente la expresión humanista e irracional; finalmente, se estudia a la danza contemporánea que es múltiple y diversa, aunque con características de actitud crítica y reflexiva hacia la sociedad.

Finalmente, en el **capítulo cuarto**, El Lenguaje Corporal en la Danza a Través de su Historia, se realiza un análisis de la influencia del lenguaje corporal en los distintas etapas histórica de la danza (descritas en el capítulo anterior), lo que permite conocer cómo se ha venido desarrollando este tipo de comunicación no verbal.

Debemos notar que la presente investigación no pretende ser la panacea sobre el tema en cuestión, sino más bien un punto de referencia y de consulta para futuras investigaciones sobre el mismo.

CAPÍTULO 1

COMUNICACIÓN

CAPÍTULO 1

COMUNICACIÓN

1.. Definición de la Comunicación.

A lo largo de mucho tiempo, diferentes autores han definido a la comunicación de muchas maneras. Algunas definiciones son las siguientes:

➤ Flores de Gortari (1993, p. 24), la define como: “Es el proceso mediante el cual se transmiten significados de una persona a otra” .

➤ Much Galindo y García Martínez (1998, p. 59), la conceptúan así: “Es la transmisión de las emociones, ideas, información, por medio del uso de símbolos, palabras, cuadros gráficas, figuras, etc.”.

➤ A su vez, para Koontz y Weihrich (1995. p. 536), es: “El medio a través del cual se vinculan los integrantes de una organización para lograr un propósito común”.

➤ Por otra parte, Stooner, J. y Freeman (1993, p. 568), la definen como: “Proceso mediante el cual las personas tratan de compartir un significado por medio de la transmisión de mensajes y símbolos”.

➤Para Saussure, F. (1998, p. 95), la comunicación es: “Es la ciencia que estudia la vida de los signos en el marco de la vida social”.

Con base en tantas definiciones y con la finalidad de conceptualizar a la comunicación para la presente investigación, se puede decir que: comunicación es el proceso mediante el cual las personas ya sea dentro de una organización o en forma personal transmiten información a otras por medio de palabras, sonidos, figuras, etc., con el afán de dar a conocer a las otras de sus inquietudes y/o conocimientos sobre un tema en específico.

1.2 Generalidades de la Comunicación

La comunicación es un proceso mediante el cual se transmite significados de una persona a otra, es transmisión de la información, ideas, emociones habilidades por medio del uso de símbolos, palabras u otras maneras de expresión. De todo esto resulta que la comunicación es un conjunto, un proceso por medio del cual algo que pasamos o sabemos, para alcanzar ciertos objetivos; esta es su finalidad principal.

La información se actualiza a través de la comunicación, es decir, la información es la esencia de la comunicación; hay en la naturaleza cantidad de datos, conocimientos, ideas, sentimientos o experiencias que ayudan a la

alimentación de la comunicación. Las expresiones de la cultura, los hechos, las normas, principios, fenómenos, relaciones, interacciones, son simplemente datos.

La información es entonces, aquello que es comunicado, o sea, el contenido de la comunicación, como un conjunto de datos, los cuales adquieren un significado al ser expresados y transmitidos.

La información está implícita en la comunicación, no se da fuera de ella, no tiene efectividad independiente, siendo que el mensaje representa realmente el resultado material de quien emite la comunicación. Cuando hablamos, nuestro discurso implica un mensaje, cuando escribimos, el mensaje es lo escrito, si pintamos es el cuadro; si se produce un reporte procesado electrónicamente, éste es el mensaje.

1.2.1 Contenido de la Comunicación

La comunicación constituye la primera área que ha de ser enfocada cuando se estudian las interacciones humanas. Tratándose así de un área en la cual el individuo puede hacer grandes progresos en el mejoramiento de su propia eficacia, y también es el punto de mayores malentendidos y conflictos entre otras personas, entre miembros del mismo grupo, entre grupos, y dentro de la organización global como sistema.

Por tanto, el contenido de la comunicación, es la etapa del proceso que ayuda a detectar el propio mensaje, formato y objetivos, en donde conviene reparar en tres aspectos que la configuran, como lo menciona Saussure (1998):

a) Código:

Los mensajes pueden tomar muchas formas diferentes: la palabra impresa, hablada, proyecciones fijas o con movimientos; puntos y rayas, y toda clase de claves. Literalmente cualquier clase de fenómeno puede ser interpretado significativamente, califica para ser incluido como mensaje, sin embargo, con independencia de la forma, deben emplearse símbolos, o grupos de estos, que tengan algún significado para alguien.

b) Contenido:

En sentido estricto se puede conceptuar como el material de mensaje que ha sido seleccionado de o por la fuente, para expresar su propósito. En principio, todo hecho, fenómeno, dato, sentimiento y experiencia entre la amplia gama de objetos aprehensibles, que nos ofrece el mundo, puede suscitar el contenido de la comunicación y convertirse en información hacia un objetivo.

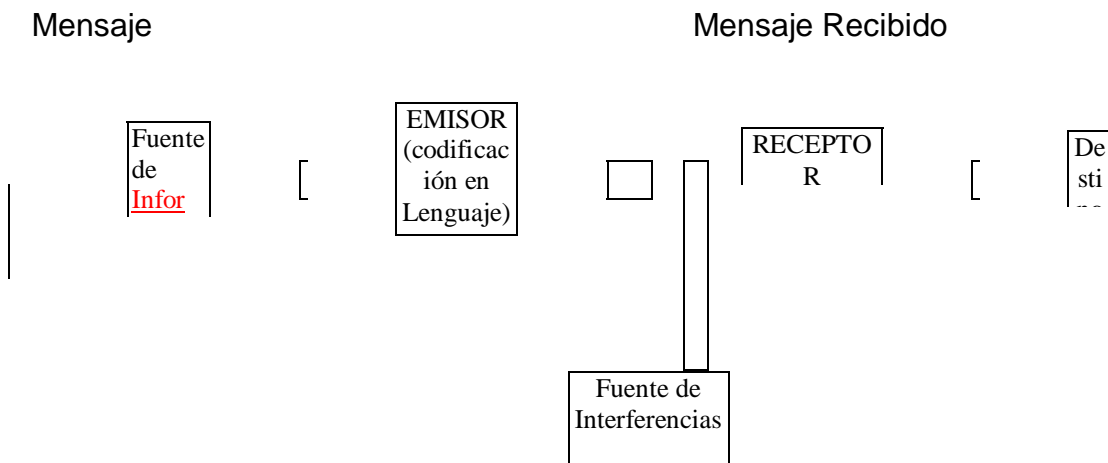
c) Tratamiento del Mensaje:

Las decisiones personales, o previamente programadas, que toma o aplica el emisor de la comunicación al seleccionar el contenido y estructurar el código utilizado, constituye el tratamiento del mensaje.

1.2.2. Elementos del Proceso de Comunicación.

El estudio del proceso de comunicación, como el de todo proceso, supone detener su dinámica, para analizar cada uno de sus elementos sin olvidar que al desglosarlos y enumerarlos apenas se obtiene una visión fragmentada del concepto, la cual no explica las interrelaciones que proyectan su verdadera naturaleza.

Los elementos esenciales de la comunicación, según John Kotter (1997), son un transmisor que envía el mensaje a través de los medios, a un receptor que responde, en donde el modelo quedaría así:



- **MODELO DE BERLO.**

Uno de los modelos de comunicación más completos es el de Berlo (Kotler, p. 32), quien formuló un modelo utilizable para describir la conducta individual de

las personas que intervienen en un proceso de este tipo, aplicado a distinto nivel de análisis, para describir desde el punto de vista de la red de comunicación, la operación del organismo de que se trate, partiendo de la existencia de un transmisor y un receptor, en donde destacan los siguientes elementos:

➤ **La Fuente:**

Constituye el origen, el punto de partida de la emisión sensible en cuanto a su fidelidad, a factores como las habilidades comunicativas, sus conocimientos específicos, actitudes, su posición sociocultural.

Después que determina la forma en que se propone afectar a su receptor, codifica, esto es, traduce o una clave el mensaje destinado a obtener la respuesta esperada. La fase de codificación supone las habilidades de hablar y escribir, la de descodificación, de leer y escuchar; toda la codificación, que incluye ambas operaciones y el propósito mismo, la reflexión o el pensamiento.

El Mensaje:

Es el producto del emisor de la comunicación, deben considerarse como elementos que componen su estructura, un código, un contenido y un tratamiento del mensaje.

El Canal:

Es el vehículo de transporte para el mensaje, el cual habrá de dirigirse a cualquiera de los sentidos o a varios a la vez, para su percepción. Los canales tienen que ser objeto de elección para tal efecto, son influyentes los factores o elementos estudiados en relación con el mensaje.

El Receptor:

Que actúa como tal, es decir, recibe información –descodifica en determinado momento, funciona como Fuente- codificador, tiene un carácter de eslabón que hace que la comunicación obtenga su finalidad y a su retroalimentación.

Ahora bien, el Modelo de Berlo simplificado, según John Kotter (1997, p. 33), sería el siguiente:

MODELO DE BERLO SIMPLIFICADO

1.2.3. Clasificación de la Comunicación.

FUENTE	MENSAJE	CANAL	RECEPTOR DECODIFICADOR
Técnicas de Comunicación	Elementos y Estructura	Vista	Técnicas de Comunicación
Actitudes	Tratamiento	Oído	Actitudes
Nivel de Conocimiento	Contenido y Código	Olfato	Nivel de Conocimiento
		Gusto	Situación Sociocultural

A la comunicación la han clasificado de muy diversas maneras; dentro de estas clasificaciones la más destacada es la sugerida por Sergio Flores de Gortari (1993), a saber:

- ✓ Comunicación Interna.
- ✓ Comunicación Externa.
- ✓ Comunicación Formal.
- ✓ Comunicación informal.
- ✓ Comunicación Escrita, Oral y No Verbal.

Clasificación de comunicaciones que a continuación se explican, para su cabal entendimiento:

1)Comunicación Interna:

Según el contenido de la comunicación, por el ámbito en el que se desarrolla se distinguen dos grandes áreas que son la comunicación interna y la comunicación externa.

- a) Con motivo de los puestos.
- b) Para realizar funciones normales del organismo de que se trata, o asumir tareas extraordinarias relacionadas directa o indirectamente con la marcha de las operaciones.
- c) El transmisor y el emisor al grupo de la propia institución.

2)Comunicación Externa:

3) Las comunicaciones externas tienen lugar hacia fuera de la organización, en su doble sentido de la salida y recepción. Por una parte, se originan con motivo de las operaciones normales de la misma. Pueden responder también a requerimientos indirectos que favorecen las operaciones ordinarias.

Lo importante, aparte de las clasificaciones, es el conocimiento de las posibilidades que brinda cada medio; la consideración de que la comunicación sigue una escala de continuidad, en la que dependiendo de los medios que se utilicen, se alcanza su mejor aprovechamiento, significando esto que se pueden utilizar tantos medios como las necesidades lo determinen.

De este punto podemos concluir que no debemos confiar únicamente en los modelos generalizados de la comunicación, sino elegir el más útil e irlo implementando según convengan a las necesidades, y de esta forma se encontrará una efectiva relación con el receptor.

colocaría la comunicación de persona a persona, en el centro la comunicación de orden especializado y, finalmente, en la base, la comunicación que alcanza a un gran número de personas.

Comunicación Formal:

Está formada por el conjunto de relaciones teóricas abstractas, específicas e impersonales, que existen entre los puestos, los cuales se identifican como unidades de trabajo.

supone ciertos conocimientos, capacidades y aptitudes en el sujeto que lo ocupo.

La comunicación formal se relaciona con el sistema expreso de normas que rigen el comportamiento, objetivos, facultades y responsabilidades de quienes están dentro del grupo de trabajo.

Comunicación Informal:

Relaciones que surgen entre las personas, con independencia del desempeño de las labores propias de su cargo dentro de la estructura. La comunicación informal se refiere a normas tácticas,

que de hecho modifican la estructura formal al ser puesta en práctica.

Ambas categorías sólo describen aspectos diferentes del comportamiento de las personas. Al mismo tiempo existen los canales de comunicación, formal e informal, hay en la organización un canal llamado implícito, es decir, contiene ese tipo de información que no siempre parte de hechos, así como las zonas de ignorancia que persisten por costumbre, en las que no se despliegan esfuerzos para obtener un conocimiento.

2) **Comunicación Escrita, Oral y No Verbal:**

- 3) Los medios de comunicación escritos o verbales tienen características favorables y desfavorables; por consiguiente, con frecuencia se usan en forma conjunta para que las cualidades favorables de cada uno puedan suplir las deficiencias de los otros.

mensaje con todo cuidado después dirigirlo a un gran público mediante correo masivo. La comunicación escrita también puede fomentar la uniformidad de políticas, procedimientos y en algunos casos, reducir los costos, aunque algunas de sus desventajas son que los mensajes escritos pueden crear montañas de papeles, estar expresados en forma deficiente por redactores ineficaces.

una interacción cara a cara se puede observar el efecto, sin embargo también tiene desventajas.

Comunicación no verbal, las personas se comunican de muchas formas diferentes, lo que dice una persona es reforzado por la comunicación no verbal, como son las expresiones faciales o los gestos corporales; se espera que la comunicación no verbal o corporal respalde a la oral.

1.2.4. La Información, Esencia de la Comunicación.

La información esencia de la comunicación es aquello que es comunicado, es decir, la información es el contenido de la comunicación. Según Valdés, Luigi (1996), la información que es el cúmulo de datos llenos de significado que comunican conocimientos útiles; tiene dos sentidos fundamentales:

(a) Significa una propiedad estadística de la fuente, es decir, que designa la cantidad de información que puede transmitirse;

(b) Significa una cantidad precisa de información seleccionada que se ha transmitido y recibido efectivamente.

En tal sentido, la información es un componente neurálgico de la comunicación: es la esencia.

La información en la actualidad es la arteria principal para crear negocios e imágenes productivas. Para que sea utilizable y genere ventajas competitivas, debe tener tres características básicas: completa, confiable y oportuna.

Una información completa debe contar con todos los elementos que le permitan a la empresa o al individuo analizarla para procesarla; confiable porque debe provenir de una fuente veraz y creíble; oportuna porque tiene que llegar a la empresa con el tiempo necesario para que pueda ser utilizable. En muchas ocasiones esta información es muy costosa, pero tiene implícita la posibilidad de, que por medio de su eficaz aprovechamiento, se cree una ventaja competitiva para la empresa, esto es mientras mejor sea la información con estos elementos básicos, mejor será la comunicación.

Para Valdés, Luigi (1996, p. 26): “Actualmente la información se compone de cuatro formas y funciones básicas con sus correspondientes interacciones entre sí, éstas son: datos, texto, sonido e imagen”.

Los datos son todos los hechos, números, letras y símbolos que pueden ser procesados o producidos por medios tales como una computadora. El texto es el lenguaje escrito. El sonido es lo que los oídos escuchan y oyen, básicamente en voces y música. Y, finalmente, la imagen que se ofrece en forma visual, estática o en movimiento, como una fotografía, etc.

Estas cuatro formas, funciones de la información si no son llevadas a cabo como debe, provocan que la información no sea la adecuada o necesaria, reflejándose esto en un mal servicio de comunicación.

1.3. Semiótica de la Comunicación.

1.3.1. Definición de Signo.

Los sistemas de signos son fundamentales para los fines de la interacción social. Por signos entendemos algunos artificios tales como las palabras, algunas siglas, algunas convenciones de señalización. Aquello que no es signo puede ser experiencia perceptiva, capacidad de deducir hipótesis y previsiones de la experiencia. Las cosas se controlan por medio de sus signos o de otras cosas que se asumen como signos de aquéllas; esto quiere decir que, la palabra tiene un poder persuasivo.

Las palabras no expresan las cosas, porque las cosas se conocen por medio de la constitución de ideas complejas y con la combinación de ideas sencillas, se refieren a las ideas, como a su significado más inmediato; por ello existe una relación arbitraria entre palabras y cosas.

Ahora bien, desde la lingüística, el término “signo” puede ser reagrupado en dos grupos. El primero, sitúa al signo como algo no emitido intencionalmente tal como los acontecimientos naturales , que nos sirven para reconocer o deducir su existencia. Por lo tanto, las diferentes definiciones tomadas por Humberto Eco (1988, p.12) de los diccionarios *Devoto-Oli*, *Le Monnier*, *Zanichelli* y *Garzanti*, que aparecen en su libro *Signo*, pertenecientes a este grupo son:

“Signo del latín *signum*, marca, talla

a.- Síntoma, indicio, indicación palpable de la que pueden sacar deducciones y símulo en relación con algo latente. Elemento característico de una enfermedad referido a un enfermo.

b.- Imperfecciones físicas, sobre todo leves, tales como cicatrices, etc., por las que resulta más fácil el reconocimiento de una persona y que se citan en los documentos de identidad.

c.- cualquier trazo o huella visible que deja un cuerpo sobre una superficie.

d.- Gesto, acto o cosa similar que pone de manifiesto una determinada manera de ser o de hacer, como puede ser, un signo de alegría”.

Mientras que el segundo grupo distingue al signo como “artificial”, porque a diferencia del primero, este tipo de signo es puesto intencionalmente por los seres humanos para poderse comunicar; por lo que una definición de este tipo de signo , como lo menciona el mismo Humberto Eco (1988, p. 13), podría ser la siguiente: “Cada parte de un procedimiento visual que se refiere a una emisión fónica, a un concepto, a un objeto, a una palabra; tales como las palabras alfabeto, los signos de la notación musical, los movimientos del cuerpo”.

Ahora bien, si abordamos como elemento del proceso de la comunicación sirve para informar, para decir, o para indicar a alguien algo que otro conoce y quiere que lo conozcan los demás también, a partir de una organización compleja de muchos signos donde el emisor y el destinatario deben compartir un código común, es decir, una serie de reglas que atribuyan un significado de signos. Esto a su vez permite concebir al signo no solamente como un elemento que entra en el proceso de la comunicación, sino también como una entidad que forma parte del proceso de significación. Al respecto Eco (1998, p. 23) afirma lo siguiente:

“Un proceso de comunicación en el que no exista código, y por lo consiguiente en el que no exista significación, queda reducido a un proceso de estímulo-respuesta. Los estímulos no se adecuan a una de las definiciones más elementales del signo, la que dice que se pone en lugar de otra cosa. El estímulo no se pone en lugar de otra cosa, sino que provoca directamente otra cosa. Por otra parte, los procesos sýgnicos son tales en cuanto son reversibles, como todos los procesos intelectuales; uno puede pasar del signo a su referente, cuando es capaz de efectuar igualmente el camino inverso; es decir, cuando no solamente se sabe que allí donde hay humo se quema algo, sino que cuando e quema se produce humo”.

1.3.2. Niveles y Clasificación del Signo.

No hay que perder de vista que, la semiótica es el estudio general de los signos, desde un nivel abstractivo (metateórico o epiteórico), en sus relaciones de coherencia, de significado y uso. Aunque no de manera exclusiva, se aproxima de manera principal al signo lingüístico, o por lo menos, considera los fenómenos significativos como formando lenguajes. Un lenguaje es un sistema de signos mediante el cual se pretende la comunicación de contenidos referentes al mundo real (o imaginario).

Cuando un signo aparece en escena, se produce una "situación semiótica" o "acontecimiento semiótico". En este acontecimiento semiótico, como lo plantea Pierce (1990), toman parte tres factores, análogos al proceso de comunicación (como se vio en apartados anteriores):

1. El contenido del signo (significado).
2. El medio con el que se comunica el significado (vehículo del signo, significante).
3. Los usuarios del signo (emisor-receptor).

En cuanto a los niveles del signo, podemos decir que un proceso sígnico puede ser estudiado en tres niveles, tal y como lo plantea Levi Strauss (1989), que son: sintáctico, semántico y pragmático.

➤ **Sintáctico:** Cuando se refiere a las relaciones formales de los signos entre sí.

➤ **Semántico:** Cuando hay una relación entre los signos y los contenidos que se significan.

➤ **Pragmático:** Nivel que implica las relaciones entre los vehículos de signos y los usuarios.

Ahora bien, en cuanto a la clasificación de los signos y, con relación al referente, es decir, a la cosa a la que se refiere o designa, el signo puede ser clasificado, según Levi Strauss (1989), en: icono, índice y símbolo.

a) **Icono:** Cuando mantiene una relación con su referente, o la cosa que produce el signo. Ejemplo: suelo mojado, indicio que llovió; un Ballet debe corresponder a la expresión emotiva que el coreógrafo quiso representar en ella.

a) **Índice o Index:** Es un signo que, por virtud del reflejo efectiva de un objeto, será afectado y determinado por el objeto, es decir, refiere o denota ese objeto. Por ejemplo: el síntoma de una enfermedad es un índice, porque la enfermedad es la que determina el síntoma.

a) **Símbolo:** Es un signo que, por virtud de una ley asociativa de ideas que hace que se interprete como tal, refiere o denota un objeto. Por ejemplo: las palabras, enunciados, libros, etc., pues significan algo por una convicción.

Ahora bien, las artes y la literatura atraen particularmente la atención de los primeros semiólogos. En un ensayo titulado “El arte como hecho sociológico”, Jan Mukarovsky (1970), dice que el estudio de las artes debe convertirse en una de las partes de la semiótica e intenta definir la especificidad del signo estético, mencionando que: es un signo autónomo, que requiere importancia en sí mismo, y no como mediador de significación. Pero junto a esta función estética, común a todas las artes, existe otra que poseen las artes “con tema” (literatura, pintura, escultura) y que es la del lenguaje verbal: es la función comunicativa. Toda obra de arte es un signo autónomo.

La filósofa norteamericana Suzanne Langer, insiste sobre la diferencia entre sistema lingüístico y sistema de las artes (aunque ambos sean “formas simbólicas”. En su ensayo sobre la danza (1989, p. 35), la define como: “Una imagen dinámica, una aparición de poderes activos... La danza, por una parte, crea un mundo de poderes hechos visibles a través del lienzo inquebrantado de los gestos, en estos reside la diferencia de la danza con las demás artes”.

Después de la Segunda Guerra Mundial se hicieron esfuerzos para reunir y coordinar todas esas ideas, sobre todo en los Estados Unidos de Norteamérica, la ex Unión Soviética y Francia.

En Norteamérica, la descripción de los sistemas simbólicos no lingüísticos (los gestos, la zoo-semiótica), sigue habitualmente los procedimientos de la lingüística descriptiva. En la ex Unión Soviética, a partir de la década del sesenta,

del siglo que acaba de terminar, se desarrolla una intensa actividad semiótica bajo el influjo de la cibernética y de la teoría de la información. En Francia, por impulso de Claude Levi Strauss, Roland Barthes y A. Greimas, la semiología se orientó sobre todo hacia el desarrollo de las formas sociales que funcionan “ala manera de un lenguaje” (sistema de parentesco, mitos, moda, etc.) y, hacia el estudio del lenguaje literario.

1.1. **El Arte Como Medio de Comunicación.**

El interés de la lingüística por el signo se centra alrededor de su constitución interna, su poder significante y su relación entre el significante y el significado. Si esto lo trasladamos al arte es adoptar la postura del antropólogo francés Claude Levi-Strauss, quien consideraba el arte como un sistema de signos o lenguaje cuya función principal consiste en establecer una relación significativa con el objeto, Por lo que se puede deducir que el arte se desprende y está fuertemente arraigado a la cultura.

Es pues esta privilegiada condición del arte que conduce a Levy-Strauss a considerar al arte como un lenguaje, aunque no cualquiera. En efecto, si la cultura significa aquella capacidad que tiene el hombre de transformar la naturaleza a su propio beneficio, el arte constituye un lenguaje por medio del cual el artista puede

establecer una relación entre la obra y el objeto que inspiró. Este es el principio para que una creación pueda ser considerada como una obra.

¿Dónde radica la posibilidad de que se pueda hacer arte? Pues en que el artista no ha sido, totalmente, capaz de dominar los materiales y las técnicas. Si llegase a hacerlo, el arte carecería de significado porque el artista habrá llegado a realizar una imitación perfecta de la naturaleza sin ser una creación propiamente cultural. Levy-Strauss, citado por Adolfo Sánchez(1982, p. 115), señala que: “el lenguaje es un sistema de signos que no guarda relaciones materiales con aquellos que tienen por misión significar”, por lo que si llegara a convertirse en una imitación pura de la naturaleza perdería su carácter en cuanto a signo.

Pero esto no puede ser posible, porque el hombre está inmerso en un mundo cultural que en sí mismo está estructurado por signos complejos que rigen su modo de vida en todos los ámbitos: el hombre vive y crea constantemente signos. Resulta pues obvio que el arte, al ser una manifestación de la condición humana sea en sí mismo un lenguaje, es decir, un sistema significativo o un conjunto de sistemas significativos que sirven como un medio o puente eficaz para establecer una relación entre el objeto y el lenguaje.

Sin embargo, Levy-Strauss señala que existe una confusión alrededor del término lenguaje debido al excesivo uso y en consecuencia da la impresión de que carece de algún significado. Este abuso excesivo de esta palabra se manifiesta entre los críticos de arte, dice Levy-Strauss, citado por Adolfo Sánchez (1982, p.

116), porque a su parecer no están respetándola en su sentido cabal sino que la emplean para referirse al mensaje: “En el fondo me parece a mí que cuando el crítico de arte o el artista hablan de “lenguaje” probablemente quieren decir algo como mensaje, e indicar con ello que el artista se dirige a un espectador o a un auditorio...”.

Quizá la causa por la que el crítico de arte o el artista no emplean la palabra mensaje es porque en ella encuentran una connotación peyorativa asociada con lo profético y, por lo tanto bajo ese significado despierta desconfianza. En otros quehaceres, este término tiene un uso preciso y objetivo, tal como en los medios de comunicación donde el fin del mensaje en sí es significar precisamente lo que en él es expresado.

Puesto que el arte es un lenguaje, su finalidad es establecer una relación entre el objeto y su significado; mientras que el lenguaje articulado no es posible, pues no existe una relación palpable entre los objetos y sus múltiples significados, que les pueden atribuir porque su sistema de signos es arbitrario. El arte se constituye como un sistema de signos que crea una armonía, que implica una convivencia más intensa con ciertos sentimientos. El gusto por el arte es tan natural en el hombre como su necesidad de vivencia y convivencia, siendo la manifestación natural de la vida.

Siendo la naturaleza una fuente de metáforas y símbolos que repercuten en el hombre, no resulta extraño que todo el hecho que se desprenda de ésta

estimule y ejerza alguna influencia que permanece en el sujeto, como si se tratara de una huella que permite evocar materialmente (la obra de arte) los recuerdos latentes del sujeto y, de este modo establecer un nexo entre el artista y la obra.

1.1. **El Lenguaje del Arte.**

Desde los últimos cuatro siglos, el signo escrito con relación a los lenguajes verbales ha tenido un desarrollo excepcional que lo han hecho destacar y predominar sobre todos los modos de comunicación más intelectualizados y, es el más propio de la cultura práctica de la humanidad.

En lo que respecta al arte, Francastel (1995) sostiene que éste constituye un lenguaje completo gracias a su poder de significación; de allí que no tenga necesidad de traducirse en términos verbales o matemáticos. Esto se debe a que el arte es, para este autor, un lenguaje que por ser un medio de comunicación, es un saber que está en movimiento, y refleja una realidad que sólo recibe forma y significación por obra de la creación estética; por ello, crea una realidad intersubjetiva. Desde el punto de vista social, el arte constituye un fenómeno de interpelación y respuesta. Al respecto, Francastel (1995, p. 181) menciona que: “Los lenguajes son sistemas de relaciones a través de los cuales los hombres se comunican entre ellos... El arte es uno de los lugares del encuentro entre los hombres”.

Por otra parte, la distinción del arte de otras actividades se basa en la imaginación y la expresión; en efecto, expresar una emoción es poder darle forma a algo confuso. El arte es lenguaje originario porque expresa las emociones en su genuina individualidad, en vez de describirlas. A su vez, la toma de conciencia de la emoción, configurada en una imagen, es lo que da lugar a la emoción estética.

El arte es lenguaje porque expresa de manera adecuada un sentimiento individual, que permite una toma de conciencia genuina de sí, por lo que todo lenguaje genuino es arte. Las emociones más diversas que expresa el arte, como lenguaje, dan lugar a emociones cuando logran una expresión adecuada al tomarse conscientes. Las emociones estéticas son la transfiguración de estos sentimientos vitales.

Lo que expresa el artista son los sentimientos por medio de los cuales participa en la vida de la comunidad, que son tanto suyos como los de su público. La comunicación se halla establecida de antemano, por cuanto el artista tiende a poner de manifiesto lo que experimenta en común con los demás hombres. En el arte, el significado se encuentra no sólo inseparable de la expresión, sino fundido con ella. Aquello que expresa el arte es multívoco, por lo que la comprensión de una obra de arte es siempre sólo aproximada y el lenguaje del arte ineludiblemente impreciso, como por lo demás ocurre en mayor o menor grado con toda expresión lingüística, tomado en cuenta que el signo es arbitrario.

Ahora bien, la pregunta que uno podría plantearse es: ¿Qué tipo de comunicación establece el lenguaje del arte? Es expresión artística, por su especificidad, porque comunica por sí misma algo que es de un orden peculiar, se dirige a los demás con su significación y por lo tanto necesita una actitud de comprensión correlativa. La obra de arte habla un idioma propio de sentimientos que sólo existen en ese orden y son comunes a las vivencias que sólo se dan en esa esfera. La novedad que introduce cada obra de arte opera como tal en la comunicación. A pesar de su singularidad, el lenguaje del arte implica comunicación humana, porque la comunicación es su fin y en ella encierra todo su sentido.

En efecto, aquello que nos conmueve estéticamente en una obra de arte es la postura del artista con respecto a los hechos, situaciones, personas y sentimientos presentados. Dicho en otras palabras, Kogan (1997, p. 80) resume lo anteriormente mencionado de la siguiente manera: “El arte cumple, pues, la función lingüística de expresar lo que es intraducible en cualquier otro lenguaje: lo singular de la persona, la novedad que ingresa en el proceso siempre cambiante del universo y que no tiene nombre establecido”.

Lo que expresa el arte es el proceso del devenir y el movimiento hacia el futuro y no la infinitud de lo que es. El arte, según Dervy (1965), es un lenguaje más eficaz que el lenguaje común, porque en vez de enunciar significados, remite a un objeto, los expresa situándolos inmediatamente en lo comunicado. Al respecto, este autor (1965, p. 94) escribe: “Por lo tanto, si el lenguaje es

fundamentalmente expresión y comunicación, el arte es lenguaje por excelencia, pues mejor que ningún otro cumple la función de expresar la vida humana, y establece además una comunicación peculiar entre los hombres en un nuevo plano de coexistencia. En tanto que el lenguaje específico, tiene como fin expresar la individualidad radical del hombre como ser dotado de espíritu”.

Aunque expresa lo absolutamente individual, el arte, como todo lenguaje, posee su generalidad, que consiste en la actividad estética misma como manera de actuación universal, y la tipicidad que adoptan los modos de creación y goce estéticos en las diferentes épocas de la historia. Por ser la expresión de la persona, el lenguaje del arte no es meramente simbólico: es un acto puro y sólo puede ser comprendido en la revivencia a partir de recursos que conmueven como los sentimientos, la sensibilidad y la inteligencia.

Finalmente, para Hauser, citado por Kogan (1997), el arte en su esencia no es ni conocimiento ni técnica, sino un *movimiento de comunicación* que hace un llamado para transformar la vida interior del sujeto al mismo tiempo que se dirige a otro. En consecuencia, toda obra de arte es un eficaz medio de comunicación que a su vez muestra la incursión del sujeto a lo simbólico, porque se vale de un sistema de signos cuya función principal consiste en establecer una relación significativa con el objeto y de mismo modo se dirige a otro.

1.1. **El arte Como Medio de Comunicación de lo Espiritual.**

El arte siempre estará relacionado y considerado como la manifestación de la vida al poseer una existencia real y verdadera, cuya emoción –triste o alegre- proviene del espíritu del artista, que por medio de signos exteriores la expresa.

Kandinsky (1994, p. 56) sostiene que el artista está regido por el principio de la necesidad interior que tiene su origen y está determinada por tres necesidades místicas y que son necesarias para expresar su unidad:

1. El artista como creador, tiene que expresar aquello que posee (elemento de personalidad).

1. El artista, como formando parte de una época, tiene que expresar lo que es propio de ella (elemento del estilo, valor interno, constituido por el lenguaje de la época, más el lenguaje del país, mientras éste exista como tal).

2. El artista, como servidor del arte, ha de expresar lo que es propio del arte en general (elemento puro y eternamente artístico que pervive en todos los hombres, pueblos y épocas, se manifiesta en las obras de arte de cada artista, de cualquier nación y época y que, como elemento principal del arte, es ajeno al espacio y al tiempo).

Este último elemento que es pura y eternamente artístico tiene vida eterna, porque gana fuerza con el tiempo; mientras que los dos primeros, al estar determinados por circunstancias de tiempo, van formando una especie de caparazón. Toda época quiere expresarse y reflejar su vida artísticamente, por lo que el artista, a su vez, desea expresarse y para ello elige sólo formas que le sean espiritualmente afines. El estilo personal y temporal crea, en cada época, distintas formas concretas.

Por lo tanto, el arte es por excelencia aquella necesidad del hombre de actuar en la elaboración y creación de formas superiores como una forma tentativa de otorgar a su existencia un sentido absoluto al mismo tiempo que traza los caracteres representativos de las cualidades humanas, intensificando los sentimientos e ideas afín de acentuar el interés del hombre por el hombre. Al respecto, Kandinsky (1994, p. 7) escribe: "Toda obra de arte es hija de su tiempo, y con frecuencia es madre de nuestros sentimientos".

El artista, para este autor, vive una vida compleja y sutil, por lo que la obra que produzca provoca necesariamente en el espectador, capaz de sentir las emociones tan matizadas, algo que nuestras palabras no son capaces de expresar. En consecuencia, el artista tiene algo que decir, porque su tarea no es dominar la forma sino adecuarla a un contenido.

En efecto, el artista no es un ser privilegiado, porque le debe mucha dedicación a su obra; no puede ignorar que cualquiera de sus actos, sentimientos o pensamientos constituyen la materia prima para la creación de sus obras.

Una vez realizado el marco teórico sobre la comunicación: desde su definición, clasificación, los signos y el arte como medio de comunicación, en el siguiente capítulo estudiaremos el lenguaje no verbal, ya que es éste el que es utilizado en la danza, motivo del presente estudio.

CAPÍTULO 2

TEORÍA DE LA COMUNICACIÓN NO VERBAL

CAPÍTULO 2

TEORÍA DE LA COMUNICACIÓN NO VERBAL

2.1 Generalidades

La gente se comunica de muchas maneras, pero, ¿realmente comunica todo lo que quiere y oculta lo que no quiere transmitir? A primera vista parece que sí, que somos dueños de nuestros mensajes y que ellos expresan sólo lo que deseamos expresar. Todo el mundo (o casi todo) sabe callarse cuando le conviene, y expresar en una forma aproximada lo que desea.

Sin embargo, los problemas de la comunicación son, para decirlo en pocas palabras, decimos más de lo que creemos y menos de lo que pensamos. Por un lado es un lugar común encontrarse con la dificultad de redondear un pensamiento para ponerlo en forma clara a disposición del receptor, cualquiera siente las dificultades inherentes a darle forma a un pensamiento que está hecho de imágenes, emociones y sensaciones tridimensionales.

En síntesis "explicarse" es siempre un milagro, no menos excepcional aunque sea cotidiano y "sin" esfuerzo aparente. Pero, y ¡he aquí la paradoja!

también decimos mucho más de lo que pensamos, de lo que pensamos decir. No sólo transmitimos significados con la ropa y otros objetos de uso personal; no sólo con el coche o cualquier otra posesión más o menos costosa; no sólo con nuestro "deje" o manera particular de pronunciar el idioma que hablamos; no sólo con la entonación y los silencios con que marcamos el ritmo de nuestra habla. También con los gestos, sobretudo con aquellos inadvertidos que nuestra cara (y en general nuestro cuerpo) manifiesta en microsegundos y que transmiten una impresión tan fugaz como penetrante.

Diversos estudiosos se han ocupado de esta parte del "iceberg" sumergida, de la comunicación no lingüística que constituye la parte principal de la comunicación diaria, cara a cara. Para el antropólogo social Edward T. Hall (1993, p.3), el "60% de nuestras comunicaciones no son verbales", lo que viene a significar que utilizamos los gestos en una proporción mucho mayor de lo que somos conscientes.

Nuestro cuerpo es muy expresivo, un experto en comunicaciones, Mario Pei (En Axel, Robert, 1993, p. 5), calcula que podemos producir alrededor "de 700.000 signos físicos diferentes", lo cual si bien es una cifra impensable no parece excesiva si reparamos en que sólo la cara según otro estudioso, Birdwhistell (1995, p. 18), puede producir ella sola 250.000 expresiones distintas.

Se llevan catalogados, de esta inmensa masa expresiva, unos 5.000 gestos definidos y unas 1.000 posturas distintas (Birdwhistell: 1995, p. 21), por lo que queda un ancho campo para la investigación científica. No es extraño, entonces, que resulte tan difícil establecer patrones de comunicación gestual ya que sus excepciones son mucho más que las reglas que hasta el momento se pueden enunciar.

En efecto, es bastante sabido que cualquiera dice cosas sin pretenderlo; pero aun no se reconoce en diversas actividades (que van desde la "seguridad" hasta la "educación") la importancia de conocer en profundidad los códigos no verbales; en tal sentido, debemos definir a la comunicación no verbal dada su importancia en el proceso de comunicación.

2.2. Definición y Características de la Comunicación No Verbal.

Conceptualmente, el término no verbal es susceptible de una gran cantidad de interpretaciones, exactamente igual que el término comunicación. La cuestión básica consiste en establecer si los hechos que tradicionalmente se estudian como no verbales lo son realmente.

Se dice que Ray Birdwhistell (1995, p. 23), un pionero en la investigación de lo no verbal, ha comparado el estudio de la comunicación no verbal con el estudio de la fisiología no cardíaca. En efecto, no es fácil hacer una disección únicamente

del comportamiento humano verbal y otra exclusivamente del comportamiento no verbal. Tan íntimamente tejida y tan sutilmente representada está la dimensión verbal como no verbal, que a menudo la expresión no describe correctamente la conducta en estudio. Algunos de los más notables investigadores ligados al estudio del comportamiento no verbal se niegan a separar las palabras de los gestos, razón por la cual utilizan las expresiones más generales de comunicación o interacción cara a cara.

Otra posible fuente de confusión en la definición de la comunicación no verbal estriba en que no se sabe con certeza si se habla de la señal producida (no verbal) o del código interno de interpretación de la señal (a menudo verbal). En general cuando la gente habla de comportamiento no verbal se refiere a señales a las que se ha de atribuir significado y no al proceso de atribución de significado.

La borrosa línea de demarcación entre comunicación verbal y no verbal se complica con una distinción igualmente difícil, la distinción entre fenómenos vocales y no vocales. En vez de tratar de clasificar la conducta como verbal o no verbal, Mehrabian (1998, p. 75) ha optado por usar la dicotomía “explícito-implícito”.

En otras palabras, Mehrabian creía que lo que llevaba una señal al dominio de lo no verbal era su sutileza, y la sutileza parecía estar directamente ligada a la ausencia de reglas explícitas de codificación. La obra de Mehrabian se centraba

primordialmente en los referentes que se tienen para diversas configuraciones de conducta no verbal y/o implícita, es decir, el significado que uno atribuye a esas conductas.

Así pues, a la comunicación no verbal se la puede definir como:

- Comunicación mediante expresión o lenguaje corporal desprovista de palabras. (Popin: 1998, p. 9)

- La comunicación no verbal es un proceso complejo en el que intervienen las personas, el tono de voz y los movimientos del cuerpo. (knapp, Mark: 1992, p. 15)

El conocimiento de las formas no verbales de comunicación sirve para convertir el encuentro con otra persona en una experiencia interesante. Toda persona, cualquiera que sea su profesión y su posición social, puede usar el estudio de este tipo de comunicación, para comprender mejor el acontecimiento más complejo que se presenta en la vida: el encuentro con otras personas.

En nuestro tiempo cada vez tienen más importancia los sistemas de comunicación no verbal. La comunicación no verbal se realiza a través de multitud de signos de gran variedad: Imágenes sensoriales (visuales, auditivas, olfativas...),

sonidos, gestos, movimientos corporales, etc. Siendo sus principales características:

- ✓ Mantiene una relación con la comunicación verbal, pues suelen emplearse juntas.
- ✓ En muchas ocasiones actúa como reguladora del proceso de comunicación, contribuyendo a ampliar o reducir el significado del mensaje.
- ✓ Los sistemas de comunicación no verbal varían según las culturas.
- ✓ Generalmente, cumple mayor número de funciones que el verbal, pues lo acompaña, completa, modifica o sustituye en ocasiones.
- ✓ La comunicación no verbal, generalmente, mantiene una relación de interdependencia con la interacción verbal.
- ✓ Con frecuencia los mensajes no verbales tienen más significación que los mensajes verbales.
- ✓ En cualquier situación comunicativa, la comunicación no verbal es inevitable.
- ✓ En los mensajes no verbales, predomina la función expresiva o emotiva sobre la referencial.

Entre los sistemas de comunicación no verbal tenemos (Baz, Margarita: 1996, p. 17):

- ✓ **El lenguaje corporal.** Nuestros gestos, movimientos, el tono de voz, nuestra ropa e incluso nuestro olor corporal también forman parte de los

mensajes cuando nos comunicamos con los demás; siendo este motivo de nuestra investigación, debido a su relación estrechamente ligada con la danza)

- ✓ **El lenguaje icónico.** En él se engloban muchas formas de comunicación no verbal: código Morse, códigos universales (Morse, Braille, lenguaje de los sordomudos), códigos semiuniversales (el beso, signos de luto o duelo), códigos particulares o secretos (señales de los árbitros deportivos).

Ahora bien, a continuación analizaremos al lenguaje corporal, en virtud de que éste es el que se expresa a través de la danza (motivo de la presente investigación).

2.3. El Lenguaje Corporal.

Comúnmente se utiliza el término "no verbal" para describir todos los acontecimientos de la comunicación humana que trascienda la palabra escrita, aunque este término aparece mencionado en repetidas ocasiones, nuestro trabajo está enfocado hacia una parte del lenguaje no verbal, pues se trata de un concepto muy amplio.

En este apartado nos referimos casi exclusivamente al " lenguaje corporal ", éste no se puede estudiar aislado del proceso total de la comunicación pues va unido a los aspectos verbales y contextuales de la misma; La separación sería artificial porque en la vida cotidiana existe una interacción entre sistema verbal y no verbal.

Comprender el "lenguaje corporal" equivale a comprender los matices de la persuasión, la información, la diversión, la expresión de emociones y el dominio de la interacción a través del comportamiento verbal; no es más que una parte del proceso global de la comunicación, una parte de la habilidad necesaria para llegar a ser un comunicante eficaz. Dicho lenguaje trata de un código en parte aprendido (ya sea por imitación, ya sea enseñado) en parte innato.

El subtexto de todo intercambio es una mezcla de elementos muy diversos, en parte se compone del lenguaje corporal de cada persona, su postura, los movimientos de las manos, el contacto ocular y la habilidad para recurrir a un contacto sutil en un momento oportuno. (Moreno, Pedro: 1998, p. 64)

Lo anterior lo confirma Thayer, Lee (1995, p. 62), al mencionar que: El lenguaje corporal humano es una forma de expresión que abarca múltiples planos. Es comunicación espontánea e instintiva, pero al mismo tiempo calculada. El lenguaje corporal es un paralenguaje y acompaña a toda expresión verbal.

Ahora bien, el lenguaje del cuerpo puede ser independiente del lenguaje de las palabras cuando actúa conscientemente con gestos mímicos en la vida cotidiana o en el ámbito artístico; también puede hacer las veces de acción intencionada o movimientos que hace abstracción del gesto mímico, como en la danza.

Lo anterior se desprende por lo comentado por Antonio Paoli (1999, p. 131), cuando señala que: “En la vida diaria a veces se utilizan los gestos mímicos esquemáticos, técnicos, codificados o simbólicos como lenguaje sustitutorio con información cualitativamente reducida. El lenguaje corporal es material informativo real y ficticio, al mismo tiempo. Por una parte, es físicamente concreto, pero también puede desprenderse del cuerpo”.

El lenguaje corporal incluye siempre de manera simultánea la función y la expresión del movimiento. Su dimensión y sus cualidades temporal y energética son objetivamente mensurables, pero su expresión continúa siendo subjetiva y admitiendo múltiples interpretaciones.

Los elementos fundamentales del lenguaje corporal: espacio, tiempo, energía la comunicación del movimientos se efectúa en un momento determinado y no es recuperable con un gasto energético en el espacio concreto. (Paoli, Antonio: 199, p. 142)

Ahora bien, el lenguaje corporal presenta diversas características, que lo hacen un elemento fundamental para la comunicación no verbal y fundamentalmente para la danza, por lo que a continuación hacemos una breve descripción de estas particularidades.

2.3.1. Los Efectos de las Expresiones Faciales y la Conducta

Visual.

El rostro es rico en potencialidad comunicativa y, junto con el habla humana, es la principal fuente de información. El rostro es un sistema de multimensaje; además, debido a su gran visibilidad, suele prestarse mucha atención a los mensajes expresados por el rostro de los demás.

La mayoría de las investigaciones realizadas sobre las expresiones faciales, tal y como lo señala José Ferrater (1990, p. 79) han sido enfocadas desde el punto de vista de la manifestación e interpretación de estados emocionales, pero también puede comunicar información relativa a la personalidad, el interés y la sensibilidad durante la interacción.

Sabemos que el rostro se utiliza como un regulador conversacional, abriendo y cerrando los canales de comunicación, complementando y calificando otras conductas y sustituyendo mensajes hablados. Si bien no cabe ninguna duda de que es común asociar ciertas características de personalidad con determinados

rostros y rasgos faciales, la investigación no aporta datos significativos. Por ejemplo, podemos ver a una persona cuya cara se parezca a la de alguien que conocemos y, sin más información, inferir características de personalidad similares en las dos personas. (Moreno, Pedro: 1998, p. 70)

Las expresiones faciales son entidades muy complejas para su estudio. De todas las zonas del cuerpo, como lo señala Oliver Wendell (1988, p. 5), el rostro es la que parece provocar la mejor retroalimentación externa e interna, lo que facilita la adaptación a una gran variedad de reglas de expresiones faciales. Estas reglas de expresión se aprenden, pero no siempre se es consciente de su utilización cuando las ponemos en práctica. Aprendemos que hay reglas culturalmente prescritas, como , por ejemplo, no reirse en los funerales. No todas las expresiones faciales representan emociones simples, sino que, por el contrario, el rostro es portador de múltiples emociones, que se denominan mezclas de afectos.

En ocasiones aparentamos expresiones emocionales que no sentimos realmente, así ocurre en el caso de los emblemas faciales que suponen un comentario sobre las emociones. Cuando sometemos el rostro a un análisis minucioso mediante la utilización de filmes en cámara lenta, descubrimos sucesiones de expresiones faciales cambiantes que reflejan estados afectivos reprimidos, denominados expresiones faciales micromomentáneas. Son tan fugaces que raramente se las advierte en la conversación cotidiana.

2.3.2. Conducta Visual: Mirada, Dilatación y Contracción de la Pupila.

La fascinante atracción que la mirada ejerce sobre nosotros nos ha llevado a explorar minuciosamente todo el aspecto de los ojos (tamaño, color, posición) y de sus partes circundantes (cejas, pestañas, arrugas). No obstante nuestro mayor interés se ha concentrado en la mirada intencional o mirada fija y en la mirada recíproca.

La mirada se utiliza en muchas funciones interpersonales (Moreno, Pedro: 1998, pp. 98-100):

1. Para regular la corriente de comunicación, abriendo los canales de comunicación y prestando colaboración en el proceso de la alternancia en la conversación.
2. Para la retroalimentación controlada de las reacciones del interlocutor.
3. Para expresar emociones.
4. Para comunicar la naturaleza de la relación interpersonal, tal como en las variaciones resultantes del estatus, el gusto o el disgusto.

Por su parte, hay una serie de factores que podrán influir en la cantidad y duración de la mirada en las relaciones humanas, a saber: (Moreno, Pedro: 1998, p. 104)

1. **Distancia.** Tanto la mirada como la mirada recíproca se incrementan a medida que aumenta la distancia entre la pareja y viceversa.

1. **Características físicas.** No sentimos inclinados a pensar que cuando se interactúa con una persona marcada por un estigma físico la mirada debe ser menos frecuente. Sin embargo, el investigador Kleck descubrió que la cantidad de mirada entre interactuantes normales o minusválidos no difiere significativamente de las interacciones entre personas normales. Una posible explicación de ello podría ser que en esta situación, la persona normal busca información que pueda indicarle el modo adecuado de comportarse, lo que impide toda tendencia a evitar la mirada.

1. **Características personales e interpersonales.** Generalmente, las relaciones entre la forma de mirar y las características de personalidad son bastante débiles. En muchos casos, sin embargo, los significados que se atribuyen a diversas pautas de mirada parecen reflejar un mensaje acerca del humor del emisor, de su intención o disposición.

4. Temas y tareas. Según el tema que se trata y/o la tarea que se tiene entre manos afectarán la cantidad de la mirada. De las personas que no han desarrollado una relación íntima es lógico esperar que se miren menos cuando hablan de temas íntimo. También es previsible que las situaciones de competitividad y de cooperación estimulen diferentes pautas en el mirar.

5. Trasfondo cultural. La conducta visual varía también en relación con el medio en que se aprenden las normas sociales. Las pautas del mirar revelan diferencias entre las culturas.

6. Dilatación y contracción de la pupila. Es de todos conocido que los pupilas de los ojos se contraen ante la presencia de la luz brillante y se dilatan en ausencia de luz. La dilatación de la pupila y el interés por el estímulo están relacionados, pero la creencia de que la contracción pupilar se asocia a actitudes negativas respecto de objetos y personas ha hallado escasa o nula confirmación. Por último, otra investigación concluye diciendo que la dilatación pupilar puede ser un factor indicador en el deseo de interactuar con otra persona.

2.3.3. Los Efectos de los Gestos y del Movimiento del Cuerpo.

Los gestos comunican por sí solos un subtexto aunque no sean las únicas señales que emite una persona. En el intercambio entre dos personas, o en el seno de un grupo, los mensajes no sólo se comunican a través de lo que se dice, sino también a través de la dinámica subyacente de lo que no se dice: el subtexto. Al respecto, Atala Rage (1990: p. 138) señala que: “El subtexto es una especie de lenguaje oculto, que puede añadirse al texto hablado, subrayándolo o reforzándolo. O puede, también, contradecir al texto, eliminando promesas o acuerdos”.

A veces, los gestos que hacemos son deliberados, pero la mayoría de las ocasiones los llevamos a cabo de manera inconsciente. No advertimos lo que estamos haciendo. Si al hablar vacilamos o no encontramos la palabra adecuada, nuestros gestos tienden a volverse más elocuentes, como si los propios gestos quisieran sustituir las palabras que no hallamos. Esos gestos automáticos tienden a comunicar un subtexto más sincero que las palabras.

Un mismo gesto puede comunicar subtextos diferentes dependiendo de si es un hombre o una mujer quien los hace. Mientras que algunos gestos predominan entre los miembros de un sexo, y no en los del otro (un hombre se ajusta la corbata, una mujer se alisa el cabello), ninguno está vinculado de manera absoluta con uno de ellos.

Y si bien muchos son gestos automáticos, se pueden llevar al terreno de la conciencia y realizarlos de manera calculada, aprender a usar los gestos de

manera deliberada, y comprender su subtexto, puede convertirse en un instrumento poderoso para proyectar honestidad y confianza. Es una forma astuta de manipulación, pero debe utilizarse sutilmente. (Atala Rage, p. 141)

Los gestos están estrechamente relacionados con la cultura. Ese vínculo es tan fuerte que por lo común el experto en descifrar subtextos puede deducir de qué país procede una persona observando la manera como utiliza sus manos. Las personas de los países septentrionales del mundo occidental tienden a emplear menos gestos que las de los países meridionales. “Los escandinavos, los alemanes, los suizos y los ingleses hacen pocos gestos con las manos. A los meridionales suelen parecerles rígidos e inmóviles. El subtexto es de retracción, de un deseo de no comprometerse. En los países meridionales, como Francia, España, Italia y Grecia, los gestos son más abiertos, efusivos y expresivos. Los subtextos emitidos son de vigor y compromiso emocional” (Flora, Davis: 1992, p. 12).

Como ya se ha dicho anteriormente, los gestos comunican por sí solos un subtexto, pero están lejos de ser las únicas señales que emite una persona. Sólo la combinación de los movimientos con los gestos nos ofrece la verdad completa. El cuerpo en su conjunto conforma el subtexto, del mismo modo como las cuerdas vocales dan forma a nuestra voz.

Cuando observamos un lenguaje corporal, lo que vemos es un sistema que mantiene algunos paralelismos con el lenguaje hablado. Los datos presentes muestran que la cinésica no es un sistema de comunicación que posea exactamente la misma estructura que el lenguaje hablado.

Sin embargo, los movimientos del cuerpo mayores o menores aparentan tener una clara relación con las correspondientes unidades del habla grandes o pequeñas. Los movimientos no parece que se produzcan al azar, sino que están inextricablemente ligados al habla humana.

Desde el nacimiento existe un esfuerzo para sincronizar los movimientos de lo habla y del cuerpo, y los adultos manifiestan una auto-sincronía y una sincronía interaccional. Ciertos movimientos que acompañan el habla se han formado incluso antes que la unidad del habla, algunos simultáneamente, y otros con posterioridad.

2.3.4. Los Subtextos del Tacto.

De todos los elementos que conforman el subtexto de una persona, ninguno es tan íntimo como el tacto. En toda situación interpersonal, la primera posibilidad de que intervenga el tacto se ofrece en el momento de dar la mano, ambas se

unen, y el subtexto de su unión nos dice muchísimo acerca de la persona con la que estamos tratando. (Herbert, Marcuse: 1988, p. 36)

El dar la mano sin fuerza siempre comunica un subtexto de desinterés. Darla ofreciendo sólo la mitad anterior de los dedos dice: "No deseo comprometerme demasiado con usted". Es típicamente masculina darla con fuerza desmedida, como queriendo quebrarle los huesos al otro. esa forma de proceder refleja un subtexto de agresividad y de anhelo de competir.

En el mundo empresarial, las mujeres tienen su estilo peculiar de dar la mano, las que desean aparecer como vigorosas y competentes, pero no demasiado masculinas, tienen que volver a aprender toda la técnica de dar la mano. Según las normas antiguas, las mujeres daban la mano ofreciendo sólo la mitad de ellas, los dedos, y con timidez. El subtexto transmitido es el de debilidad e incertidumbre.

En la actualidad, la manera adecuada de dar la mano para las mujeres consiste en ofrecerla entera, apretando la del otro de manera firme, aunque no violenta. Entonces, debe soltarse, pero no demasiado rápido. El subtexto es de competencia y autodominio. El soltar la mano demasiado pronto comunica el mensaje de que uno no desea comprometerse. Entre los hombres, el mantener cogida la mano durante un tiempo prolongado (cuatro o cinco segundos) transmite: "Usted me gusta" . Entre un hombre y una mujer, esto mismo indica un subtexto de interés personal, e incluso sexual.

En otras ocasiones, el acto de tocar al otro involucra asimismo un peligro circunstancial. Tocar de forma incorrecta o en el momento equivocado puede destruir la confianza. esperamos amor y afecto de nuestros amigos y de nuestros familiares más cercanos, y, porque lo esperamos, el subtexto es agradable. Pero precisamente, porque es inesperado, el hecho de que un extraño nos toque puede comunicar un subtexto diferente.

En el tacto hay una jerarquía. Mientras que un hombre que toque a una mujer debe hacerlo de manera breve y leve, una mujer que toque a un hombre puede mantener el contacto durante más tiempo aunque la mujer debe ser consciente del subtexto sexual.

Es importante recordar que la práctica del tacto depende siempre de la peculiaridad del contexto cultural. Algunas culturas son favorables al tacto, mientras otras parecen evitarlo en lo posible. “Los ingleses y los alemanes son reacios al contacto físico, mientras que los españoles, los italianos, los israelíes y los árabes siempre han parecido complacerse con el tacto. Hay culturas en las que el tacto es un componente importante en la comunicación” (Flora, Davis: 1992, p. 17).

2.3.5. La Capacidad de Emitir y Recibir Señales No Verbales.

Se han realizado numerosas investigaciones acerca de las capacidades de recepción no verbales y algunos de los resultados son los siguientes: como grupo, las mujeres tienden a ser mejores decodificadoras que los varones, desde la infancia hasta los veinticinco-treinta años. (Snyder, P: 1991, p. 23)

Parece ser mínima la relación existente entre inteligencia y otras medidas verbales y la capacidad de descodificación de señales no verbales. La raza tampoco da muestras de constituir ninguna ventaja o desventaja particular en la correcta identificación de expresiones faciales. Las personas que han obtenido buenos resultados en las investigaciones suelen estar bien adaptadas, demográficas y estimulantes en el trato interpersonal, poco dogmáticas y más bien extrovertidas. Además, los buenos receptores no verbales eran considerados por los demás (clientes, cónyuges...) como más populares y sensibles desde el punto de vista interpersonal.

Zinder (1991, p. 31) incluye lo que denominaba "autocontrol" como característica de descodificadores idóneos de información no verbal tanto en el rostro como en la voz. Las personas que ejercen el autocontrol son muy sensibles y vigilan severamente su propia conducta, pero también son sensibles a las conductas.

Como sucede con cualquier otra habilidad, la capacidad de descodificación de señales no verbales se ve afectada por muchos factores: Se puede pensar que

los canales particulares (rostro, voz, etc.) sometidos a prueba tendrán efectos diferenciales en la precisión de la recepción no verbal de una persona. La realidad es que, varios estudios (Margarita Millán: 1997, pp. 23-25) han demostrado que las emociones y las actitudes de gusto y disgusto se perciben con mayor precisión en el rostro que en la voz, como, por ejemplo, las señales vocales que son más eficaces para comunicar angustia y seducción que otros canales individuales de comunicación. Además, si se cuenta con capacidad para reconocer señales faciales, es probable que también se disponga de capacidad para identificar señales vocales.

Por otra parte, si una persona acierta en la decodificación de las expresiones representadas de forma simulada, es probable que también acierte en la decodificación de las reales. La excitación fisiológica y la práctica también parecen incrementar la capacidad decodificadora de una persona. Se ha analizado la forma en que puede variar dicha capacidad como consecuencia de la variación del canal por el que se presenta la información, de las características de la persona que sirve de estímulo y del tiempo durante el cual el estímulo fue visto u oído .

En general, los "buenos" codificadores suelen ser "buenos" decodificadores y a la inversa. Pero ante una emoción particular cualquiera, una persona puede exhibir muy diferentes capacidades de emisión y de recepción. Alguien propuso la

existencia de una comunicación general, que se suma a las capacidades específicas ligadas a mensajes de uno u otro tipo.

2.3.6. Movimiento del Cuerpo o Comportamiento Cinésico.

El movimiento del cuerpo o comportamiento cinésico comprende de modo característico los gestos, los movimientos corporales, los de las extremidades, las manos, la cabeza, los pies y las piernas, las expresiones faciales (sonrisas), la conducta de los ojos (parpadeo, dirección y duración de la mirada y dilatación de la pupila, y también la postura). Fruncir el entrecejo, dejar caer los hombros o inclinar la cabeza son todas conductas comprendidas en el campo de la cinésica. Como es obvio, hay diferentes tipos de conducta no verbal. Algunas señales no verbales son muy específicas y otras más generales.

Algunas tienen la intención de comunicar, otras son meramente expresivas. Algunas proporcionan información acerca de las emociones mientras que otras dan a conocer rasgos de la personalidad o actitudes. En un esfuerzo por orientarse en el mundo relativamente desconocido de la conducta no verbal, Ekman y Friesen (1998, p. 79) desarrollaron un sistema de clasificación de los comportamientos no verbales. Las categorías que incluye son las siguientes:

✓Emblemas:

Se trata de actos no verbales que admiten una transposición oral directa o una definición de diccionario que consiste, en general, en una o dos palabras o en una frase. Algunos emblemas describen acciones comunes a la especie humana y parecen trascender una cultura particular. El emblema de comer y el de dormir, constituyen dos ejemplos de emblemas que Ekman y sus colegas (1998, p. 80) han observado en varias culturas.

físico o la emoción. Estos emblemas cambian en cada cultura y adquieren diferente significado. Fruncir la nariz puede querer decir «Estoy disgustado» o «¡Puf!». Para decir «No lo sé» o «Necesito ayuda» o «No estoy seguro», se pueden poner ambas manos con las palmas hacia arriba, encogerse de hombros o ambas cosas a la vez.

Ekman (1998, p. 82) cree que los emblemas faciales difieren probablemente de las demás expresiones faciales en que son más convencionales y en que se los presenta de modo más prolongado o más breve. Los emblemas faciales también pueden enfatizar partes especiales del rostro. Por ejemplo, se puede utilizar la sonrisa para indicar felicidad: la sorpresa se puede expresar dejando caer mecánicamente la mandíbula o enarcando dramáticamente las cejas.cita

✓ Ilustradores:

Hay actos no verbales directamente unidos al habla o que la acompañan y que sirven para ilustrar lo que se dice verbalmente. Pueden ser movimientos que acentúen o enfatizen una palabra o una frase, esbocen una vía de pensamiento, señalen objetos presentes, describan una relación espacial o el ritmo de un acontecimiento, tracen un cuadro del referente o representen una acción corporal.

comunicación, pero no tan deliberadamente como los emblemas. Por ejemplo expresar un pensamiento o si al enfrentarse con un receptor que no presta atención o no comprende lo que se trata de decirle. Probablemente los ilustradores se aprenden observando a los demás.

✓ Muestras de afecto:

Se trata predominantemente de configuraciones faciales que expresan estados afectivos. Si bien es la cara la fuente primaria del afecto, también el cuerpo puede ser leído como juicios globales sobre afectos; por ejemplo, una postura lánguida, un cuerpo triste.

Las muestras de afecto pueden repetir, aumentar, contradecir o no guardar relación con las manifestaciones afectivas verbales. Una vez tiene efecto la expresión, lo común es que se tenga un elevado grado de conciencia, pero también puede darse sin conciencia. Corrientemente las expresiones de afecto no intentan comunicar, pero pueden en ocasiones ser intencionales.

✓Reguladores:

Hay actos no verbales que mantienen y regulan la naturaleza del hablar y el escuchar entre dos o más sujetos interactuantes. Indican al hablante que continúe, repita, se extienda en detalles, se apresure, haga más ameno su discurso, conceda al interlocutor su turno de hablar, y así sucesivamente.

Algunas conductas asociadas al saludo y la despedida pueden ser reguladores en la medida en que indican el inicio o fin de una comunicación cara a cara. Probablemente los reguladores más familiares son los movimientos de cabeza y el comportamiento visual. Se ha encontrado que las personas que tratan de poner término a una conversación disminuyen acusadamente el contacto visual con la otra persona.

✓Adaptadores:

Tal vez estas conductas no verbales sean las más difíciles de definir y las que mayor especulación impliquen. Se les denomina adaptadores porque se piensa que se desarrollan en la niñez como esfuerzos de adaptación para satisfacer necesidades, cumplir acciones, dominar emociones, desarrollar contactos sociales o cumplir una gran cantidad de otras funciones.

Entonces cabe encontrar el acto completo y no precisamente un fragmento del mismo.

2.3.7. Los Efectos del Movimiento del Cuerpo y la Postura.

El cuerpo humano es el núcleo más importante del estudio no verbal humano y su movimiento durante los contactos interpersonales. Dado que se subdivide y clasifica en un complejo conjunto de comportamientos se ha de considerar que, en realidad, las conductas no aparecen aisladas, sino que operan en grupos y constituyen haces de señales. (Flora Davis: 1992, p. 90).

El significado de estas conductas se encuentra en un contexto específico, con personas específicas de ese mismo contexto. Lo que no equivale a decir que una conducta particular no pueda ser mejor sopesada que otra en una situación cualquiera; sólo se trata de pensar respecto a que a la hora de analizar la conducta no verbal es preciso evitar la excesiva simplificación.

Cuando se observa un lenguaje corporal, lo que se ve es un sistema que mantiene algunos paralelismos con el lenguaje hablado. Los datos presentes muestran que la cinésica no es un sistema de comunicación que posea exactamente la misma estructura que el lenguaje hablado. Sin embargo, los movimientos del cuerpo mayores o menores aparentan tener una clara relación con las correspondientes unidades del habla grandes o pequeñas. Los movimientos no se producen al azar, sino que están íntimamente ligados al habla humana.

El papel de los adaptadores demuestra que en general, están ligados a sentimientos negativos, angustia, disconformidad, hostilidad encubierta, preocupaciones respecto de sí mismo y baja participación en el acontecimiento de la comunicación.

Puede verse en los individuos, cómo verdaderos haces de conducta no verbal pueden contribuir a comunicar diferentes ideas comunes e importantes. Igualmente las actitudes de gusto y disgusto se relacionan con las percepciones de estatus y poder.

2.4. El Lenguaje Corporal y su Relación con la Danza.

Nuestra filosofía, como lo manifiesta Patricia Stokoe (1993., p. 28), desde siempre, ha contemplado a la danza como uno de los varios lenguajes de que se sirven los seres humanos para expresar su vida interior. Existen distintos tipos de lenguajes artísticos, tales como: música, plástica, literatura, teatro y danza, que son una parte esencial de la esencia humana.

De todos éstos, la danza es aquel en que las personas manifiestan su sí mismo a través de movimientos, gestos, ademanes y quietud, todos significativos;

sea en forma grupal o individual, en silencio o estimulados por la música o la palabra, ante un público que observa o por el solo placer de bailar, aunque sea en soledad.

La danza pertenece a ambos sexos, a todas las razas y a todas las edades. Conforma estilos y culturas diferentes que se van modificando a lo largo de la historia, según los países, sus culturas y los lugares donde se practica.

La danza, nombre genérico, cubre muchas y diversas manifestaciones. Las palabras “música”, “poesía”, “pintura”, también definen un género, pero no una sola manera de organizarlo.

Ahora bien, la danza tiene una estrecha relación con el lenguaje humano, se encuadra dentro del género del lenguaje humano, pero además lenguaje corporal dentro de la danza es vital para su ejecución, ya que sin éste no existiría la danza.

Lo más importante, lo más revolucionario en nuestra cultura sería comenzar a aceptar que la danza es un lenguaje humano en general, no sólo el lenguaje del bailarín, de aquel que eligió especializarse en esta actividad. De todos los seres humanos que hablan, escriben, cantan, dibujan o pintan , sólo algunos se dedican a perfeccionarse, o se entrenan para ser profesionales. No se piensa así todavía acerca de la danza. Pero para aquel que se haya liberado de estos prejuicios hay muchos caminos, técnicas y recursos para acceder a este lenguaje silenciado y desvalorizado.

En la danza, como lo señala Patricia Stokoe (1993, p. 55), no se trata de ser o no bailarín, sino de aceptar y abrazar un mundo corporal sensible y afectivo, de entrar en comunión con uno mismo, y desde allí despertar sus propias imágenes, metáforas y creatividad corporal. Todo esto por el simple placer de hacerlo como se dice en la filosofía de educación por el arte: “Hacer de tu propia vida una obra de arte”.

Es decir: tenemos el derecho, o incluso el deber, de conocer y vivenciar todos nuestros lenguajes, y la danza está incluida (no excluida) de entre ellos. (May Wygman: 1990, p. 13)

En síntesis la importancia del lenguaje corporal en relación a la danza es obvio, no pudiera existir la danza sin un lenguaje corporal establecido, que sea la expresión corporal del artista la que transmita sus sentimientos, vivencias y necesidades.

Es decir, el vehículo por el cual la danza se transmite al público, fundamentalmente, es el lenguaje corporal, a través de la coreografía y la danza misma del bailarín.

Una vez desarrollado el tema de la comunicación no verbal y del lenguaje corporal, en el siguiente capítulo desarrollaremos el tema de la danza (motivo central de nuestra investigación) con el soporte teórico que brindan los análisis previos de comunicación y comunicación no verbal

CAPÍTULO 3

HISTORIA DE LA DANZA

CAPÍTULO 3

HISTORIA DE LA DANZA

3.1. La Danza.

3.1.1. Definición.

La danza etimológicamente proviene del latín *dansare*, que es a su vez una forma secundaria del término *danson*, del alto alemán *dinsar*. Conceptualmente, el término danza es susceptible de una gran cantidad de interpretaciones; así pues, a continuación se mencionarán las definiciones más representativas de los estudiosos del tema:

- La danza se utiliza para revelar estados de ánimo interiores y surge como consecuencia de un impulso. (Boehen, Max: 1985, p. 12)
- La danza es la interpretación de la alegría. (Grosse, Leipzig: 1994, p. 34).
- La danza es una forma de comportamiento humano compuesta por movimiento corporal no oral, intencionalmente rítmico, moldeado culturalmente, así como gestos que no son parte de las actividades motoras ordinarias y que tienen un valor estético. (Nanda, Serena: 1991, p. 7)
- La danza es una creación del ser humano, que en su evolución va unida a la historia de la humanidad y, como parte de la cultura es un aspecto más

de las necesidades humanas que desarrolla la sociedad y contribuye, a la vez a la formación del hombre integral. (Rubens, Jorge: 1992, p. 21)

- Consiste, la danza, en una coordinación estética de movimientos corporales... Recoge los elementos plásticos, los grandes gestos o grandes posturas corporales y los combina en una composición coherente y dinámica. (Salazar, Adolfo: 1990, p. 31).

- En su primera danza el hombre se salió de su naturaleza, horadó el espacio y algo más preciso: la condición animal del movimiento. Instauró una era; forjó una especie; abrió el tiempo para los rituales y los mitos. La danza es el primer espectáculo, la primera "obra": materia, cuerpo y movimiento "elaborados" gracias al impulso. En la definición de este proceso el hombre inventó una intensidad y un concepto: la significación. La danza no es un acto casual y fortuito, lo dicen su historia, sus obras y sus protagonistas. (Dallal, Alberto: 1992, p. 8)

Con base a las definiciones expuestas, podemos conceptualizar a la danza para efectos de esta investigación como: "la danza, al igual que las otras artes, es también un comportamiento simbólico. Lleva significados que son arbitrarios y culturalmente específicos, de la misma forma que el lenguaje".

En la danza, al igual que otros tipos de conducta, el aprendizaje social es importante. En este aspecto de la danza moderna, el que la diferencia de los

movimientos rituales biológicamente programados que tienen lugar entre los animales, como la “danza de las abejas o los movimientos de los pájaros”, ésta se emplea para comunicar diversas ideas y emociones (información), pero el significado de la danza humana no es auto-evidente; sino que depende primordialmente de los significados que se le asignen en diferentes sociedades.

Ahora bien, la danza ha ido evolucionando a lo largo del tiempo, por lo que estudiar este proceso de desarrollo es fundamental para poderla entender a cabalidad. En tal sentido la historia de la danza se ha subdividido en diferentes épocas a través del tiempo (danza primitiva; danza en la antigüedad, medioevo y renacimiento; danza clásica; danza moderna y; danza contemporánea), mismas que a continuación se exponen.

3.2. Danza Primitiva

La danza primitiva tuvo su origen en el arte sincrético (conciliación de ideas diferentes) del hombre de aquella época, mediante la necesidad de explicarse los fenómenos de la naturaleza, y propiciarlos para su beneficio, obligándolo a elaborar un ritual que como conjuro mágico atrajera las potencias espirituales del bien y rechazar el mal.

Al respecto, menciona Boehem Max (1985: p.15) que: La danza formó parte de ese ritual y fue un medio de comunicación con los desconocidos poderes de la naturaleza y de ahí que existieron danzas dedicadas al sol, a la tierra, al mar, a las lluvias, etc.

En su manifestación más elemental, la danza puede aparecer como producto de una descarga emocional en el individuo, con un aspecto epiléptico, como todavía se vio en las danza de los pueblos de culturas que no fueron civilizadas.

De este tipo de danzas se conservan testimonios gráficos, como cerámica y pinturas que se remontan al final de la última época glacial, hace más o menos diez o quince mil años atrás. Todas ellas pueden verse en las cuevas de Levante en España, el Alpera (Valencia), en Lascaux (Francia), Altamira, etc. (Dallal, Alberto: p. 54)

La danza primitiva fue eminentemente rítmica, sus movimientos tuvieron la fuerza cortante del tambor que generalmente la acompaña. Fue ejercida colectivamente (la ejecutaban hombres, mujeres, niños, ancianos); no hubo en ella la búsqueda del placer estético o un ejercicio recreativo, ni poseía implicaciones decorativas, fue tan importante como la ley tribal, como la organización del trabajo y como las normas morales que rigieron la sociedad primitiva.

Así pues, como lo señala Sachs Curt (1996: p. 42): “la danza primitiva fue la expresión de un estado de conciencia y de un estado práctico de la vida humana, que se vinculaban directamente a la naturaleza y a la divinidad”. Es por esta razón que, el arte fue la expresión de valores no diferenciados, sino unidos integralmente en un todo que se manifestaba en el mito.

Por otra parte, no se sabe con exactitud si el hombre nómada hizo danza; lo que si se conoce es que una vez que fue sedentario, tomó un lugar fijo donde llevar a cabo su trabajo, la agricultura y el pastoreo. Ya establecido inventó un sistema social de vida: la tribu; ésta, junto con la situación geográfica y el clima, consolidan una cultura.

3.2.1. Características y Tipos de Danzas Primitivas.

Al iniciar el baile, el hombre se va introduciendo en una atmósfera mágica. Diversos integrantes de la tribu comienzan a bailar, su ritmo interno va acompañado del ritmo musical. Existen varias manifestaciones de la danza primitiva; sin embargo, sus características principales tienen similitudes.

Al bailar, el hombre se siente poseedor de un poder divino que no siente el resto del tiempo, mientras trabaja o se relaciona con los miembros de la tribu. La danza crea en ellos un tipo de comunicación que le permite llegar a conocer

estados superiores de conciencia. Este tipo de conocimiento es considerado como culto y secreto.

Generalmente, estas danzas se llevan a cabo bajo el efecto de bebidas alcohólicas o sustancias alucinógenas; un ejemplo de ello es la danza huichol del venado, danza que se lleva a cabo durante la Semana Santa y en su transcurso los miembros de la comunidad ingieren peyote y dan inicio al canto y a la danza. Otro ejemplo es la danza mexicana de pascolas y venado, que se realiza en Sonora y que se efectúa bajo el efecto del tequila y el aguardiente.

En un sentido más universal, los danzantes primitivos tienen en común la experiencia de comunicarse con sus dioses; independientemente del tipo de cultura o los diversos modos de expresión, la danza provoca una descarga de energía tan fuerte que logra llevar al danzante a estados de paroxismo.

Una observación bastante impresionante es que mientras se efectúan las danzas primitivas, los participantes no pierden la concentración ni el sentido místico. Una vez llegado al punto climático, el ritmo disminuye paulatinamente, y al finalizar, los participantes, purificados y revitalizados, experimentan la sensación de volver a nacer.

Existen varios elementos que caracterizan a la danza primitiva y que a nuestro juicio pueden dividirse en dos grupos: el que corresponde a su modo de ser esencial y a su duración y; el que se clasifica en base al tipo de movimiento. El

primero es muy sencillo; generalmente, es muy monótono, transcurre en un largo período de tiempo y sus efectos alcanzan niveles de paroxismo y éxtasis. El segundo se basa en el tipo de movimientos y en su sentido de simbología.

Según el investigador Curt Sachs (1996, p. 49), la danza primitiva se divide en dos grandes ramas: la danza abstracta y la imitativa.

La danza abstracta usa el círculo como el instrumento más importante, que simboliza el eterno retorno, por esta razón no puede ser interrumpido nunca y contiene en su centro un objeto o una persona que representa una fuerza mágica; a medida que los danzantes se mueven alrededor del círculo se cree que un poder emana del objeto, por lo que el danzante avanza hacia éste y regresa otra vez.

La danza abstracta busca la espiritualidad y también persigue una imagen religiosa; tiende a la creación de varias figuras, pero éstas siempre finalizan en el círculo, Sachs (1996) califica a la danza abstracta como un tipo de arte de carácter introvertido y lo relaciona con la mujer y la fertilidad.

Existen elementos esenciales que caracterizan las danzas abstractas: uno de tantos es lograr llegar hasta el éxtasis; otro, es el fin por trascender el orden humano y físico. Sin embargo, ambas características se relacionan, pues en ciertas culturas el éxtasis es interpretado como un símbolo de solemnidad.

Las danzas abstractas son uniformes, es decir, que entre ellas no existe una diferencia en cuanto al diseño coreográfico, ya que, por ejemplo, las danzas de iniciación , de sacrificio y las medicinales poseen rasgos como la monotonía que las hacen similares.

Por su parte, la danza imitativa está más cerca de la naturaleza, surge de la imitación de acciones deseadas; estas danzas tienen un lugar muy importante en la vida del cazador. Por ejemplo, antes de la caza, el hombre hace una danza; se viste del animal que quiere cazar e imita los movimientos del animal; posteriormente, se efectúa la cacería y, con frecuencia, después de ésta le sucede otra danza. La danza aquí tiene la función de intervenir en el buen desarrollo de la acción, es decir, de la cacería.

3.3. La Danza en la Antigüedad, Medioevo y Renacimiento.

3.3.1. Antigüedad.

Las antiguas culturas china (Opera de Pekín), India (el estilo Katakali), mesopotámica, japonesa (Teatro Kabuki), griega y romana, están constituidas sobre las condiciones materiales del régimen esclavista.

La danza, como las demás artes, comienza a desvincularse de las razones religiosas, y aunque siga sirviendo al esplendor del culto religioso, ya organizado en

templos por una vasta casta sacerdotal, va también a los palacios del monarca, para su disfrute simplemente estético.

Las bailarinas del templo, que llegadas a cierta edad pasas al palacio del monarca, han sido entrenadas en difíciles técnicas de movimiento, tales como la desarticulación de codos, muñecas y dedos, que aún podemos observar en la Isla de Bali, remanente actual de esas antiguas danzas.

3.3.2. Medioevo.

Al caer el Imperio Romano desapareció el régimen esclavista y se abrió paso al feudalismo y, este nuevo sistema económico no suprimió las manifestaciones danzarias, sino aquellas que las moldeó de acuerdo con las características de su ideología.

En esta época se atacaba mucho a la danza, comúnmente se le conoce como los siglos del oscurantismo; sin embargo, ni la misma religión pudo terminar con la danza por que seguía ella representándose (la danza de las brujas, los exorcismos), pero ante todo era una forma de comunicar esa energía que tenían y, en los campos que estaban más alejaos de la Iglesia se mantuvo la danza campesina de forma fresca. (Dallal, Alberto: p. 76)

A finales de esa edad media empezó a introducirse al maestro de danza en las cortes, es decir, todo esto se lo debemos en parte a los “juglares”, que aunque eran perseguidos mantuvieron viva la danza haciendo pantomima, acrobacia, etc.

En el medioevo la concepción de entretenimiento cambió, ya que la principal característica del arte fue reflejar la religión. La expresión artística reflejaba la imagen espiritual y religiosa de su época, en donde la iglesia cristiana ocupaba el papel más importante, como difusora de la cultura y el arte. “La Iglesia fue el instrumento más poderoso de esta época y en su arte se ve el reflejo de esa visión interior del poder espiritual y terrenal” (Sachs, Curt: p. 63).

En el medioevo la danza representaba un obstáculo para la religión y sus fines ideológicos. Es por esta razón que esta institución adaptó los bailes paganos a su propio culto, ya que al no poder desligar las costumbres antiguas, hizo uso de ellas en forma inteligente.

En la época medieval, el tema de la muerte ocupó un lugar fundamental; podemos apreciar como esta concepción se reflejaba en las danzas macabras. “Danzas creadas por la Iglesia católica para infundir el temor a Dios y la adoración a la muerte” (Ibidem: p. 65). Este tipo de danzas tenían un profundo sentido ritual, debido a su carácter prohibido; se realizaban en las noches, en forma oculta, en los atrios y los cementerios de las iglesias.

Los efectos de las danzas macabras eran los mismos que los de las danzas rituales primitivas, conducían a sus participantes al éxtasis y a experimentar sentimientos de unión. La danza macabra fue una de las expresiones de autoridad más fuertes de la Iglesia, ya que conservaban su fuerza oculta y mágica y se relacionaban con el conjuro y el poder; es decir, la danza tenía nexos más estrechos con la religión que con el mismo arte.

Finalmente, en el período medieval, la danza sufrió la actitud represiva de la Iglesia y de la mentalidad de su época. Esta represión se vio reflejada en todas las manifestaciones artísticas.

3.3.3. Renacimiento.

El auge creciente de las relaciones comerciales propició, a fines de la Edad Media, el nacimiento de una nueva clase social que fue la burguesía; esto hizo posible la unidad política de los países europeos y la consolidación del poder en manos del monarca. “En esos momentos la danza folclórica (danza campesina) había tomado gran fuerza y llegó hasta las altas clases sociales y surgieron toda una extensa categoría de danzas que fueron conocidas como preclásicas” (Dallal, Alberto: p. 51).

En esta época la profesión de maestro de danza fue ya tomada en serio, pues en las cortes europeas se bailaba, lo cual hizo posible que en el siglo XVII se fundara una academia de danza patrocinada por el poder real.

Con el auge de la danza, apareció el escenario, se fue creando la danza académica, apareció la estética del movimiento, la plástica del cuerpo humano, etc., adquiriendo nombres técnicos de movimientos tomados de términos franceses. (Ibidem: p. 54) Una de las características más importantes de esta etapa es la afición de una audiencia cada vez más creciente al espectáculo teatral de la danza, arte limitado hasta entonces a un grupo selecto.

Ahora bien, no es sino hasta el renacentismo cuando la danza se desvincula de su carácter espiritual y ritual. Esta época transforma al hombre; existió en ella una búsqueda del mundo que da como resultado una concepción naturalista y científica del arte.

En el caso concreto de la danza, se fueron creando nuevas formas a partir de la mezcla de estilos; surgió una combinación entre la danza rural y la nueva cultura urbana, que dio como resultado las danzas de origen popular, combinadas con pasos, gestos y modales caballerescos. De esta combinación surgió un nuevo estilo de danza: la llamada cortesana. (Sachs, Curt: p. 99)

La danza funcionaba como una parte del espectáculo de la corte, donde la función del bailarín todavía no era autónoma. Es en este período donde apareció el “juglar”, quien cumplía varias funciones: era poeta, acróbata, cantante y además bailaba. Los “juglares” fueron los creadores de la “moresca”, forma coreográfica que representaba dos situaciones de la época: la guerra y la religión.

Otro de los acontecimientos que se efectuaban en la corte eran las fiestas y mascaradas, que estaban estrechamente vinculadas a la danza; estas fiestas se celebraron usualmente durante los siglos XV y XVI, y paulatinamente se transformaron en formas de expresión más espectaculares, hasta convertirse en danzas particulares. “Un ejemplo de estas son las llamadas danzas “Triunfi” y la “Stravaganza”, que nacen en Europa, particularmente en Francia, esta última corresponde al espectáculo llamado ballet” (Rubens, Jorge: p. 73).

3.3.1. El Ballet de Cour.

En Francia, 1661, el Rey Luis XIV, funda la Academia Real de la Danza, a partir de entonces el ballet pasa a ser una técnica profesional, con reglas específicas. Se crean las cinco posiciones básicas de la técnica del ballet y reglas para efectuar distintos movimientos; nacen los creadores y maestros del ballet, lo cual cambia totalmente la concepción de la danza la danza. Pasa a ser una forma de expresión con un código propio reglamentado.

En el reino de Luis XIV, la danza resultó ser danza social o de la corte (“Ballet de Cour). Las “cinco posiciones” se enseñaron a reyes, príncipes y princesas, y las comedias se embellecieron por los interludios de danza que enfatizaron el tema de la obra.

Surgieron compositores, para el Ballet de Cour, de gran renombre como: “Lulli, Rameau y Couperlín, quienes escribieron música para danza, con el sello de los lineamientos clásicos de la suite orquestal y con el sello de contrastes que las danzas preclásicas dejaron en la música a su servicio” (Ibidem: 77).

También, aparecieron nombres como: Jean Baptiste, Lully (bailarín y director de escena), Beauchamp (músico y bailarín), Luis Guillermo Pécourt, Jean Ballon, etc.

3.4. La Danza Clásica.

Se puede definir como ballet clásico o danza clásica al género danzario espectacular nacido en el siglo XVI, 1581, en la Corte de Catalina de Médicis, con la presentación del llamado “Ballert Comique de la Reine” (Sachs, Curt: p. 92). Entre sus representaciones más características se encuentran el ballet romántico y el ballet imperial ruso.

Este género ha sufrido desde su nacimiento hasta nuestros días enriquecimientos en su técnica , como fue la aparición de un manual de danza (Cartas sobre la Danza), escrito por el gran maestro Jean George Novarre.

En la historia de la danza clásica, también llamada teatral, el romanticismo corresponde a una época de particular importancia, por su riqueza artística y por el alcance y permanencia de sus logros.

Es el momento en que culmina un proceso de depuración de técnicas y modos expresivos, los cuales va a manifestarse de manera singular en una pléyade de talentos individuales, que hoy llegan a nosotros envueltos en la leyenda, ayudados por la magia de hermosas litografías y de los ardorosos relatos de poetas y críticos que supieron revelarnos las personalidades de Marie Taglioni, Fanny Elssler, Carlota Grisi, Fanny Cerrito y Lucile Grahn". (Ossona, Paulina: p. 66)

Es también la época de coreógrafos como Filiph Mazilier y August Bournonville, algunos de los cuales fueron además destacados intérpretes.

Este tipo de danza se dividió en dos períodos: de una parte los años 1820, con la aplicación de las etérea Taglioni; y por la otra, 1840, con la creación del ballet "Giselle", y la evolución del ballet propiamente clásico.

La Revolución Francesa tuvo sobre el ballet, en esta su época clásica, una fuerte influencia, ya que sube al poder a la clase burguesa, derribando desde sus cimientos al régimen feudal e instaurando la forma capitalista de producción.

Finalmente, y en resumen, el ballet romántico se caracteriza por la aparición de dos situaciones:

- ✓ Temas terrenales o reales, y por otra parte lo etéreo o ilusorios.
- ✓ El papel del hombre desplazado a un segundo nivel, pues las mujeres presentan grandes aptitudes, el uso de las zapatillas de punta, y su actuación como seres irreales y frágiles, que no podían hacer los hombres.

Siendo los principales ballets románticos: La Sífide, Cachucha, Giselle, Gran Pas de Quatre, etc.

Por su parte, el Ballet Imperial Ruso tiene como cuna la ciudad de San Petesburgo (hoy Leningrado) y como sede el teatro Marinski; siendo entre otros Mijail Fokine, un prolífico coreógrafo y genio de la danza, el creador de un nuevo estilo de ballet, escenario y vestimenta. Las principales obras de este ballet son: Las Sífides o Chompiniana, Petrushka y Pájaro de Fuego.

Otra personalidad que marca este período es el coreógrafo y bailarín Marius Petipa, creador de El Lago de los Cisnes, Cascanueces, La Bella Durmiente, con la colaboración de I.P. Tchaikovsky como músico. A su vez, los bailarines más renombrados de este ballet ruso de la época son: Vaslav Nijinsky, Anna Pavlova y Tamara Karsavina.

3.5 La Danza Moderna.

El surgimiento del arte moderno tiene sus raíces en las transformaciones sociales de la época moderna. Las revoluciones políticas y sociales que surgen en Europa y América a finales del siglo XVIII y principios del XIX transformaron al mundo, la Revolución Francesa derroca al absolutismo y la monarquía decadente. El arte al poseer un ámbito propio sufrió las tensiones que implicaron la decadencia de la monarquía.

Con el triunfo de la burguesía, el arte se democratiza y participa directamente en la educación y la cultura. Ideológicamente, los artistas se proclaman en pro de la libertad y la igualdad, ambas representadas en el humanismo.

La sociedad y el arte se democratizan en la medida en que el capitalismo se fortalece; en muchos sentidos, hay una nueva revolución artística. De ser una producción para la contemplación, el arte pasa a ser un elemento activo ante las contradicciones sociales; es decir, que a finales del siglo XIX y principios del XX, el arte expresa inquietudes sociales y políticas.

El ámbito del arte adquiere un lugar independiente y es la expresión activa de un hombre en conflicto; estos cambios implicaban la revolución en la forma y el contenido del arte. En cuanto a la forma se innovaron técnicas diferentes y, en su

contenido hubieron cambios ideológicos; éstos se reflejan en las propuestas de los artistas que en sus obras aluden a elementos humanistas. El humanismo, herencia del renacimiento es una de las características más importantes del arte moderno.

De alguna manera, el arte clásico resaltaba la racionalidad de la naturaleza; mientras que el humanismo, tiene un sentido más radical y activo. Finalmente, la búsqueda del humanismo trajo como consecuencia un encuentro del arte con el ritual a nivel simbólico, esta tendencia se acentuó en el arte contemporáneo.

La danza moderna nace en América y en Europa al mismo tiempo, en América, Isadora Duncan abrió el camino para el desarrollo de una danza diferentes.

La danza moderna busca la forma de plasmar un arte que refleje la realidad de su momento; para lograrlo, tuvo que incorporar e integrar una serie de elementos: técnica, expresión, contenido, composición y estilo. Los creadores de esta danza descubrieron que su arte necesitaba ser más expresivo, más dramático; para llegar a este fin tuvieron que crear un lenguaje que cumplía con esos requisitos. (Salazar, Adolfo: p. 77)

Con el fin de construir un lenguaje moderno, la danza incorporó el drama al movimiento. Un ejemplo de esta integración en el ballet clásico es el trabajo de coreógrafos como Michel Fokine, Diahileff y Nijinski.

Siendo Nijinski quien tuvo un impacto e influencia muy fuertes; utilizó la técnica del ballet como medio de expresión, rompiendo con el lenguaje romántico del ballet de sus antecesores. Sus danzas estaban empapadas de realismo; esto incluía una transformación de la plasticidad y el gesto, a través del cambio de la decoración, el vestuario y la música.

“Para Nijinski, la concepción del arte es expresar lo más que uno pueda con el mínimo de gestos posibles. Los mártires del ballet del siglo XIX recomendaron la parte dramática de sus balletes a pantomimas que actuaron sin bailar, mientras que las bailarinas bailaban sin actuar. Se concentraron en la perfección de su vocabulario de pasos, sin importar la idea del drama o período, decoración o vestuario. Nijinski siempre reveló contra esta gracia de forma por amor a la gracia, por consiguiente, unió a la actuación y a la danza a través del movimiento”. (Palmer, Winthrop: 1981, p. 254)

1Las características que pretendió exaltar la danza moderna fueron: la irracionalidad, el dramatismo y la espontaneidad.

La búsqueda de los coreógrafos y bailarines de las nuevas técnicas modernas fue la utilización de elementos que reflejases a su época. En base a una

crítica reflexiva y consciente se buscaron aquellas formas artísticas, instintivas y humanistas; este tipo de expresión implicaba la ruptura de estilos. La transición del romanticismo al expresionismo fue un paso muy claro en el surgimiento de la nueva expresión.

Al respecto Palmer (1981: p. 260) menciona que: “Para la composición coreográfica moderna lo importante fue resaltar cada vez menos el virtuosismo del solista; por el contrario, la danza moderna muestra la participación colectiva en el trabajo coreográfico y la participación escénica de todos los bailarines”.

En cuanto al ritmo y la dinámica de la composición, la danza moderna sustituyó la simetría por el contraste; las dinámicas lentas por las rápidas; el ritmo constante por los cambios de ritmo y de dirección de los bailarines en el espacio.

A su vez, se transformó la música, la escenografía y la iluminación, con el fin de expresar un lenguaje plástico y diferente de los ballets románticos. Esta serie de cambios no negaba que el ballet clásico-romántico no fuese dramático o expresivo; sin embargo, la danza moderna dio un giro a esta dramaticidad, revolucionando estilos y técnicas anteriores.

Finalmente, la danza moderna no desplazó al ballet, lo reconoce como una técnica que integra y completa a la técnica moderna. En algunos casos, la técnica del ballet es utilizada como entrenamiento; sin embargo, la prioridad de expresión

se manifiesta en un tipo de movimiento más adecuado al ritmo convulsionado y mecánico de su tiempo.

3.6. La Danza Contemporánea.

El arte contemporáneo se desarrolla en medio del auge de una organización económica y social, cuyo interés principal es la ganancia privada y los beneficios de un sistema productivo.

El arte se ha convertido en una expresión activa y reflexiva. Sin embargo, en la época contemporánea se acentúa su carácter comercial; esta situación ha provocado los diferentes criterios entre los artistas. Surge el arte comercial y el arte de vanguardia, que intenta ser la expresión de un arte independiente y libre, al mismo tiempo crítico y abierto a la experimentación.

Los artistas contemporáneos, cuya finalidad no es la comercialización, tienen que enfrentar e interpretar una realidad vasta y diferente. Nuevamente se multiplicaron los estilos y las escuelas de arte. Ante la diversidad de riqueza de esta realidad, los artistas pueden elegir e integrar una serie de elementos.

Un punto de partida del arte contemporáneo es su reacción contra el expresionismo; frente a éste, valoriza el carácter existencialista del arte.

El arte contemporáneo tiene la herencia del arte moderno y su tradición humanista, sin embargo, el humanismo tiene matices diferentes. En oposición a la cultura dominante, el arte contemporáneo se hace revolucionario.

La revolución artística de esta época es radical, nuevamente se dan cambios en la forma y el contenido; los criterios y las afirmaciones respecto a la belleza, son bastante heterogéneos y diferentes.

La función social de la danza contemporánea es la integración de los diversos elementos de la realidad y la actitud crítica de sus mismas creaciones. La función social de la danza contemporánea es la misma que la de la danza moderna, sin embargo, enfrenta una realidad más compleja; “una parte muy importante de su función es su valor existencial y la solidez en la integración del teatro a la danza” (Hausler, Arnold: p. 251).

Es importante señalar la relevancia del ballet en la danza contemporánea; los coreógrafos y bailarines actuales revaloran la técnica del ballet, integrándola en un nuevo lenguaje.

La tendencia del hombre contemporáneo es subrayar su individualidad, esta actitud se percibe en el tipo de arte que produce. La fragmentación e

individualidad hacen que la función social de la danza se convierta en un espectáculo crítico.

Actualmente, la interpretación de la realidad se da desde muchos puntos de vista, no existe un género común, como sucedía con el ballet, por lo tanto, el papel del coreógrafo es muy diferente al de las épocas anteriores.

La danza se acerca más al teatro y a la expresión corporal; la dramatización de la danza, que surge en la danza moderna, se acentúa más en la época contemporánea.

Por su parte, el oficio y la tarea del coreógrafo es integrar esta serie de elementos, que dan como resultado un nuevo espectáculo, que en la mayoría de los casos puede definirse como un espectáculo teatral o dancístico; ya es un punto que toca a los críticos definirlo.

En cuanto a la composición coreográfica, la danza contemporánea, utiliza elementos de la danza moderna. Existen variedad de opiniones respecto a los modos de crear danzas, hay coreógrafos que parten del mero movimiento y enfocan su creación a la técnica y a la forma; sin embargo, existen coreógrafos que toman como punto de partida las emociones y las integran a la forma.

Frente a esta diversidad de opiniones, una corriente coreográfica que está en boga es la que utiliza movimientos monótonos y simultáneos y cambios rápidos en el ritmo; otro recurso es la suspensión de la música mientras se efectúa la danza.

Además, hay otros elementos complementarios como:

- Escenarios móviles,
- Decoración fragmentaria,
- Utilería simbólica y,
- Parlamentos unidos al baile.

Todos ellos, dan como resultado un verdadero espectáculo moderno.

Lo significativo de este trabajo es la capacidad que tiene el coreógrafo de innovar un espectáculo original e individual, y también la capacidad del espectador de asimilar ese trabajo.

En cuanto a los contenidos, la danza contemporánea expresa una diversidad de temas. Uno de ellos, bastante recurrente, es la crítica ante los sistemas políticos. A su vez, es interesante observar como la tendencia al individualismo da pie a que los coreógrafos expresen temas intimistas, esto no sucedía en el ballet clásico y con poca frecuencia en la danza moderna.

Los temas intimistas tiene su espacio, así como la temática respecto a la pareja. La danza contemporánea demuestra la situación crítica de la pareja y del amor, además expresa temas referentes a la violencia y la neurosis; los temas patológicos tienen, también, su espacio en la danza contemporánea, así como en al realidad.

CAPÍTULO 4

EL LENGUAJE CORPORAL EN LA DANZA A TRAVÉS DE SU HISTORIA

CAPÍTULO 4

EL LENGUAJE CORPORAL EN LA DANZA A TRAVÉS DE SU HISTORIA

4.1. La Danza Primitiva.

Función ritual de la danza en las Sociedades Primitivas.

El arte primitivo es el reflejo de la realidad de un hombre, cuya finalidad primordial es sobrevivir. Su circunstancia hace que su respuesta al mundo sea totalmente instintiva.

La actividad artística está estrechamente vinculada al pensamiento filosófico y religioso. El instinto de sobrevivencia le da a su expresión artística una manifestación de vitalidad muy fuerte, donde la ritualidad es un elemento intrínseco al arte.

El arte surge en el rito; es la expresión instintiva e inconsciente de una actividad conjunta. Mediante ésta el hombre expresa una serie de sentimientos e ilusiones; que se manifiestan en los diversos objetos artísticos. En el caso de la danza, su expresión se da como imágenes en movimiento.

Para el hombre primitivo, la danza fue un instrumento mágico que le sirvió para dominar la naturaleza y desarrollar sus relaciones sociales; fue también, un instrumento de poder, a través del cual el hombre invocaba a las

fuerzas de la naturaleza con el fin de demostrarle a ellas, por medio del gesto, cuales eran sus necesidades más inmediatas. Elialde Mircea: 1979, p. 22)

El ámbito de la danza es un lugar sacro donde todavía no existe la noción del espectáculo.

La función social y dramática de la danza está vinculada al rito. En la danza primitiva no existe el espectáculo porque los miembros de la comunidad participan activamente; no hay una división social tan desarrollada como para hacer del arte algo separado de la vida diaria. Por el contrario, es en esta época donde se inician las actividades del hombre -trabajo, conocimiento, arte, comunicación-, como algo sustancialmente vinculado a la práctica cotidiana. El arte tiene así una función ritual, es decir, forma parte- se genera- en la actividad ritual comunitaria, cuyo sentido es el de mantener y reproducir las condiciones que hacen posible la existencia de dicha comunidad.

Cada época y cada cultura tienen una manera particular de sentir, realizar y comunicar su danza. Así, la danza de las culturas primitivas tiene una expresión propia.

El hombre primitivo creía que el poder se adquiriría sobre la naturaleza mediante la danza, para obligarla a actuar conforme a sus necesidades. Por ejemplo, si necesitaba agua, invoca a un Dios de la lluvia y danzaba para que este interceda por él; en este sentido, la danza estaba estrechamente vinculada a la religión en la época primitiva. El sacerdote de la tribu que también cumplía la

función del médico, se encargaba de guiar y curar a la tribu; en sus manos estaba la tarea de llevar a cabo la organización de las ceremonias religiosas.

Una de las funciones de la danza primitiva era su aspecto esencialmente ritual, no había distinción entre sacerdote y artista; la misma persona realizaba el rito. “El rito es la repetición de una celebración religiosa que efectúa una tribu; esto renueva la cosmogonía de la misma, su manera de ver la vida; a esta cosmovisión de se ha llamado mito, mediante el cual el hombre primitivo explicaba el fenómeno de la creación de la naturaleza y de la humanidad, el hecho de existir en el tiempo” (Nanda, Serena: p. 41).

Naturalmente, en el transcurso de los años, las danzas primitivas fueron sufriendo transformaciones en su forma coreográfica, es decir, en el diseño de los movimientos y de la indumentaria. Sin embargo, podemos apreciar como surgió el cambio más drástico de la danza de esta época: cuando se transformó su función social.

Con la interrelación cultural ocurrieron cambios, el elemento religioso persistió y el fenómeno de la vitalización sagrada también. En casi todas las danzas de la época en estudio, se maneja el concepto de dualidad, igual que en el mito. En la mayoría de las culturas existía esa dualidad entre vida-muerte, hombre-mujer, bien-mal. Un ejemplo de esta dualidad es la famosa danza mexicana de moros y cristianos, donde los dos se enfrentan: el bien representado por los cristianos, y el mal simbolizado por los herejes.

Otro ejemplo muy claro es la danza oriental, en donde la dualidad conjuga la relación entre lo cotidiano y lo místico, o en el caso de las culturas prehispánicas, donde el concepto dualista es el mismo y se refleja en las características de sus danzas.

Un ejemplo que refuerza este concepto de dualidad y que además fortalece el sentido ritual de la danza, es el uso de las máscaras. “Las máscaras fueron utilizadas por varias culturas y tenían un sentido místico y un significado mágico religioso. Con ella, el hombre se transformaba en un ser espiritual representado por ésta y las cualidades tanto físicas como mágicas pasaban al danzante. La máscara representaba el mundo imaginario del hombre, representaba el otro yo, su yo impregnado de fantasía” (Rubens, Jorge: p. 89). Esto explica por qué las danzas rituales con máscara creaban una nueva atmósfera.

Las máscaras se utilizan en el culto de los muertos, se colocan en el rostro del difunto y reflejan el estado espiritual necesario que el difunto debe alcanzar para llegar a la otra vida. En el contexto de las culturas prehispánicas, las máscaras, además de representar a un ser ideal, significan una devoción profunda por lo humano. Además de su función ritual, las máscaras logran embellecer y dramatizar las danzas

Otro elemento reforzador de la danza es su práctica, pues le permite existir. Es importante el hecho de que las prácticas continúen y que no cesen, de

lo contrario se perdería la tradición y, por lo tanto, la práctica del rito. Seguramente, y con el transcurso del tiempo, sucede que las danzas se van transformando; incluso otras se pierden en el tiempo y no es posible unir los elementos para reconstruirlas. En el caso de la transformación, una danza autóctona –que tiene sus características propias, su contenido y su diseño de movimientos- es asimilada por la forma de vida de una comunidad y da como resultado otra danza, llamada folclore.

Es decir, que la tradición y la forma original de la danza se ve forzosamente transformada. Es difícil que las danzas primitivas conserven su pureza, ya que han perdido su sentido original del mundo contemporáneo. Solamente se conservan aquellas danzas de comunidades marginadas, donde la civilización no ha penetrado.

Las danzas folclóricas manifiestan las experiencias de algunos grupos humanos, generalmente campesinos. Por medio de sus danzas nos enseñan su trabajo, sus rutinas y también sus costumbres.

La danza folclórica es una transformación de la danza autóctona. Su manifestación artística tiene muchos cambios. Si en su estructura e indumentaria una danza autóctona tenía las características de sencillez, al transformarse en danza folclórica se hace más compleja o viceversa.

Generalmente, las danzas folclóricas muestran aquellas características de su región. Esta danza abarca dos tipos de expresión: la del campesino, que es ingenua, sencilla y vital y; la del indígena autóctono, que expresa su tradición y simbología. Es decir, la danza folclórica abarca el aspecto religiosos, ritual y popular. Sin embargo, su tono emocional es una forma de expresión más fresca, más libre; por lo tanto, al dirigirse a un público popular su carácter es menos solemne y cumple una función de entretenimiento.

4.1.2. Expresión Corporal y Danza Primitiva.

La danza primitiva se manifiesta en su forma más espontánea, desbordando la emotividad del hombre. El primer motor de los danzantes es la pasión, el sentir su pasión a través del ritmo musical. En esta danza, no existe ningún tipo de sistematización coreográfica; solo se tiene como instrumento el cuerpo del danzante, sin importar la complexión, la estatura, ni el peso; es decir, el bailarín posee su cuerpo tal y como es, y lo utiliza para efectuar su danza.

La expresión corporal es la manifestación de movimientos más cercanos al impulso, que da lugar al baile como producto de la necesidad de canalizar una energía vital.

El hombre es energía, al trabajar transmite su energía a un instrumento de trabajo determinado; cuando su energía se manifiesta en forma física pura puede hacer muchas actividades: deporte, caza, etc. Entre una de

estas actividades está la danza; la diferencia es que la danza comunica sentimientos y fantasías. Este último elemento le da consistencia y magia a la danza.

El hombre primitivo, al estar inmerso en un mundo tan estrechamente relacionado con la naturaleza, conserva la magia, la unidad, la no división y oposición de conceptos. Su arte y su danza es una: la que procura el placer de los dioses y de sí mismo. Este tipo de danzas permite que se de un juego por el azar, esto se debe a la carencia de una estructura racional en la composición coreográfica.

El hecho de que la expresión artística se de conjuntamente con el rito significa que ese juego se produce simultáneamente en la danza, en la celebración y la fiesta; mediante el juego, la danza provoca placer a quienes la ejecutan. De esta manera, se da una transformación emocional de sus participantes, que, en el caso de las sociedades primitivas, atañe a toda la comunidad: produciendo en ella un beneficio.

Esta actividad lúdica se expresa también en las relaciones humanas. La danza, por tener como instrumento el cuerpo, expresa ese juego en su forma más instintiva y espontánea. Se integra así (en la danza primitiva) los diversos aspectos: artístico, religioso, social y lúdico; estos aspectos logran que la danza se manifieste en un conjunto muy sólido. Sin importar qué tipo de danza sea: imitativa, abstracta o de máscara, la danza manifiesta su expresión en una forma

muy directa, la cual vincula o une su expresión a un efecto mágico o sagrado que se esté buscando.

Esta pureza se manifiesta claramente en las características más sencillas que se mencionaron anteriormente. Nos referimos a los movimientos monótonos de balanceo o al movimiento único que, al igual que la música, se repite por horas. Tanto los compases musicales como los movimientos conservan una constante: no hay rupturas ni contrastes; esto nos recuerda nuevamente el ciclo ritual, que se repite y tiene forma circular.

Esta danza construye su ritmo interno en base al ritmo externo de la naturaleza; la intención técnica todavía no existe, y la intención coreográfica se basa en un cierto sentido intuitivo.

Por consiguiente, al ser la expresión más cercana a la naturaleza, sin proponérselo, las danzas primitivas están más cerca de la mímica e incluso de la pantomima; esto no puede afirmarse en forma general. Tal vez unas culturas tiendan más a la mímica y otras a los movimientos monótonos, esto depende de la forma de vida de cada una.

Ahora bien, la expresión corporal abarca el movimiento de todas las partes del cuerpo y del rostro; en ella no existe técnica, el movimiento es libre.

En cuanto al rostro, es muy típico, en la danza primitiva, pintarlo y utilizar máscaras, con el fin de lograr comunicar un lenguaje más expresivo; este tipo de instrumentos transforman a los danzantes en personajes específicos.

En cuanto a las diferentes partes del cuerpo, existe una variedad inmensa de danzas que utilizan movimientos y posturas inimaginables; unas usan el salto, o el salto en cuclillas, otras contorsionan el abdomen, etc. A su vez, existen danzas de giro, de brinco, de palmeo, de pateo. Las diferencias son múltiples, dependiendo de las creencias y las necesidades de quienes las crean.

El ejemplo más claro de la cercanía existente entre la expresión corporal y la danza es el caso de la danza imitativa; ésta se caracteriza por ser la más cercana a la naturaleza, se basa en la observación. Su intención es lograr copiar a la naturaleza; los movimientos y ritmos quieren ser reproducidos en la forma más fiel. A este tipo de danza no le interesa su aspecto técnico, ni estético; su atención se concreta en un solo punto: moverse lo más parecido a lo que se observa. Independientemente de la función ritual y social de la danza primitiva, su expresión mímica es un elemento muy rico.

Además de la expresión mímica, el danzante utiliza su imaginación, su fantasía. Al movimiento de imitación de la naturaleza le añade su fantasía y su estado de ánimo, esto da como resultado un espectáculo único e impresionante. El hombre primitivo logra hacer danza y de esta forma transmite imágenes , a través del movimiento.

Finalmente, quizá la expresión corporal y las danzas primitivas fueron la forma de expresión más fuerte del hombre primitivo, del hombre nómada y, probablemente, del hombre de las primeras culturas. Sin embargo, en el desarrollo de las civilizaciones antiguas, necesariamente, tuvo que darse un progreso en la expresión y evolución de la danza, mismo que se hizo evidente con el nacimiento y desarrollo de la composición coreográfica.

4.2. Danza Clásica.

4.2.1. De la Danza Antigua a la Clásica.

Con el paso de los siglos se dio una evolución en el arte; las funciones de la danza se transformaron y encontraron nuevos tipos de expresión.

Cuando la danza se desligó de la ritualidad fue adquiriendo un lugar propio a nivel conceptual y físico; esto sucede cuando el arte se separa por completo del rito. El proceso se gesta a lo largo de la historia del hombre; en la danza este desarrollo se dio desde la danza antigua, que ya incluía nociones de la composición coreográfica, hasta el ballet, que es la expresión de un arte independiente: la manifestación de la “alta cultura”. Sin embargo, las condiciones necesarias para que el surgimiento de la danza clásica o el ballet, sólo fueron posibles a partir de importantes transformaciones en la historia de la humanidad. La división social del trabajo y de la sociedad alteró las funciones productivas, en

consecuencia también transformó el trabajo artístico; esta división se desarrolló desde la antigüedad hasta la monarquía.

La transformación de un sistema económico a otro fue muy significativo en la historia del arte, pues estos cambios crearon las condiciones necesarias para que el arte obtuviera su autonomía.

Cuando se separó la actividad artística del rito, el arte obtuvo una función independiente. Sin embargo, antes de lograr esta independencia, el arte estuvo al servicio de la religión. La función ritual se substituyó por un tipo de expresión artística con contenido religioso; esta etapa corresponde al arte medieval y, e la danza, se expresa mediante las danzas macabras.

El arte se separó por completo de la religión cuando alcanzó una actividad profesional. En la historia de la danza este paso se dio con el nacimiento del ballet, un tipo e expresión que se lleva a cabo como espectáculo artístico independiente; es decir, la función social de la danza tuvo importantes transformaciones.

Un ejemplo muy claro fue la fusión intercultural de las danzas rurales con las urbanas en la Europa de los siglos XV y XVI; en este tipo de danzas se expresaban una serie de elementos populares, de tradición y folclore. Aquí, la función social fue más importante que la función ritual, y sus principales características fueron el entretenimiento y la diversión.

Ahora bien, para entender a la danza clásica es necesario conocer sus raíces. La danza clásica o ballet surge de la evolución y combinación de estilos y técnicas nacidas en occidente, siendo la danza occidental el producto de un pensamiento dualista que separa cuerpo y espíritu: su concepción de movimiento expresa esa dualidad. El tipo de movimientos utilizados por esta cultura fueron variados y contrastados. La tendencia de movimientos hacia la elevación es característica de esta danza, esto explica el desapego por el terreno y la búsqueda de una expresión espiritual. La máxima evolución de la expresión espiritual de la danza occidental fue la danza clásica o ballet.

Ahora bien, la danza antigua aún conserva el carácter ritual, los efectos de sus danzas son los mismos que los de la danza primitiva. A diferencia de ésta, en la danza antigua existe el concepto del artista, independientemente de la comunidad. Sin embargo, aunque el artista ofrece sus servicios para divertir y entretener a la comunidad, éste todavía no tiene oficio autónomo.

El nuevo concepto de espectáculo y el profesionalismo artístico va surgiendo, conforme va desarrollándose la especialización de la división social del trabajo.

Aunque muy ligada al espectáculo del teatro y de la música, la danza cumple su función de entretenimiento. Un ejemplo de estas danzas son los bacanales y el culto a Dionisios.

La danza antigua abarca diferentes estilos. Dentro del drama existen danzas trágicas, cómicas y satíricas; la danza romana toma elementos de la danza griega. Estas se representaban en circos y fiestas privadas de la clase alta, en donde se resaltaba el tono pantomímico y juglaresco. Danza, teatro y poesía se unían en un espectáculo que tenía un fin concreto: divertir a sus espectadores.

Ahora bien, un aspecto muy importante del espectáculo del ballet clásico es la coreografía; el coreógrafo es bailarín, maestro de técnica y compositor de danzas. El coreógrafo concreta su trabajo en una creación autónoma, en la cual debe coordinar técnica con expresión, interpretación y musicalidad.

Es, en este tipo de danza, muy importante el papel del coreógrafo, la razón principal es que una vez diferenciado el ámbito de la danza se convierte en un arte independiente, y el coreógrafo es un artista autónomo.

Por otra parte, el profesionalismo del artista se da paralelamente al profesionalismo y la especialización de una serie de oficios prácticos e intelectuales; en la diferenciación de profesiones se da la del coreógrafo como artista independiente. La técnica del ballet da las pautas para el tipo de composición que crea el coreógrafo; las diversas combinaciones y diseños coreográficos tiene como finalidad destacar el talento y el virtuosismo del bailarín.

Este tipo de espectáculo tiene la función de ser contemplado por sus espectadores. La función del coreógrafo de ballet clásico consiste, en gran parte,

en destacar la expresión y la técnica del ballet; de esta manera, es importante la cantidad y cualidad de giros, estiramientos o saltos.

A diferencia de lo que sucedía en la danza antigua, el coreógrafo del ballet clásico utiliza la colocación, el diseño y la composición coreográfica como elementos de una creación artística independiente. “Ya no existe la composición simbólico-religiosa, sólo la creación de obras para ballet que serán contempladas y presentadas para el público” (Hausser, Arnold: 1986, p. 223).

Las coreografías del ballet clásico tienen un estilo muy preciso, donde destaca, principalmente, el papel de los solistas y la estilización técnica. Con el tiempo el ballet fue evolucionando, surgieron diversos estilos y cambios en las composiciones coreográficas, en la forma y el contenido, hasta lograr un cambio de estilos dentro de un mismo género dancístico.

4.2.2. Características de la Danza Clásica.

Como estilo de un arte realista, “el ballet clásico intenta ser la expresión fiel de esa realidad, y en consecuencia, busca plasmar la perfección. Con el fin de alcanzar dicha imitación, las características más sobresalientes son: la armonía, la sobriedad y el equilibrio” (Ossona, Paulina: 1984, p. 57).

Como menciona Hausser (1996): Toda la evolución del arte se articula en este proceso general de racionalización; lo irracional pierde toda

eficacia. Por “bello” se entiende la concordancia lógica entre las partes singulares de un todo, la armonía de las relaciones expresadas en un número, el ritmo matemático de la composición, la desaparición de las contradicciones en las relaciones entre las figuras y el espacio. Es decir, todos los criterios artísticos se subordinan a motivos racionales y todas las leyes del arte se racionalizan”.

Esta racionalidad es la característica más importante, pues en ella se basa el concepto estético del estilo clásico.

La idea de belleza, según los patrones del ballet clásico, es lograr mediante la danza las cualidades de preciosismo y perfección. El ballet fue creado por la monarquía, y por lo tanto, este hecho influyó directamente en su expresión, tanto en su forma como en su contenido.

En la forma, la técnica del ballet clásico es rígida y requiere de mucha concentración, ya que su finalidad es lograr la perfección y el equilibrio técnico del bailarín; esto le permitirá tener la habilidad para realizar las combinaciones coreográficas más sencillas hasta las más complejas.

Un elemento muy importante de la técnica del ballet clásico son las puntas, no se sabe con exactitud el origen de éstas, y se le atribuye su uso exclusivamente a la mujer; sin embargo, existe la hipótesis de que: “fueron usadas por hombres de las civilizaciones antiguas” (Ibidem: p. 59). Las puntas se colocan en los pies, con el fin de alargar la estilización física de la figura; aunque este

elemento tiene también una simbolización espiritual. De este modo, este elemento técnico transmitía a sus espectadores un ambiente etéreo e ilusorio, muy típico del estilo romántico.

Las características y el estilo del ballet clásico expresan el realismo de la época. El ballet retrata la realidad de una clase social: la monarquía, su espectáculo originalmente fue para ella. Así, la audiencia que goza el ballet, en general, es gente sofisticada que vive relaciones basadas en normas muy rígidas; este tipo de normas sociales son la galantería, que también se refleja en los modales y gestos expresados por los bailarines. Asimismo, las formas coreográficas están empapadas de estos gestos de galantería.

Fueron necesarios cuatro siglos para que resurgiera del ballet un nuevo tipo de expresión. “El ballet clásico tuvo varias etapas y cambios que se fueron transformando con el tiempo, concretamente, en el género de los estilos dentro del ballet clásico surgió el estilo barroco” (Sachs, Curt: p. 112). En el ballet, este estilo se plasma en la exageración ornamental de toda su expresión: en el vestuario, en los gestos teatrales y en el virtuosismo; esta exageración provoca el agotamiento de la expresión en la forma.

En un momento dado, el ballet tendrá que cambiar de estructura, para liberarse de la exageración formalista en la que había caído.

Es así como surgió el romanticismo; dicho movimiento inauguró el camino de una evolución frente al clasicismo. El romanticismo transformó la rigidez y el formalismo del ballet clásico, aunque es parte del clasicismo, pues nace de él, tiene un matiz muy diferente.

1

A nivel de contenido, el ballet se basa en la mitología griega y en las leyendas europeas; este tipo de historias tienen como característica principal la fantasía y la irrealidad (Hausser, Arnold: p. 347). Se crean ballets como “La Sífide”, “El Lago de los Cisnes” y “La Bella Durmiente”. Dichos ballets expresan la belleza y la gracia de la vida de seres encantados, y plantean un sentimiento ideal del amor.

Los diseños coreográficos, el vestuario, la escenografía y la música, crean un ambiente etéreo e irreal, una atmósfera nebulosa y fantástica que da vida a formas clásicas anteriores. Aparece el héroe, y con éste se idealiza a los hombres reales; el espectador no puede compararse con ellos o apropiarse de sus privilegios, sólo puede admirarlos. Los héroes se mueven en una esfera distinta, tienen siempre un tamaño sobrehumano; esta actitud logra un efecto de distanciamiento en el espectador, y la fantasía lo lleva a la ensoñación y a la evasión total. (Ibidem: p. 349)

El romanticismo representa un estilo de expresión que afirma los valores de una burguesía frente a una monarquía. Dancísticamente, la coreografía

de estilo romántico, intentó crear formas diferentes de las del clasicismo, pero conservando una gran influencia de éste.

Como menciona Adolfo Salazar (1990: p. 64): “En el estilo romántico, el ballet cautiva a sus espectadores hasta embriagarlos y distanciarlos de la realidad. Este movimiento evade la problemática social”.

Técnicamente, el ballet romántico, conserva sus bases y su lenguaje; si embargo, la interpretación es muy diferente. Siendo el ballet romántico un movimiento que alcanza a distanciar al espectador de su realidad, da como resultado la evasión; sin embargo, por la distancia que toma con la realidad, el mismo estilo introduce al espectador en un mundo fantástico que a la vez es crítico de su presente.

La danza, con todo su preciosismo y perfección, provoca en el espectador la experiencia del goce estético, le permite vivir un momento de relajamiento y separarse de su vida cotidiana. El ballet romántico crea una comunicación que le permite al espectador trascender. (Ibidem: p. 67) Como estilo y movimiento, el romanticismo es la expresión de una nueva sensibilidad; la manifestación espiritual, de este tipo de danza, alcanza una sensualidad muy delicada que exalta las emociones. A su vez, las imágenes producidas por este tipo de expresión crean un ambiente de fantasía, donde la estilización de los bailarines es un elemento primordial de la expresión.

Sin embargo, el romanticismo tiene su momento, pues después comienza a surgir una inquietud, una necesidad de cambio, aunque la mayoría de los códigos y el contenido del ballet clásico-romántico permanecen.

En el siglo XIX la influencia de Noverre, coreógrafo francés fue decisiva para llevar a cabo el cambio que la danza necesitaba. Noverre descubrió que se requería un nuevo tipo de expresión y comenzó a dudar de la tradición del ballet.

La aportación de Noverre fue introducir la pantomima al ballet, de esta forma logró impregnar de elementos expresionistas al ballet; transformando así las danzas etéreas y románticas en un arte más plástico.

Él pensaba que era muy importante la técnica; sin embargo, descubre la expresión en sí misma, independientemente de todo formalismo técnico. Siendo éste su descubrimiento, propone a sus alumnos observar el mundo exterior, salir a la calle y ver qué era lo que sucedía, ya que pensaba que la danza debía reflejar el mundo que el ballet no lograba expresar.

4.3. Danza Moderna.

4.3.1. El Romanticismo: Isadora Duncan

La danza moderna surge como una expresión que se manifiesta en contra de la rigidez técnica y expresiva del ballet clásico.

Isadora Duncan es conocida como la precursora de la danza moderna, nace en San Francisco en 1887. Es importante el hecho de que sea de origen americano, pues su arte tiene profundas raíces en su continente.

La libertad espiritual que buscaba Isadora coincide con la búsqueda de libertad política y democrática de su país. Isadora logra, a través de su encuentro con la danza, poseer esa libertad, que su espíritu y su época anhelaban.

Roger Garaudy (1975) narra cómo Isadora Duncan no dejó escuela, teoría, o una técnica, como posteriormente lo hicieron Ruth St Denis, Ted Shaw o Martha Graham. Para Garaudy, Isadora aporta un espíritu nuevo, que iba a ser posible el gran cambio, el nacimiento y el desarrollo de la danza moderna; en su opinión, Isadora esbozó los principios de la futura técnica de esta danza, en la cual todo comienza con un cambio y una negación, con un “sacrilegio”

Isadora se rebeló contra el academicismo del ballet. Artísticamente, soñaba con un tipo de danza que realmente expresara al espíritu; deseaba descubrir una técnica inicial de donde naciera toda una serie de movimientos. Sin embargo, esta aportación la realizarían posteriormente sus seguidores. La búsqueda de Isadora revolucionó el lenguaje dancístico anterior, por esta razón la naturaleza ocupó un lugar muy importante en su danza. Entre los movimientos del cuerpo redescubrió la marcha humana, la carrera y el salto fácil, la soltura de la cabeza, brazos y manos. El movimiento que buscaba Isadora era la expresión del

movimiento por el movimiento, para encontrar la pureza y la fuerza que estaba escondida en el ballet; asimismo, descubriría el empleo emocional del cuerpo.

Físicamente, liberó al cuerpo de la indumentaria del ballet: de las puntas, que encerraban la expresión de los pies; de los tutus y todos sus artificios. Ella mencionaba que, de la concepción estética del ballet –que corresponde al formalismo-, al virtuosismo y la estilización de la figura-, se llega a la expresión espontánea del movimiento libre de la rigidez técnica del ballet clásico.

Isadora criticó el ballet clásico, porque su técnica limita el movimiento a un juego mecánico de piernas y brazos. Por lo tanto, lo importante para ella, es la expresión del movimiento en las diversas partes de cuerpo, donde se experimenta la emoción; de esta manera se enriquece la concepción de la danza.

El reto de sus seguidores y de posteriores bailarines y coreógrafos será encontrar la manera de cautivar y despertar medios efectivos para impactar al público. Después de la intervención de Isadora Duncan, surgen bailarines que, siguiendo la concepción de ella, crean estilos y técnicas novedosos.

En 1877, en California, nace Ruth St, Denis. Ella y su esposo Ted Shaw crearían un nuevo tipo de danza que estaba impregnada de la calidad emocional y espiritual de Isadora Duncan. Sin embargo, ellos buscaron un sentido religioso a sus danzas; criticaron el pensamiento occidental por estar basado en un dualismo que separaba el cuerpo del espíritu. De aquí que acudieron al pensamiento filosófico oriental, donde encontraron los elementos de unidad y

armonía, que darían fuerza y contenido a sus danzas. La búsqueda de esta corriente mezcló varios elementos: danza hindú, gestos del teatro japonés y yoga. La utilización del yoga en la danza moderna sirve para incorporar el ritmo respiratorio al movimiento y a la técnica, todo ello con la finalidad de integrar el teatro y la danza.

Aunque resulta un tanto ecléctico, la expresión es muy rica. St. Denis soñaba con una universalidad y vitalidad de la danza. Si cada forma de expresión dancística está influenciada por su cultura, el experimento de St. Denis y Ted Shaw enriquece y amplía los criterios para la construcción de los elementos de una danza expresiva. St. Denis y Ted Shaw no solo amplían el concepto de la danza a nivel de contenido, también crean una técnica sistemática que sirve para expresar los sentimientos y el poder del hombre.

La tendencia del arte moderno fue la búsqueda de una expresión, contraria al movimiento romántico del cual nació. Esta tendencia surgió como un arte que intentó la expresión de una realidad social más compleja. El romanticismo trata de romper estos patrones, proponiendo el amor a la libertad; sin embargo, este movimiento llega a un límite, en el cual se agota su expresión.

4.3.2. El Expresionismo.

El expresionismo es un estilo que se manifestó como una extensión del humanismo; su razón de ser se basó en la búsqueda del hombre. Sin embargo, la mayoría de los estilos artísticos buscaban reflejar al hombre y la naturaleza. “El expresionismo concreta su búsqueda en el aspecto humano de un hombre que ha sido transformado por la guerra; en consecuencia, trata de mostrar sentimientos y situaciones como la angustia, el sufrimiento y la soledad. Este tipo de realidades transmiten sensaciones diferentes a las que expresaba el romanticismo y el impresionismo, estilos predominantes del siglo XIX”. (De Mille, Agnes: 1990, p. 30)

El expresionismo muestra la irracionalidad y la parte difícil de la civilización humana; este estilo corresponde a una generación que, al haber vivido los horrores de la guerra y de la pobreza, desconfía de la idea de “progreso” de la civilización occidental.

En danza, la revolución expresionista se da a través de movimientos contenidos y violentos, donde la expresión se manifiesta contenidamente. Sin embargo, “es impresionante y dramática, transmite sentimientos fuertes, pero la energía de los movimientos y la técnica no permite una exteriorización completa y libre; logra perfectamente su fin: expresar el drama y la angustia de un hombre después de la guerra, su depresión y desesperanza”. (Ibidem: p. 33)

Al respecto De Micheli, Mario (1991: p. 62) comenta: “El expresionismo es un estilo que no cuida las cualidades de orden, simetría y

equilibrio. Su objetivo es resaltar la expresión en sí misma, sin importarle que sea grotesca, brusca o asimétrica; estas características muestran su ruptura radical con el arte clásico. El expresionismo se manifiesta en contra de la moral convencional; de aquí que acuda a lo salvaje, a lo infantil, a lo exótico. Estos elementos son utilizados como un medio de oposición ante los patrones del arte clásico y como instrumentos de exploración de nuevos horizontes”.

La danza expresionista es la culminación de la búsqueda de un movimiento artístico que pretendía romper con los patrones de la técnica del ballet y con los contenidos del movimiento romántico.

A principios del siglo XX la danza expresionista tiene su máximo auge en Alemania con Mary Wigman, y en Estados Unidos con Martha Graham, la principal representante del expresionismo dancístico americano.

Martha Graham logró que la danza evolucionase y llegase a tener una solidez en cuanto a un “lenguaje” propio; ella dio consistencia y forma al desarrollo revolucionario de la danza de Isadora. “Si Isadora buscaba la espontaneidad del movimiento, la Graham era la creadora de una técnica y estilo propio que proporcionó a la danza moderna la consistencia e integración que necesitaba”. (De Mille, Agnes: p. 39)

Martha Graham buscó un estilo propio que expresase al hombre; se inquietó por el hombre de su época que no necesitaba expresarse por medio de

un lenguaje realista; criticó el lenguaje del bailarín de ballet, pues señalaba que éste se expresaba en una forma serena y superficial.

Como dice Agnes de Mille (1991: p. 30): “el objetivo de la Graham era explorar y hacer florecer el conflicto del hombre y el mundo interno de éste, describiendo el esfuerzo y los mismos mecanismos internos”.

La inventiva de esta creadora fue lograr la transformación de la danza en dos aspectos: uno interno y otro formal. El trabajo interno corresponde a la utilización de la energía por medio de la respiración, que da como resultado una expresión diferente de la emoción; de alguna forma, el ballet ocultaba este trabajo. La danza de Martha Graham lo muestra; para ella, el trabajo interno significa el conflicto del hombre moderno, intuía que dicho conflicto no se manifestaba en las expresiones dancísticas anteriores.

Por medio de la contracción y el “release” o estiramiento, expresa movimientos contrarios; este tipo de trabajo interno es una aportación a la danza.

El otro aspecto es el estilo que corresponde a una nueva forma de expresión: la incorporación del piso, las caídas y levantamientos, los saltos en contracción, que son elementos que poseen un estilo diferente expresionista y dramático.

En esta danza, se multiplican las posibilidades de expresión, porque se descubre que el cuerpo puede moverse en muchas formas. El ballet limitaba el

movimiento al utilizar las piernas como centro de expresión; en cambio, la danza moderna descubría el movimiento del torso, abdomen, pelvis y cabeza.

A nivel de contenido, Martha Graham crearía coreografías basándose en la tragedia griega, de ahí su sentido dramático. En su esfuerzo por expresar un arte nuevo, la Graham investigó a los griegos y a la danza primitiva; buscaba conocer cuál era la fuerza que proporcionaba este tipo de danza. Descubrió qué fuerza vital era la que motivaba a este tipo de danzas: la raíz estaba en su carácter religioso y en su espiritualidad.

A partir de este academicismo surgen nuevos estilos y al mismo tiempo surgen nuevos creadores. La pintura expresionista, surrealista y la música clásica moderna proporcionarían diversos elementos que la danza necesitaba para completarla y proporcionarle un ambiente adecuado.

La danza clásica manejaba patrones racionales precisos, por el contrario, la danza moderna, en general, trató de romper con éstos. De aquí que el arte moderno sea un vehículo para transmitir un conocimiento irracional.

Técnicamente, Graham, aportó una gran cantidad de elementos a la danza: un lenguaje expresivo, la brusquedad del movimiento paralelo a la concepción de un mundo en constante movimiento, víctima de violentos cambios sociales.

La danza de la Graham, y en general la danza moderna, es la expresión de un ser humano solitario; este tipo de danza expresa una realidad diferente que da como resultado una nueva dimensión del espectáculo, que tuvo efectos importantes en su público.

Los efectos del lenguaje dancístico moderno son de inquietud y sorpresa. Las nuevas técnicas son criticadas por ser un arte “feo y raro”; su danza destruye las imágenes cuidadosas de su belleza y gracia, que era típica del ballet.

Surge un nuevo lenguaje, que sería calificado de violento y extraño; sin embargo, expresa al mundo de una manera más auténtica. Los sentimientos que transmite la danza moderna corresponden a la búsqueda de un hombre más humano; esta es la línea que seguirían los contemporáneos de la Graham y sus seguidores.

El estilo de la Graham encierra la expresión en la contracción, y aunque logra una exteriorización de la emoción y un estilo de raíz expresionista, no logra una expresión verdaderamente libre, como fue la que proponía Isadora Duncan. Otras bailarinas se acercaron más a la concepción de Isadora, entre ellas Doris Humphrey, bailarina y coreógrafa Norteamérica, cuya técnica transmite movimientos más libres. El nivel de aportación de Doris Humphrey, en el campo de la coreografía, es importante pues propone nuevas maneras de hacer danza a nivel de contenido temático.

Otros descubridores de la danza moderna, como Rudolf vonLaban y Mary Wigman, uno inglés y la otra alemana, buscaron la forma de expresar emociones a través del movimiento controlado del cuerpo y del ritmo respiratorio, para lograr así exteriorizar sentimientos internos.

En general, la idea del movimiento en la danza moderna es la transformación de las emociones en movimientos controlados; este cambio intenta mostrar a un ser humano y un tipo de relaciones más espontáneas y humanas, al mismo tiempo de mostrar sus contradicciones.

De esta forma, la danza moderna logra plasmar la expresión emocional y pasional del hombre moderno, el descubrimiento y el empleo de las diversas partes del cuerpo, así como la integración humana.

Finalmente, todas estas aportaciones que señalan la evolución y los cambios que generó la danza moderna, dieron pie a crear nuevos conceptos dentro del marco de la historia de la danza universal.

4.4. La Danza Contemporánea.

4.4.1. Danza Abstracta y Danza Prospectiva.

1 La danza contemporánea propiamente dicha es la expresión artística que se manifiesta en los años 50's. Los creadores de esta danza son discípulos de la primera generación de la danza moderna, quienes buscaron el medio para expresar un tipo de danza diferente a la de generaciones anteriores.

El reto de los nuevos creadores fue construir un nuevo lenguaje dancístico, que transformara tanto la forma como el contenido. Si el expresionismo resultaba agresivo y violento era porque lo exigía el momento social; en tal sentido, la búsqueda del estilo contemporáneo es la expresión opuesta al dramatismo y al expresionismo anterior. La danza contemporánea expresa necesariamente su realidad, la realidad de un mundo dominado por el avance científico, por el desarrollo tecnológico y la transformación de las relaciones económicas, políticas y sociales.

“El individuo se encuentra cada vez más parcializado y su vida está más dedicada a la especialización; es, también, un hombre con tendencia individualista que se agudiza cada vez más”. (Garaudy, Roger: 1995, p. 59)

En el campo del arte y de la cultura sucede un fenómeno similar, el arte y la danza contemporánea comunican la automatización y la mecanización; de esta manera, el arte refleja la realidad social y la influencia de la técnica en la vida del hombre.

En la actualidad, la danza ha sido captada por los medios de comunicación (como el cine, la televisión, el video, las computadoras, etc.), siendo un espectáculo que nació en vivo y que continua realizándose de esta manera, también es transmitido en forma indirecta. Así, se transforma en un tipo de comunicación que, aunque cumple su función, se aleja cada vez más del antiguo espectáculo que era capaz de conservar y transmitir ritualidad y sociabilidad directamente a su espectador.

La influencia de la tecnología no sólo se ve reflejada en los temas y los movimientos dancísticos, sino también en la propia tecnología que transforma la transmisión de la danza.

Desde el dadismo, que fue la expresión en contra del propio arte, hasta el surrealismo –que a partir de la asociación libre y la imaginación creó nuevas concepciones- el arte moderno ha mostrado estilos muy diversos. Sin embargo, lo importante es la intención de los creadores de la danza contemporánea. El arte actual tiene la opción de escoger entre una variedad de estilos, con el fin de expresar la complejidad de su realidad.

De alguna forma los diversos estilos muestran la crisis del proceso artístico, la danza contemporánea expresa el cambio en contra del estilo expresionista: una tendencia es la danza abstracta.

Aunque el abstraccionismo es un estilo de oposición al expresionismo, abarca también elementos de éste y de otros estilos. Para los bailarines de la danza abstracta, lo importante es resaltar la actividad interior del artista, ya que su concepción es destacar la sensibilidad pura y la actividad o trabajo interno. La intención del arte abstracto es expresar una postura que evite estar al servicio del Estado, de la moral y de la sociedad.

Existen otros estilos que se proclaman en pro de la revolución. El estilo contemporáneo es revolucionario porque lucha por obtener un lenguaje nuevo; sin embargo, sus elementos expresivos son lejanos a la realidad objetiva.

La danza abstracta exalta los valores existenciales y le da importancia al ser en sí mismo. Por lo tanto, esta búsqueda expresa un arte existencialista, en donde los sentimientos de angustia y soledad son relevantes.

Un ejemplo de danza contemporánea abstracta es la obra del bailarín y coreógrafo norteamericano Merce Cunningham, discípulo de Martha Graham, para quien la danza no parte del sentimiento sino del mismo movimiento; estrecha colaboración con el músico John Cage, Rau Scenberg y Earl Brown, entre otros artistas del avant garde, lo llevaron a establecer una nueva y diferente relación entre bailarines, música y escenario, siendo sus eventos únicos e irrepetibles.

Otro artista de la danza contemporánea abstracta es Alwin Nikolais, el mago de los efectos escénicos y en ocasiones criticado también por “deshumanizar” a

los bailarines. Las danzas tanto de Nikolais como de Cunningham, rompen con las reglas académicas de los técnicos expresionistas a nivel de forma y contenido. Las características principales de sus coreografías es que dejan atrás cualquier implicación mítica o anecdótica para otorgarle al movimiento formal del cuerpo humano un lugar prioritario.

Otro creador de la danza contemporánea de suma importancia es José Limón, bailarín y coreógrafo mexicano que influyó tanto en su país como internacionalmente, pues crea un estilo que logra el contraste entre el lirismo y el dramatismo. El estilo de Limón no puede calificarse de abstracto, pues su temática tiene anécdota; técnicamente, es muy poético y transmite la sensación de libertad, la espontaneidad de emociones y la soltura del cuerpo, cualidades que buscó expresar Isadora. La técnica Limón utiliza el torso y los brazos a manera de péndulo; este tipo de movimiento transmite una sensación de soltura que la técnica expresionista dejaba encerrada en la contracción y en los movimientos convulsivos. La técnica de José Limón llega a expresar los objetivos que la danza moderna buscaba a principios del siglo XX, esto se debe a su originalidad y a su concepción de la danza.

Ahora bien, un ejemplo de la danza contemporánea, llamada prospectiva, es la del bailarín y coreógrafo Maurice Bejart, que se denomina el Ballet del Siglo XX y que nace en Francia en los años sesentas; logra la integración de dos lenguajes dancísticos: el ballet y la danza moderna. De esta forma, logra la unión de dos concepciones opuestas; la primera busca expresar la armonía, el equilibrio

y la racionalidad, mientras que la segunda, expresa el impulso, el contraste y la irracionalidad.

La combinación de ambas da como resultado un estilo más rico, acierto que se le atribuye a Bejart. Otro mérito del ballet del siglo XX, es la mezcla de los matices orientales y el folclore; todos estos elementos crean el concepto de una danza contemporánea que expresa la integración de las culturas en una visión universal-simbólica.

A nivel contenido, Bejart maneja temas universales y abstractos, que tienen relación con la psicología y la antropología. Un ejemplo de su obra es Eros y Tanatos.

Finalmente, la función de la danza contemporánea tiene un gran valor porque logra la comunicación de la fantasía y de la imaginación, que cada vez está más en fricción con la realidad de la sociedad contemporánea.

4.4.2. La Búsqueda de la Danza Contemporánea en la danza

Primitiva.

La danza contemporánea es una danza de interpretación, su búsqueda es muy amplia y entre los temas políticos, metafísicos, anecdóticos, etc, tiene una corriente humanista que busca en el mito una posibilidad de recrearla.

La danza contemporánea abarca elementos y estilos que han nacido desde los orígenes de la historia de la danza, sin embargo, la danza de este tiempo pertenece más al espectáculo y cumple con una función más social que sagrada.

Si en la antigüedad la danza servía y ayudaba a hacer creer que el hombre dominaba la naturaleza y por ello era sagrada, ahora el hombre se siente con el poder racional y científico de dominarla. Si embargo, también siente una lejanía con ella y está consciente de que tiene la posibilidad de destruirla.

Buscar el origen ritual de la danza es una tendencia de algunos coreógrafos contemporáneos para acercarse más a la naturaleza humana, la cual está disminuida en la época actual.

La tendencia a buscar en el mito es un recurso que siempre se ha utilizado a lo largo de la historia del arte. Frente a la realidad contemporánea –diversa y homogénea- la indagación en el mito es la intención de enriquecer, integrar y dar sentido a las nuevas creaciones artísticas.

La danza del hombre contemporáneo está lejos de la del hombre primitivo, sin embargo, los coreógrafos de esta corriente sienten que en los contenidos míticos está la fuerza creadora. El mito proporciona un material lleno de elementos que permiten dar contenidos de ficción a la danza contemporánea. La utilización del mito en la danza sirve como un instrumento para que el hombre tenga un conocimiento de sí mismo; el mito contiene historias que dan como resultado la

creación de nuevos seres naturales y humanos, que generalmente tienen un poder divino; el mito contiene una riqueza, porque su origen posee las características de plenitud y vitalidad.

La danza actual busca en los mitos primitivos su expresión; mediante este recurso crea y recrea elementos que provocan la reflexión, en el sentido de recuperar la riqueza y los valores de un pasado muy lejano. Esta reflexión tiene una utilidad para el pensamiento contemporáneo; el hecho de concienciar ese pasado proporciona, al arte contemporáneo y a la danza, la sensibilidad de un pensamiento diferente. Este conjunto de elementos dan a la actual danza una riqueza, que tiene un sentido muy profundo frente al conformismo y el mero divertimento; sin embargo, el simple hecho de que un espectáculo conduzca a sus espectadores a la reflexión, a estimular la imaginación y provocar la sensibilidad, es una buena señal.

La existencia de esta corriente y la recreación de la danza primitiva defiende, junto con otras tendencias, una posición frente a la dispersión y comercialización de la danza contemporánea. Este tipo de espectáculos dancísticos son positivos a la sociedad actual, pues al provocar la reflexión y la sensibilidad también muestran una belleza llena de vitalidad y naturalidad, elementos importantes que en ocasiones se pierden, debido a una actitud intelectualizadora del arte.

El encuentro de la danza contemporánea con la danza primitiva es un encuentro simbólico, la recreación del pasado también funciona en forma simbólica.

Un ejemplo muy concreto, de la búsqueda de la danza contemporánea en el mito primitivo, es el caso de la danza mexicana de la “Época de Oro”. Esta corriente coincide con las propuestas de búsqueda de arte nacionalista; tiene su razón de ser frente al colonialismo cultural, que no hacía sino copiar lo que sucedía en los centros culturales europeos y norteamericanos.

4.4.3 BREVE RESEÑA DEL MOVIMIENTO DE DANZA MODERNA EN MEXICO

En el año de 1920 el movimiento muralista mexicano inicia su mejor época. Los pintores de vanguardia no sólo se dedican a plasmar en los muros de la ciudad de México la expresión más nítida de un pueblo y la Revolución iniciada en 1910, sino que a un nivel teórico e intelectual, los muralistas trazan un camino definido por el cual andar. Sus postulados y manifiestos, junto con las obras que hoy podemos contemplar, expresan claramente la inquietud de crear un arte para el pueblo. La exaltación a los valores nacionales, perdidos durante la vigencia de la cultura impuesta por el porfirato, es una de las tareas más inmediatas de estos artistas.

En su libro “El Muralismo en México,” el crítico Ignacio Márquez Rodiles explica de una manera detallada y objetiva la verdadera ideología del nacimiento muralista. A través de la desmitificación del propio movimiento, señala cómo los pintores penetraron en la profunda búsqueda de nuevas posibilidades de la técnica pictórica. El objetivo era la depuración y la simplificación de formas y trazos. Resultaba importante que la obra de arte se hallara al alcance del pueblo mexicano, en función de él, expresándole.

Al proponerse crear una nueva forma de expresión, los muralistas llegan a conocer a fondo aquella forma artística anterior con la cual rompen. Niegan aquel formalismo que el porfiriato había impuesto, trayendo consigo distintas corrientes, principalmente la imitación de las escuelas de pinturas europeas. Estudian a fondo las formas pictóricas precolombinas, el arte indígena durante la Conquista y las formas expresivas que surgieron durante la Independencia de México. El conocimiento profundo de las manifestaciones artísticas surgidas durante los movimientos de liberación nacional, así como el de la cultura impuesta durante el porfiriato son factores de suma importancia para el desarrollo del muralismo.

Paralelamente al auge del arte muralista de los años veinte, se desarrolla un nuevo tipo de danza mexicana. Alberto Dallal en su libro: “La danza moderna en México” señala la visita de Ana Pavlova a México, en 1919, como un acontecimiento para el público mexicano y, al mismo tiempo, como un indicador de las condiciones que imperaban para la danza moderna mexicana. En aquel entonces, las formas dancísticas que se practicaban en el país, eran una

combinación de danza folklórica con danzas de espectáculo o show; también se conocían vagamente algunas formas y pasos del ballet clásico. La Pavlova muestra en México su inquietud por combinar lo clásico y lo mexicano bailando el “Jarabe Tapatío” en puntas. Poco a poco, los coreógrafos y bailarines se empeñan en adaptar a la técnica de danza clásica, un folklore mexicano que respondiera al espíritu nacionalista, que en aquel entonces estaba a flor de piel en la cultura del país.

Sin negar la validez de la búsqueda de esta nueva expresión, objetivamente se puede comprender lo que sucedía: el folklore balletizado resultaba una extraña mezcla: elementos opuestos y superpuestos daban como resultado un arte dancístico dueño de un lenguaje extremadamente limitado ya que en cualquier arte, las malas imitaciones jamás podrán alcanzar el nivel de los originales.

Mientras tanto, el auge de los primeros años del movimiento muralista mexicano fue turbado por un acontecimiento inevitable: la desintegración del sindicato de pintores que se había formado durante los primeros años. Este hecho ocasionó que el movimiento muralista se dispersara. Cada artista comenzó a buscar por sí mismo nuevas formas y caminos. El fenómeno señala el punto inicial para una sucesión de atropellos y fricciones entre artistas e instituciones que determinaron la disolución del movimiento muralista mexicano. Los jóvenes pintores revolucionarios planteaban definitivamente una nueva concepción del arte, un nuevo método para la enseñanza, una formación de artistas comprometidos con su tiempo. La lucha se entabla entre estos jóvenes y un grupo de artistas conservadores, que se escandalizaban ante tales propósitos. En los

años treinta, cada uno de los artistas del muralismo tenía trazado un camino; algunos de (Orozco, Rivera y Siqueiros, entre otros) llegaron a desarrollar un estilo muy propio. A pesar de que el movimiento muralista se dispersó, su trascendencia quedó plasmada en los muros de la ciudad de México y en la conciencia de todo aquel que se proponga comprender objetivamente este candente momento de la historia cultural del país.

En el mismo año de 1930, la primera escuela oficial de danza imparte cursos de ballet clásico, folklore, música y "técnica al estilo de Isadora". Se sigue en la ardua búsqueda de la "balletización" del folklore para la exaltación de un nacionalismo perdido. Las hermanas Nellie y Gloria Campobello se convierten en las autoridades de esta escuela de danza. Para el entrenamiento dancístico de los bailarines y alumnos de la escuela, se imparten clases de danza clásica y folklore. La producción artística de esta época corre paralela a la manifestación de las verdaderas danzas autóctonas de México, que aún hoy se frecuentan en los pueblos en donde se originaron.

Es posible que en estos primeros años de la nueva danza mexicana, el fenómeno más innovador y válido haya sido la colaboración de artistas de distintas disciplinas para la creación del nuevo espectáculo dancístico. Los pintores muralistas como Orozco, músicos como Silvestre Revueltas y otros, participan con los bailarines y coreógrafos de una manera solidaria. Las distintas técnicas y estilos de los artistas del muralismo influyen de una forma definitiva en la búsqueda de la nueva expresión. Posible es también que lo más trascendente de esta época, no sean las concepciones dancísticas de los coreógrafos, sino el

trabajo en conjunto de éstos con músicos y pintores de la época, ya que la intención de adaptar la danza autóctona a una técnica de danza clásica, no tenía grandes posibilidades.

Fue la llegada de la bailarina norteamericana Waldeen a México, en 1934, y la de Ana Sokolow en 1939, lo que cambiaría definitivamente el rumbo que la danza mexicana lleva hasta entonces. Las dos artistas traen a México las nuevas técnicas y formas de expresión que nacían en Estados Unidos y Europa, en esta época tan efervescente para la danza moderna mundial. Los elementos técnicos que constituyen un vocabulario de la danza moderna, son revelados por estas dos artistas. Las creaciones de Waldeen contribuyeron a resaltar los temas revolucionarios y nacionalistas; ejemplos de sus coreografías son: “La Boda” y “La Coronela” (1945), representadas en foros abiertos. Algunas de sus coreografías tienen la participación de masas en escena, este es un fenómeno muy interesante y original.

Un ejemplo de las coreografías de Anna Sokolow es: “Entre Sombras anda el fuego”, con música de Blas Galindo y; “Antígona”, con música de Carlos Chávez, siendo su estilo más universal. Sin embargo, es evidente en su trabajo y, en general, en el de las coreografías de ésta época la búsqueda de un lenguaje universal con raíces mexicanas.

La coreógrafa Guillermina Bravo cuenta a Alberto Dallal en una entrevista: “la difícil situación a la que se enfrentaban los bailarines de aquella época: las

muchachas jovencitas, que valientemente se despidieron de los encajes en las enaguas y de los padres indignados, se lanzan a la desconocida experiencia.” Pocas fueron las que no sucumbieron en el camino. A pesar de este difícil inicio para los nuevos artistas, se llegaron a formar dos grupos de danza: el de Waldeen: "Ballet de Bellas Artes" y el de Ana Sokolow, llamado: "La Paloma Azul".Mientras tanto, la escuela de las hermanas Campobello seguía en la afanosa tarea de integrar nacionalismo y ballet.Y el nacimiento de estos dos grupos marca la contrapartida de esta corriente. Gracias a las posibilidades de un nuevo corpus técnico y de una nueva visión para la expresión dancística, nace una corriente que busca plasmar en la danza una realidad mexicana, pero a través de un lenguaje que proponía numerosas y desconocidas posibilidades.

Los nuevos grupos se presentan periódicamente, y la colaboración de artistas de diversas disciplinas que se unen para lograr una nueva expresión, marca el inicio de la etapa cumbre de la danza mexicana. Los grupos de Waldeen y Sokolow cuentan con el apoyo de las autoridades gubernamentales. Los bailarines llegan a adquirir conciencia acerca de su propia formación técnica. Pronto Waldeen se va del país y la bailarina Guillermina Bravo crea un ballet con el nombre de la artista norteamericana. El grupo se presenta pero tiene grandes dificultades económicas. Entonces las autoridades piden a Bravo y a Ana Mérida que inicien una nueva escuela de danza.

Posteriormente Guillermina se independiza y decide formar el Ballet Nacional de México, en el año de 1948. Con este nuevo grupo y con las diferentes

escuelas de danza, el mundo artístico de todo México tiene la inquietud y los deseos de colaborar. Con los pocos elementos técnicos que se conocían, coreógrafos como la Bravo, Guillermo Arriaga y otros, se sumergieron en la investigación y en la creación de los temas nacionales.

La técnica de danza moderna les permitiría tener un vocabulario más adecuado para expresar temas de una realidad inmediata o de inspiraciones de culturas indígenas: un estilo de danza mágico-ritual, que sin ser una fiel copia del original, toma la esencia de una cultura pasada. Las obras se expresan a través de un lenguaje dancístico más rico y universal y ya no con el limitado, mezcla de folklore balletizado. Con la producción coreográfica creada a partir del conocimiento de una nueva forma dancística, la danza en México adquiere las dimensiones de un movimiento, cuyos principios se asemejan enormemente al movimiento muralista mexicano. Esta corriente de danza neoexpresionista se proponía llegar al pueblo. Así, los grupos viajaban por todo el país, y de tablado en tablado, y de sindicato en sindicato se daban a conocer. Danzas como “Zapata” y “La Maestra Rural”, fueron obras que por vez primera hicieron llegar a los sectores populares el nuevo movimiento dancístico, aunque no se trataba de imitar lo indígena o de hacer temas planfentarios, pues, como subraya Alberto Dallal (pag. 102): “Era este uno de los grandes peligros de la danza teatral de la época...: solo “apoderarse”, de “robar” elementos periféricos, exteriores, superficiales de la tradición nacional y producir un arte reiterativo, endeble y epidérmico”.

Muy importante también para la danza de esta década, fue la llegada a México de Doris Humphrey y de José Limón ya que gracias a ellos, los

coreógrafos y bailarines enriquecieron su visión técnica y formal. Las organizaciones gubernamentales apoyan económicamente a la danza moderna al tiempo que músicos, escenógrafos y pintores colaboran con entusiasmo en este movimiento.

Sin embargo, en 1957, los grupos de danza existentes, acompañados por una delegación de artistas e intelectuales se dirigen hacia Europa y Asia. Esta gira es decisiva para la danza mexicana: El presentarse en otros países, hace inevitable la confrontación. Los artistas mexicanos se dan cuenta de la validez de su producción, pero también se vuelven conscientes de la necesidad imperante del conocimiento y la aplicación de nuevos recursos técnicos. Se podría decir que esta gira marca el fin y el principio de una nueva etapa para la danza en México: las obras de carácter nacionalista con grandes ideales político-sociales, quedarán; se dará lugar a otro aspecto del desarrollo dancístico; vendrá una época en la cual los bailarines y coreógrafos mexicanos profundizarán la búsqueda de nuevos caminos y nuevas formas de expresión, irán hacia un nuevo lenguaje, capaz de expresar no sólo una realidad inmediata, sino un lenguaje dancístico que la posibilidad de expresar una realidad universal.

Puede afirmarse que Movimiento de Danza Moderna Mexicano surge, gracias a varios factores: al momento de efervescencia histórica por la que vivía el México post-revolucionario, a la reunión de apasionados coreógrafos y bailarines, músicos, escenógrafos e intelectuales que trabajaron en colaboración. Al gran apoyo gubernamental que de gran manera contribuyó a la profesionalización del arte de la danza en México, y también a los temas de identidad nacional que

precedieron, como afirma Alberto Dallal, del muralismo y el nacionalismo musical, pero también de la búsqueda de temas prehistóricos y primitivos que lograron tocar la fibra muy íntima de un gran público, que se sintió totalmente identificado con el arte dancístico de su tiempo.

Tras un esbozo general sobre la historia de la danza y el muralismo mexicano, se aprecia el paralelismo que existe entre estos dos fenómenos artísticos. Ambos nacieron y se desarrollaron como movimientos, con los mismos fines e inquietudes. El movimiento muralista se dispersó por varias razones políticas y económicas y por las divergencias ideológicas entre sus miembros. El movimiento de danza mexicana, inspirada en muchos aspectos por el muralismo, pasa a otra etapa por una necesidad fundamental, la necesidad de una técnica dancística más sólida y profunda. Desde ese importante movimiento, el conocimiento de nuevos lenguajes, técnicas y formas de expresión, es, ahora, una de las preocupaciones más inmediatas en los diversos grupos de danza contemporánea que existen ahora en el país.

El sistema administrativo de la danza en México, ha sido desde sus principios una organización compleja y muchas veces muy mal estructurado. Los grupos de danza nuevos o independientes, o los que tratan de mantener una cierta autonomía en cuanto a intereses y producción artística, han tenido que mantener una lucha constante, una lucha de carácter económico y político. Esta lucha es inevitable. Un panorama general de la danza en México puede servir tal vez para comprender que la danza ha sido un arte de difícil desarrollo, dentro de

un áspero terreno. Hoy día, los coreógrafos y bailarines, de México y de todo el mundo, no sólo se enfrentan al reto de una excelencia técnica y formal cada día más alta en la cual los géneros clásico moderno y contemporáneo han abierto sus fronteras permitiendo el enriquecimiento ilimitado del lenguaje dancístico, sino que también, el artista comprometido se enfrenta a un tiempo de veloces transiciones, tecnologías y avances científicos que han revolucionado nuestra visión de la realidad planetaria. Retomar la visión cosmológica que nuestros ancestros y reinventar nuestros mitos y rescatar su sentido más profundo pudiera ser una manera de otorgarle al arte dancístico del siglo XXI un papel único, no sólo como un mero divertimento, sino como un medio de profundo conocimiento de nuestra naturaleza y nuestro lugar en el universo.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos intentado hacer una reflexión sobre la danza, mediante una exposición descriptiva de sus diferentes etapas históricas y su relación con la expresión corporal. Por lo que concluimos que:

1. El tipo y los elementos que caracterizan a la danza, en sus diferentes etapas, corresponden a patrones culturales. Es la cultura la que particulariza y hace diferente a cada danza.
2. La danza, a excepción de las danzas primitivas, utiliza como instrumento la técnica; esta determina la forma y, en consecuencia, la composición coreográfica. La forma influye, definitivamente, en el tipo de expresión artística; entre más amplia y rica sea la técnica, las posibilidades de combinación de movimientos serán mayores.
3. Las funciones de la danza, tanto rituales como sociales, se transforman en las diferentes etapas de desarrollo de la danza.
4. En la danza primitiva la función ritual y social tiene una unidad y un sentido, respecto a la vida cotidiana comunitaria. Este tipo de danza muestra la expresión de una vida espontánea y natural; la expresión de estas danzas se encuentran libres de todo prejuicio y racionalidad.

5. En la danza clásica lo ritual desaparece. La danza empieza a tener un ámbito definido y autónomo; su función social corresponde a un espectáculo que ofrece diversión y entretenimiento a sus espectadores. El ballet es la expresión de la técnica clásica y, es también la manifestación de un lenguaje racional y refinado.

6. Al intentar romper con el lenguaje equilibrado y estilizado del ballet, la danza moderna resalta aquellos elementos irracionales e instintivos del hombre; de esta manera, recupera simbólicamente características de la danza primitiva.

7. La labor de los coreógrafos de esta técnica es decisiva para el desarrollo posterior de la danza; las técnicas creadas por los nuevos coreógrafos transformaron la forma y el contenido de las técnicas clásicas anteriores.

8. La función social de la danza moderna y de la contemporánea es la de dar un espectáculo que involucra al espectador en temas y problemas actuales; la diversión, como contenido del espectáculo, pasa a un segundo plano.

9. En las cuatro etapas de desarrollo de la danza existe la búsqueda humanista, ésta se manifiesta en forma diferente en los distintos tipos de expresión. Tal vez, en la danza primitiva ese humanismo sea menos latente, esto se debe a que la atención del hombre primitivo está concentrada en los fenómenos de la naturaleza.

10. A partir de la danza moderna se da la búsqueda de una expresión universal, ésta se relaciona directamente con el intento, también universal, de encontrar ese humanismo.

11. Los coreógrafos modernos hacen de sus creaciones dancísticas el lugar donde se encuentran formas y contenidos de otras culturas. Existe una resistencia ante expresiones culturalmente opuestas, se intenta hacer una síntesis, una acumulación de elementos, con el fin de crear nuevos estilos.

12. En su momento, el Movimiento de Danza Moderna en México alcanza una culminación insospechada ya que, además de la incorporación de técnicas que permitieron revolucionar el lenguaje dancístico y establecer la profesionalización de coreógrafos y bailarines mexicanos, logra aglutinar las diferentes disciplinas artísticas, y retomando temas de la cultura prehispánicas y movimientos de liberación nacional, llega a grandes sectores del público logrando en el una concientización y una identificación social y cultural.

13. Esta tendencia culmina con la corriente humanista de la danza contemporánea, que lucha por integrar elementos de la danza ritual y de la técnica moderna, pasando por el clásico, con el fin de crear una expresión de contenidos profundos, humanos e integradores.

14. Queda en manos de los coreógrafos actuales elegir el tipo de espectáculo y comunicación que logre despertar y estimular la imaginación de sus espectadores.

15. Finalmente, proseguir el camino de la experimentación para intentar comunicar una expresión tan libre y vital, que un arte como la danza puede proporcionar, es una tarea muy importante en una sociedad como la contemporánea, donde ha ocupado cada vez más lugar la deshumanización, a través de una rutina mecánica y automática de la vida diaria.

BIBLIOGRAFÍA

- Axel, Robert **Comunicación No Verbal.**, Ed. Limusa, México, 1993.
- Baz, Margarita **Metáforas del Cuerpo. Un Estudio Sobre la Mujer y la Danza.**, Ed. Porrúa, México, 1996.
- Birdhistell, Ray **Comunicación No Verbal.**, De. Paidós Barcelona, España, 1995.
- Campbell, Joseph **El Poder del Mito.**, Ed. EMECE, Barcelona, 1999.
- Dallal, Alberto **La Danza en Situación.**, Ed. Gue,rnica, México, 1992.
- El Dancing Mexicano.**, De. Oasis, México 1982.
- La Danza Moderna en México.**, De. UNAM, México, 1977.
- Davis, Flora **La Comunicación No Verbal.**, Ed. Alianza, Madrid, España, 1992.
- De Micheli, Mario **Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX.**, Ed. Colección Arte y Sociedad, Italia, 1966.
- De Mille, Agnes **La Danza en Norteamérica.**, Ed. Golden Press, New York, USA, 1990.
- Dervey, L. **El Arte.**, 1965. En Kogan, F. **El Lenguaje del Arte.** Ed. Paidós, Buenos Aires, Argentina, 1997.

- Dorfies, Gilo. **El Devenir de las Artes.**, Ed. F.C.E., México, 1963.
- Dorantes, S. **Ritos y Danzas en Comunión con la Naturaleza.**, En Periódico Exceisor, México, 15 de abril de 1994.
- Duncan, Isadora. **Mi Vida.**, Ed. Losada, Buenos Aires, Argentina, 1989.
- Duvignaud, Jean. **El Juego del Juego.**, Ed. F.C.E., México, 1982.
- Eco, Umberto. **Tratado de Semiótica General.**, Ed. Lumen, Barcelona, 1988.
- Eco, Humberto. **Signo.**, Ed. Labor, Barcelona, España, 1988.
- Ekman & Friesen. **Conducta No Verbal.**, Ed Lumen, Barcelona, España, 1998.
- Eliade, Mircea. **Lo Sagrado y lo Profano.**, Ed. Guadarrama, Madrid, España, 1967.
- Elósegui, Josefina. **Apreciación de la Danza.**, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, Cuba, 1990.
- Fischer, Ernest. **Necesidad del Arte.**, Ed. Colecciones Península, Barcelona, España, 1987.
- Flores de Gortari, Sergio. **Hacia una Comunicación Administrativa Integral.**, Ed. Trillas, México, 1993.
- Francastel, K. **Metáforas del Cuerpo.**, Ed. Porrúa, México, 1995.

- Ferrater, José. **Indagaciones Sobre el Lenguaje.**, Ed. Alianza, Madrid, España, 1990.
- Filomarino, Rossana. **La Técnica de Martha Graham.**, En Revista América latina, # 426, UNAM, México, Julio de 1986.
- Fux, María. **Primer Encuentro con la Danzoterapia.**, Ed. Paidós, Buenos Aires, Argentina, 1992.
- Hauser, Arnold. **Historia Social de la Literatura y del Arte.**, Ed. Guadarrama, Tomo 1, 11 y lii, Madrid, España, 1995.
- Haskell, Arnold. **El Maravilloso Mundo de la Danza.**, Ed. Aguilar, Madrid, España, 1992.
- Hooreman, Paul. **La Danza A Través de los Tiempos.**, Ed. Larrouse, París, Francia, 1985.
- Humphrey, Doris. **La Composición en la Danza.**, Ed. UNAM, México, 1991.
- Jiménez, Guillermo. **Siete Ensayos Sobre Danza.** Ed. UNAM, México, 1990.
- Kandinsky, Vasili. **Sobre lo Espiritual en el Arte.**, Ed. CINAR, México, 1994.
- Kogan, Jacob. **El Lenguaje del Arte.**, Ed. Piados, Buenos Aires, Argentina, 1997.

- Koonta & Weihrich. **Comunicación.**, Ed. Trillas, México, 1995.
- Kotier, P. **Mercadotecnia.**, Ed. Prentice-Hali, México, 1997.
- Kriner, Dora. **Ensayos Sobre el Ballet.**, Ed. Ricordi, Buenos Aires, Argentina, 1984.
- Langer, Suzanne. **El Arte.**, 1989. En Kogan, F. **El Lenguaje del Arte.** Ed. Paidós, Buenos Aires, Argentina, 1997.
- Levi-Strauss. **Teoría del Arte.**, 1989. En Sánchez V., Adolfo. **Antología de Textos de Estética y Teoría del Arte.** Ed. UNAM, México, 1982.
- Marcuse, Herbert. **La Dirnensión Estética.**,Ed. Materiales Barcelona, Barcelona, España, 1988.
- Millán, M., Margara. **Cultura e Industria Cultural.**, Ed. UNAM, México, 1997.
- Monparé L., Electra. **Danzas y Bailes Populares.**, Ed. Hermes, México, 1981.
- Moreno Henz, Pedro. **Lenguaje Corporal.**, Ed. Universidad de Málaga, España,1998.
- Munich.Galindo. **Fundarnentos de Administración.**, Ed. Trillas, México, 1998.

- Paoli, Antonio. **Comunicación.**, Ed. Edicol, México, 1999.
- Pignatori, Decio. **Información, Lenguaje y Comunicación.**, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, España, 1990.
- Popin, S.L. **Information Shortcuts.**, Ed. Information, USA, 1998.
- Sachs, Curt. **Historia Universal de la Danza.**, Ed. Centurión, Buenos Aires, Argentina, 1981.
- Salazar, Adolfo. **La Danza y el Ballet.**, Ed. F.C.E., México, 1989.
- Sánchez V., Adolfo. **Antología de Textos de Estética y Teoría del Arte.** Ed. UNAM, México, 1982.
- Saussure, E. **Teoría del Arte.**, 1982. En Sánchez V., Adolfo. **Antología de Textos de Estética y Teoría del Arte,** Ed. UNAM, México, 1982.
- Stokoe, Patricio. **Lenguaje Corporal.**, Ed. Iikusa, México, 1993.