



UNIVERSIDAD CATÓLICA DE SALTA
FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS
Licenciatura en Comunicaciones Sociales

La comunicación y la danza contemporánea

La comunicación como proceso transformador sociocultural en
la danza contemporánea: desde la perspectiva del
interaccionismo simbólico.

Trabajo Final de Graduación
Autora: Carla Romina Bauch
Director: Lic. Gabriela Palacios
SALTA CAPITAL – ARGENTINA 2018



AUTORIDADES UNIVERSIDAD CATÓLICA DE SALTA

GRAN CANCELLER

S. E.R. Mons. MARIO ANTONIO CARGNELLO

RECTOR

Ing. RODOLFO GALLO CORNEJO

VICERRECTORA ACADÉMICA

Mg. CONSTANZA DIEDRICH

VICERRECTOR ADMINISTRATIVO

Dr. DARIO EUGENIO ARIAS

VICERRECTOR DE FORMACIÓN

Pbro. Dr. CRISTIAN ARNALDO GALLARDO

VICERRECTOR DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO

Dr. FEDERICO COLOMBO SPERONI

DECANA DE LA FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS

Lic. SUSANA DEL CARMEN ARZELÁN ALLUÉ

SECRETARIA ACADÉMICA

Dra. ADRIANA IBARGUREN

JEFA DE LA CARRERA DE COMUNICACIONES SOCIALES

Lic. LAURA COPA TORRES



Índice de Contenidos

Resumen.....	8
Parte 1: La génesis.....	10
Tema y Pregunta de la investigación	13
Unidad de análisis	12
Tipo de Investigación y Paradigma	15
Supuestos de Investigación	18
Objetivo general	18
Objetivos específicos.....	19
 Parte 2: Marco teórico	 21
Capítulo I: Paradigmas de la comunicación: revisión histórica.....	21
I.1. La Escuela Norteamericana: Neopositivista.....	21
I.2. La Escuela Europea: una Teoría crítica y la Escuela de Frankfurt como referente	24
I.2.1. El Estructuralismo Francés: del Medio al Mensaje	28
I.2.2. La escuela inglesa y los estudios culturales.....	30
Capítulo II: Hacia un nuevo escenario de la comunicación	32
Capítulo III: Comunicación Verbal y No Verbal	42
III.1. Antropología de la gestualidad.....	44
Capítulo IV: Cultura	47



IV.1. Concepto de cultura y trabajo etnográfico: consideraciones importantes...	47
IV.2. Comunicación y cultura	51
IV.3. La interacción como usina de sentidos y reconfiguración cultural.....	52
IV.4. El lenguaje intercultural	53
IV.4.1 Hacer, crear, producir, compartir, comunicar	54
IV.5. Reconfigurando: la plasticidad del cuerpo	57
IV.6. Danza, Comunicación y Cultura	59
Capítulo V: Danza: precisiones técnicas, evolución histórica y relación con el esquema de comunicación	61
V.1. El lenguaje corporal: el idioma de la construcción social	69
V.2. La danza como fuerza comunicativa	72
V.3. Danzar es Construir	74
Parte 3: Marco metodológico	80
Procesamiento y Análisis de Información: Modelo del instrumento.....	92
Parte 4: Análisis de Datos.....	102
Análisis del Grupo de Taller de Danza y Composición.....	104
Análisis de Profesores.....	111
Análisis de Público Espectador	116
Análisis Etnográfico	138



Parte Final 5: Consideraciones sobre la propuesta inicial - La comunicación como proceso transformador sociocultural en la danza contemporánea: desde la perspectiva del interaccionismo simbólico en los grupos estudiados	149
Conclusiones	151
Bibliografía	162
Hoja de evaluación	168



Índice de Imágenes, cuadros y Gráficos

Figura I.1.1. Fórmula de Laswell del proceso de la comunicación	22
Figura I.1.2. Modelo de Shannon y Weaver	23
Figura I.2.1. Medios de manipulación	27
Figura I.2.2. La Opinión Pública soy yo.....	27
Figura II.1.1. Procesos de la Comunicación.....	33
Figura II.1.2. Dinámica de la Comunicación.....	37
Figura III.1.1. Lenguaje Corporal	46
Figura IV.1. La cultura en la construcción de la realidad.	51
Figura V.1.1. Música y danza en el Nuevo Reino	62
Figura V.1.2. Danza Clásica.	64
Figura V.1.3. Merce Cunningham	68
Figura V.3.1. La comunicación en la danza.	79
Figura 3.1 Orden de formulación de las preguntas en una entrevista cualitativa.	88
Tabla 1: Validación del cuestionario	98
Figura 4.1. Esquematización de la entrevista a los integrantes del Grupo oficial	105
Figura 4.2. Esquematización de la entrevista a los integrantes del grupo oficial	106
Figura 4.3. Esquematización de la entrevista a los integrantes del grupo oficial	110
Figura 4.4. Esquematización de la entrevista a los Profesores.....	112



Tabla 2. Tabulaciones Encuestas Público Espectador.....	117
Figura 4.5 Gráfico estadístico encuestas Público Espectador.....	123
Figura 4.6 Gráfico estadístico encuestas Público Espectador.....	124
Figura 4.7 Gráfico estadístico encuestas Público Espectador.....	125
Figura 4.8 Gráfico estadístico encuestas Público Espectador.....	126
Figura 4.9 Gráfico estadístico encuestas Público Espectador.....	127
Figura 4.10 Gráfico estadístico encuestas Público Espectador	128
Tabla 3: Tabulaciones Público Espectador.....	130
Figura 4.11 Gráfico estadístico encuestas Público Espectador.....	132
Tabla 4: Tabulaciones Público Espectador.....	134
Figura 4.12 Gráfico estadístico encuestas Público Espectador.....	136



Resumen

Sea por el momento histórico, la contemporaneidad a flor de piel, y por las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, junto a las “formas de ser” que de allí se desprenden, los modos de vincularnos y comunicarnos se ubican actualmente en un espacio de transición entre tradicionales y novedosas perspectivas. ¿Soy más de lo que ves y lo que digo que soy? Una rutina mecanizada y memorizada que alberga otra dimensión, en la que los individuos son más que las líneas de un código de barra unánime.

Precisamente, los interrogantes empapan un nuevo escenario. ¿No es paradójico que el 80% de nuestra comunicación se deba a un lenguaje no verbal, al idioma del cuerpo, antes que a las verborragias postmodernas? En este devenir de reflexiones, la comunicación y la cultura emergen como ejes de un proceso social que involucra a todos.

La investigación en cuestión propone a la comunicación como un proceso transformador socio cultural, haciendo foco en la danza contemporánea por sus implicancias con la corporalidad. El abordaje se basa en el enfoque del interaccionismo simbólico, ya que profundiza en el diálogo, el intercambio y la creatividad conjunta, entendiendo a la interacción como una forma de reescribir el espacio y el tiempo bajo la lógica discursiva de un cuerpo presente.

El cuerpo configurado como un todo, bajo una concepción holística, plural, participativa y coordinada para convertir a las ideas preestablecidas en un universo de posibilidades, donde las diferencias nos acercan y las similitudes nos consolidan.

Un cuerpo que toma ventaja hasta imponerse como canal de expresión, comunicación y aprendizaje considerando sustancialmente a cada sujeto involucrado, activo y creador, en el circuito artístico, social y cultural. Parafraseando a Marshall McLuhan, el cuerpo es el mensaje.



Hay más información en nuestro cuerpo de lo que creemos o pensamos. Si aceptamos esto, estaremos en condiciones de entender que, si se trata de una obra de arte o alguna práctica artística en particular, la experiencia implica una demanda de sensibilidad y propiocepción mayor para involucrarnos de lleno en el proceso, del cual no podemos salir intactos. Es decir, la actividad creativa conlleva un “flujo” que nos remite al cambio como la única constante.

La transformación paulatina es casi imperceptible pero acertada, siendo inevitable salir distintos de un espacio y tiempo que elegimos vivir; ponerle el cuerpo al momento, en un mundo en donde ser accesible es la condición necesaria para aprender y aprehender lo que se nos es dado, lo que el otro quiere decir, o todavía más, lo que yo tengo para decir.



Parte 1: La génesis

Tras haber concluido el cursado de la carrera: Licenciatura en Comunicaciones Sociales, la investigadora se encontró en la búsqueda y definición de la temática que regiría la tesis de grado. No tardó en esclarecerse, siendo cierto aquello que dicen sobre elegir un tema que a uno lo apasione y lo interpele de pies a cabeza en la vida diaria.

La elección de esta carrera responde a las claras convicciones acerca de la comunicación como un eje inherente a todas las personas existentes, en su condición de ser humano y social, consciente de la “otredad”, así también como a la curiosidad que despierta descubrir las profundidades y múltiples dimensiones de la temática en sí misma.

Paralelamente, emerge un proceso que se revela desde que la autora pone el cuerpo en movimiento, esta vez traducido en la elección de otra esfera y lenguaje no verbal que será eje de desarrollo en la tesis presente: la danza contemporánea.

Conjugando los intereses que movilizan ambos ejes en lo que a la investigadora respecta, se planteó el tema que luego investigaría en profundidad: La comunicación y la danza contemporánea, siendo el título: la comunicación como proceso transformador sociocultural en la danza contemporánea: desde la perspectiva del interaccionismo simbólico.

De allí, surge la pregunta de investigación: ¿Cómo se constituye la comunicación en un proceso transformador sociocultural dentro de la danza contemporánea analizada desde el interaccionismo simbólico?, la cual buscará ser respondida en base a las justificaciones y motivaciones internas que llevan a la investigadora a cuestionar lo que aquí expone.

A simple vista complejo, pero de suma riqueza, sus contenidos, revelaciones y cuestionamientos generan curiosidad en la actualidad y



pueden despertarla a lo largo del tiempo, siendo un tema siempre vigente y refutable, que se actualiza constantemente.

La comunicación no verbal, entendida como el empoderamiento del cuerpo en el proceso de comunicación y en el entorno cultural, afecta a todas las generaciones por igual, ya que los modos de interacción e intercambio se ubican actualmente en un espacio de confrontación entre paradigmas tradicionales y paradigmas emergentes de comunicación que intentan abordar lo que aquí se presenta.

Es importante reconocer la situación vigente que se atraviesa y reflexionar acerca de ella, siendo partícipes del valor agregado que supone ser sujetos activos, no meros receptores pasivos, en busca de una mayor creatividad, autonomía, calidad y eficiencia en el aprovechamiento del propio cuerpo físico, mental y emocional, así como de los recursos intrínsecos y extrínsecos en constante mutación, movimiento y dinámica.

Cabe señalar, la preferencia de la investigadora por las danzas debido a que ha sido una de las esferas que la acompañó durante su desarrollo desde niña, pudiendo atravesarla en sus diferentes tipos y conformando una fuerte vinculación artística y cultural en su trayectoria. Este lazo la complementó a lo largo de sus procesos de socialización y maduración, pudiendo así visibilizar las causas y efectos.

De esta manera, la investigación proyectada es relevante porque cumple con criterios varios, los cuales se aclaran a continuación:

1. **Conveniencia social:** La investigación servirá como un documento para reconocer a la comunicación como eje de significación e interacción elemental en la dinámica de la danza contemporánea, como proceso comunicativo no verbal con sus propios ejes teóricos, dotando así de solidez y reconocimiento al rubro artístico.



A su vez, se impulsará el posicionamiento e importancia de los grupos de danza alternativos, independientes y auto gestionados, y su creciente expansión en la actualidad permitiendo conocer la ideología que estos principios conllevan al tener como eje al cuerpo en tanto canal de expresión, comunicación y aprendizaje, más aún, cambio.

2. Relevancia social: profundizar el proceso comunicativo en la cultura de los diversos grupos beneficiando sustancialmente a los aprendices - concibiendo a cada sujeto como agente social en constante aprendizaje y comunicación, activos y creadores con consideraciones propias - reconociendo y evocando al interaccionismo simbólico como paradigma estructurante.

De hecho, se propone acentuar la capacidad transformadora que supone la danza contemporánea al ser vista, sentida y percibida.

3. Valor Teórico: las teorías expresadas en la investigación permiten apoyar teorías pre-existentes referidas al interaccionismo simbólico como paradigma comunicacional para reforzar su concreción, sugiriendo ideas propias desprendidas de la propia experiencia y reflexión acerca de los nuevos paradigmas comunicativos edificados bajo los principios de la interacción y la autogestión, temática que podrá ser profundizada aún más por nuevos estudios en el futuro.

Además, proporcionará datos verídicos sobre:

- Las teorías que apoyan o contradicen al paradigma de comunicación planteado.
- La investigación permitirá conocer el comportamiento de variables tales como:
 - ✱ ¿Qué aspectos identifican a un proceso comunicativo no verbal?



- ✖ ¿Cuáles son las pautas de comunicación entre los bailarines?
- ✖ ¿Cómo se manifiesta la capacidad transformadora proyectada por la danza contemporánea?
- ✖ ¿Qué motivos prevalecen en la creación de grupos independientes?

Finalmente, este proceso de comunicación descripto servirá como evidencia comunicacional para futuros estudios o proyectos sociales, incluyendo la posibilidad de ser extrapolar a otros rubros que tengan como ejes la autogestión y el sujeto activo.

4. Utilidad Metodológica: la investigación aportará un apoyo a una forma de experimentación en la que la propia investigadora se inmiscuirá registrando los hechos de manera objetiva a través de documentos escritos, anotaciones y material audiovisual.

Para efectivizar el trabajo, se eligió una unidad de análisis, el estudio de caso - aquel recorte de la realidad que sería el eje de investigación-, la fuente de datos y experiencias y a quienes se analizaría en profundidad.

El grupo seleccionado se trata de un conjunto de personas de diferente rango de edad, sexo y formación artística que asisten al Taller de Danza y Composición dictado por el coreógrafo, maestro, gestor cultural y bailarín Víctor Campillay, que hace partícipes a las mismas en el proceso de carácter experimental dentro del género. De ahora en adelante, me referiré a ellos como “el Grupo”.

Algunos de ellos asisten de manera constante año a año, otras temporalmente e incluso hay alumnos que llegan y solo prueban una clase. De cualquier manera, el grupo generado luego es expuesto en intervenciones varias según el contexto, por ejemplo: Fiesta Nacional del Teatro, intervenciones o muestras artísticas parte de los ciclos culturales



en instituciones de la capital, etcétera, lo cual es eventual u ocasional a lo largo del calendario.

Su elección se debe a tres aspectos fundamentales: en primer lugar, el Grupo consta de cualidades que harán más enriquecedor el trabajo al ser amplio, diverso en las formas y personalidades de quienes lo integran e independiente, lo que potencia la autogestión y la libertad a la hora de danzar y expresarse.

En segundo lugar, se prefirió encausar el trabajo con el aporte de la danza contemporánea ya que ésta tiene un lenguaje y significación propia que coincide en ciertos apartados con el interaccionismo simbólico como paradigma comunicacional elegido, al establecer la interacción e interpretación corporal y simbólica como pilares.

Finalmente, la investigadora forma parte del proceso de estas clases al asistir a ellas desde sus inicios lo que permitirá tener un conocimiento más acabado del grupo, sus actores, la danza y el lenguaje, a la vez que ahondará en mayores detalles y contradicciones pudiendo comparar experiencias.

Cabe señalar que la unidad de análisis central previamente mencionada – el Grupo - consta además de sub-unidades como lo son el grupo de Profesores entrevistados, siendo tres en total (dos profesoras ajenas al grupo y el profesor titular/coordinador del Taller) quienes comparten la cualidad de dirigir grupos auto gestionados e independientes. Paralelamente, se estudiará al público espectador encuestado, el cual se trata de un grupo de 10 personas entre hombres y mujeres en un rango de edad de entre 18 y 50 años residentes en la provincia de Salta y que fueron elegidos aleatoriamente al tiempo que presenciaban una intervención.

Considerando el enfoque con el que llevaría a cabo el desarrollo de la información, la metodología que elegiría y la perspectiva con la cual



abordaría los datos recabados, la autora se ubica bajo un paradigma Constructivista- Interpretativo / Cualitativo.

La investigación no busca generalizar en un primer momento, cuestión que a posteriori puede profundizarse y proponer un nuevo alcance que cubra más aspectos del conocimiento, así como a otros casos que amplifiquen el radio geográfico, lo que dependerá de las limitaciones que se presenten, de manera tal que, a mayor abordaje, mayor grado de generalización acertada gane lo planteado.

Desde su carácter ontológico, la investigación se basará y estudiará una realidad plural y colectiva configurada por tantas subjetividades como sujetos y cuerpos se encuentran inscriptos en ella, en este caso conformada por la unidad de análisis.

De hecho, el objeto de estudio se resume a un colectivo de individuos o personas, cada uno subjetivo y distinto en su producción y construcción social de la realidad, al igual que el mismo investigador quien, desde su rol y sus tareas, contribuye a la configuración de sentido en constante interacción.

A esto se agrega, las condiciones socioculturales (actores externos) que se imponen en la reproducción de la realidad, proponiendo pautas distintas de comportamiento.

Desde su carácter epistemológico, sujeto y objeto, son ambos agentes partícipes de una misma realidad estudiada y el conocimiento deviene de estar inmerso en la reciprocidad entre ellos.

Tanto la objetividad externa y las subjetividades, generalidades y particularidades intervienen, y de su intercambio devendrán las conclusiones, propuestas, descubrimientos, anotaciones, reflexiones, es decir, el conocimiento.



Desde su carácter axiológico, reflexiona sobre la ideología estructural vigente y los principios organizadores, así como sobre los valores socioculturales que configuran al objeto de estudio. Del mismo modo se aplica al entorno circundante y a la ideología que la misma investigadora ya tiene inscripta en ella, para interrelacionarlos e interpretarlos.

De este modo, se toman en consideración los paradigmas de la comunicación como marcos teóricos prácticos que ya proponen valores estructurales respecto a la comunicación, haciendo foco en el interaccionismo simbólico. Del mismo se analizará el paradigma de la danza contemporánea conforme a una ideología propia y distintiva respecto al resto de las ramas de la danza u otras disciplinas, que a su vez se complementa con la perspectiva propuesta por el paradigma antes citado; lo que se aplicará en este caso a un grupo auto gestionado, independiente y alternativo. Posteriormente se entrecruzarán los datos, interpretaciones, teorías y prácticas realizadas para obtener un conocimiento representativo y sólido.

Desde su carácter metodológico, se propone una lógica inductiva basada en el estudio de caso, el Grupo, al cual se observará y analizará en sus clases e intervenciones públicas para establecer conclusiones aplicables al caso estudiado pero factible de ser profundizadas y proyectadas a otros grupos artísticos o no, donde medie el aprendizaje y la comunicación. No busca medir estadísticas en un principio, sino interpretar las variables cuestionadas, sea para confirmar o refutar supuestos.

Por todo esto, se trata de una investigación descriptiva que responde a un paradigma constructivista ya que implica observar y describir el comportamiento del objeto de estudio, conformado por una colectividad de sujetos en este caso, sin influir sobre él ni sobre sus



conductas naturales, de modo tal que se prevé evitar condicionamientos externos de parte del investigador más que su observación.

Así también, se abordarán técnicas que permitan describir e interpretar los paradigmas de la comunicación y su interdependencia con la danza contemporánea, dando lugar a una propuesta de aprendizaje, o las técnicas al menos utilizadas, factibles de ser extrapoladas y las cuales también serán comprendidas conforme su aplicación.

En consecuencia, esta investigación descriptiva consiste en llegar a conocer las situaciones, costumbres y actitudes predominantes a través de la descripción exacta de las actividades, objetos, procesos y personas pudiendo identificar las relaciones que existen entre dos o más variables como lo es la danza contemporánea, el cuerpo, los paradigmas de la comunicación y los principios de autogestión, con el fin de extraer generalizaciones significativas que contribuyan al conocimiento.

Sin embargo, los resultados de una investigación descriptiva no pueden ser utilizados como una respuesta definitiva, pero, si las limitaciones son comprendidas y expuestas, podrá constituir una herramienta útil en las áreas de la investigación científica cuestionadas, la comunicación y la danza contemporánea con énfasis en Salta capital, para su posterior proyección y profundización.

El trabajo de tesis en cuestión podrá ser utilizada como un antecedente para los diseños de investigación cuantitativa, al mismo tiempo que las variables ahora analizadas podrán ser probadas con estadísticas y métodos cuantitativos diferentes y en otros contextos, públicos o privados.

Volviendo a la pregunta inicial, la cual se repite una y otra vez a medida toma forma la tesis en cuestión, los supuestos o posibles respuestas a la investigación son los siguientes:



1) La comunicación vigente en la danza contemporánea potenciaría la interacción y el lenguaje no verbal logrando interpelar el tejido cultural de quienes asisten a clases y del público intervenido.

2) Las personas y su respectiva cultura podrían verse modificadas por el proceso al poner énfasis en los principios de la perspectiva del interaccionismo simbólico como lo son la interacción, la significación y la interpretación con eje en la corporalidad.

3) La comunicación en la danza contemporánea, analizada desde la perspectiva del interaccionismo simbólico, se constituiría como un proceso transformador sociocultural.

Luego, tras la recolección de datos con la metodología apropiada y el análisis de los mismos, podrá comprobarse su alcance. Para un desarrollo más detallado de los mismos. Ver Anexo 1.1: Operacionalización de Variables.

Conjugando lo hasta aquí expuesto, podemos divisar los objetivos que la investigadora espera alcanzar con este trabajo en lo que a comunicación, danza y cultura refiere.

El objetivo general que delinea el desarrollo de la investigación es el siguiente:

- Analizar y comprender la manera en la que la comunicación se constituye como proceso transformador sociocultural en la danza contemporánea, analizada desde la perspectiva del interaccionismo simbólico en un grupo independiente y auto gestionado de Salta capital, (estudio de caso: Taller de Danza y Composición) en el año 2017.

A su vez, el mismo deviene en objetivos específicos que permiten hilar finito el planteo:



1) Exponer las ventajas de la danza contemporánea en el esquema comunicativo.

2) Explicar la práctica artística de la danza contemporánea y su dimensión significativa en la construcción recíproca de sentidos (entre los integrantes del grupo).

3) Comparar los paradigmas de la comunicación clásicos (el funcionalismo, el estructuralismo, dialéctica y cibernética) frente al enfoque interpretativo de la comunicación seleccionado (la fenomenología).

4) Evidenciar, por un lado, el predominio del racionalismo y dualismo que atraviesa al proceso de la comunicación y por otro, el interaccionismo simbólico en el cual la corporalidad y la interacción resultan un pilar estructural.

5) Interpretar el carácter transformador de la danza contemporánea como proceso comunicativo y cultural entre los integrantes del grupo.

6) Inferir sobre la influencia de la danza contemporánea en el proceso comunicativo y cultural de los espectadores encuestados al asistir a una intervención del grupo.

7) Describir la relevancia del carácter independiente y auto gestionado en el grupo.

Fue por ello, que se buscaron investigaciones que pudieran servir de referencia y conformaran el estado de arte para el presente estudio, siendo una temática que ya se ha tratado y que tiene diversidad de contenidos expuestos, en base a diversas perspectivas que dotan de mayor solidez al trasfondo del trabajo. Para ello ver Anexo 1.2: Estado de Arte.



Cabe señalar que, como toda investigación, tendrá sus alcances y limitaciones. El proyecto de investigación planteado explorará e interpretará la realidad del estudio de caso propuesto y expondrá las bases de la danza contemporánea, en tanto disciplina artística así como proceso comunicativo con sus implicancias socioculturales, en base a lo investigado, explorado y descripto, en la experiencia de trabajo de campo, sentando principios para nuevas investigaciones, que requieran un nuevo enfoque acorde a los nuevos paradigmas comunicacionales por ejemplo, la danza desde la perspectiva educomunicacional o como espacio político de interacciones y contrafuerzas, abordando el proceso desde una metodología cuantitativa o cualitativa.

Se prevé incentivar futuras investigaciones en el contexto de Salta capital siendo esta tesis un puntapié para nuevos proyectos multidisciplinarios que permitan ahondar en la temática, generar conocimiento científico y mayores profundizaciones posicionando de este modo al arte y a la comunicación como dos rubros que pueden no sólo ser vistos desde el divertimento, sino desde la crítica.

En cuanto a las limitaciones, el factor tiempo y el recurso humano con que se cuenta responden al estudio de un solo caso, lo que no permite abordar mayores realidades en el contexto que hace a Salta Capital, influyendo esto a la hora de medir o identificar hasta qué nivel, en su integridad o no, es capaz de transformar la danza contemporánea al contexto sociocultural.

Por lo tanto, sólo se busca sugerir con la tesis planteada una alternativa de comunicación a la vez que se recrea un espacio de discusión y profundización entre investigadores y profesores de rubros afines, que incluya a los diferentes colectivos y no solo a los entendidos y profesionales del círculo de la danza como disciplina.



Parte 2: Marco Teórico

Capítulo I: Paradigmas de la comunicación: revisión histórica

Aristóteles, en su "Retórica" dijo que tenemos que considerar tres componentes en la comunicación: el orador, el discurso y el auditorio. La mayoría de modelos de comunicación no se apartan demasiado de aquella premisa, considerando así al clásico emisor, mensaje, receptor, prestando suma relevancia al proceso como si de uno lineal se tratase y donde el emisor u orador cobra mayor relevancia al iniciar este proceso, entendiendo solo un modo de ser.

Sin embargo, las nuevas tendencias de un mundo globalizado, con sus corrientes oficiales y las alternativas emergentes paralelas, vienen a cuestionar los paradigmas vigentes y generar una propuesta superadora, que hace de la mixtura, el brebaje teórico y práctico, una posibilidad novedosa, accesible al cambio, entendiéndolo como la única constante en la vorágine de un devenir contemporáneo.

I.1. La Escuela Norteamericana Neopositivista

Comprendiendo lo manifestado por Migdalia Pineda de Alcázar (2001), los “padres de la comunicación”, allá por el año 1929, instauraron una corriente con estudios pioneros en el rubro de la comunicación y sus efectos, partiendo del paradigma establecido por el psicólogo Harold Laswell, quien hablaba de la comunicación en términos de un emisor-mensaje-medio o canal-receptor y los efectos.

Es decir, bajo este paradigma, se concibe a la comunicación como un proceso lineal y unidireccional entre dos polos, emisor y receptor; la capacidad de decisión y precisión se agotan en el emisor, mientras que el receptor adopta un papel pasivo, sujeto a la influencia de la acción



comunicadora del emisor. Esta visión técnica de la comunicación prevé estudiar el funcionamiento adecuado y ordenado de las sociedades.



Figura I.1.1. Fórmula de Laswell del proceso de la comunicación (Laswell, 1948).

Los estudios afines se referirán a la opinión pública respecto a las audiencias y efectos mediáticos y a la sociedad de masas como grandes receptoras de información que moldean su conducta.

Asimismo, la autora agrega otra variedad de temáticas tratadas bajo esta perspectiva como los estudios sobre los efectos limitados por la intervención de factores psicológicos individuales, los relativos a los usos y gratificaciones de los medios, ejecutados en los años 60, las investigaciones sobre la teoría de la fijación de la agenda pública por parte de los medios de comunicación, entre otros que llegaron a conformar una corriente teórica como lo fue la “Mass Communication Research”, sin alejarse de la matriz de estudio neopositivista inicial.

Otro claro ejemplo que propone una teoría afín a esta vertiente es el Modelo de Shannon y Weaver, basándose en la idea de linealidad y unidireccionalidad, considerando al mensaje como información dura sin



tener en cuenta el carácter significativo ni simbólico del mismo, agregando el factor “ruido” que puede influir en el proceso.

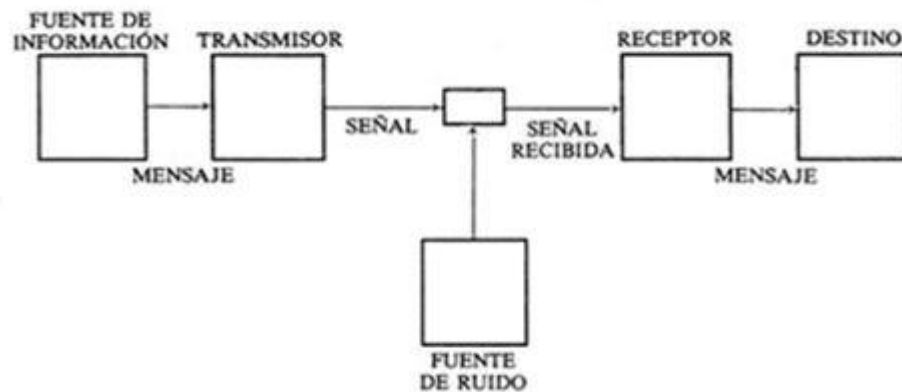


Figura I.1.2. Modelo de Shannon y Weaver (1949). (McQuail y Windhal, 1997, p. 42).

Hasta el momento se trató de un enfoque práctico, inalterable, instrumental y empírico bajo el cual concebir a la acción comunicativa. Una mirada que puede ser concebida bajo la vertiente teórica del Funcionalismo, nacida a principios del siglo XX con la obra de Harold Lasswell o el autor Paul Lazarsfeld. Un enfoque que nacía también en el año 1930 en las ciencias sociales, especialmente en sociología y antropología social, con referentes claves que colaboraron en esta escuela como el sociólogo y filósofo Émile Durkheim, el sociólogo Talcott Parsons, el antropólogo inglés y sociólogo Herbert Spencer, el fundador de la antropología social británica Bronislaw Malinowski, entre otros. La misma escuela tiene como concepto clave el hecho de cumplir un rol, una función social, para actuar armónicamente en el conjunto, entendido este como sociedad.

Se trata entonces de un paradigma teórico-metodológico con una lógica empírica y positivista y una metodología cuantitativa; así entenderemos al sistema social, las instituciones sociales y al hombre en sí mismo como piezas funcionales a un mismo objetivo socialmente valorado, y que por lo tanto se constituyen como partes conjuntas, interrelacionadas y ordenadas.



En este marco, la comunicación y la cultura se vuelven un fiel reflejo de los fenómenos sociales que buscan contener el orden social, siendo los medios funcionales a las necesidades de los individuos: estímulo-respuesta.

Siguiendo con esta línea podemos hablar de las funciones de los medios; éstas serán distintas y así sus contenidos, por ejemplo: brindar datos del ambiente se corresponde con la función de Información, intercambiar pareceres responde al género de Opinión, transmitir herencia cultural responde a la Educación, mientras que ser una fuente de distracción simula la función de Entretenimiento.

Así también, se identifican disfunciones dentro del conjunto que puede tengan que ver con la confusión, el pánico, el aislamiento, la fragmentación, la espectacularidad, la baja calidad cultural o la narcotización de los contenidos que alteran el orden funcional en el sistema social.

Cabe señalar que el funcionalismo defiende el status quo, en miras a mantener un estado de las cosas funcional a las causas: un orden político, un orden económico, orden social y un orden cultural. Y en el caso de una alteración, ésta se resuelve sistemáticamente recuperando el equilibrio, bien volviendo a la situación anterior o modificando cada una de las funciones que han desempeñado las estructuras sociales.

I.2. La Escuela Europea: una teoría crítica y la Escuela de Frankfurt como referente

Esta escuela se posicionó como la corriente teórica posterior a las premisas funcionalistas de los norteamericanos y vino a replantear lo antes establecido de la mano de referentes alemanes tales como Theodoro Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Leo Lowenthal y Walter Benjamín.



La influencia del contexto sociocultural, particularmente de los integrantes de la Escuela de Frankfurt, se basaba en que la mayoría eran alemanes, judíos, emigrantes de la guerra; en ese momento la situación social era crítica y la economía política apostaba a la propuesta socialista/marxista, el comunismo como crítica y la negación al capitalismo. Considerando aquel contexto, emerge la Teoría Crítica como alternativa a la teoría social burguesa de carácter empírico y cuantitativo destinada a la reproducción de las condiciones sociales de existencia imperantes en el orden capitalista.

Profundizando en ello, el marxismo es comprendido como una teoría de clase social y con la filosofía del materialismo histórico a la mano. El mismo establece la dicotomía proletariado y burguesía, donde el posicionamiento de los primeros permitiría la transformación de la realidad social, para suprimir y superar la alienación y convertir las relaciones de explotación en relaciones de igualdad, recuperando así el pensamiento filosófico de Karl Marx.

De allí que tome valor la praxis social como condicionante del proceso de comunicación y significación de acuerdo a la práctica social que se oriente, pudiendo entenderse o no entre los grupos sociales.

En el caso de la comunicación, esta perspectiva analiza la ideología, entendiendo las estructuras significativas capaces de influenciar, generar o regenerar cosmovisiones ya que estudia al lenguaje como el instrumento del poder y entiende a los grandes medios masivos de comunicación como capaces de direccionar un mensaje, e influir en la esfera cultural, dotándola de una esencia mercantil, convertida en negocio que promueve clases sociales y clases de cultura: cultura elite y cultura popular.

Es por ello, que la sociedad y el hombre son analizados como un objeto cosificado bajo el “orden” propuesto del sistema, los que otros



llamarían “alienado” por los principios imperantes como la masividad, la serialización y la estandarización.

A partir de un enfoque desde el psicoanálisis, el marxismo y la sociología crítica, dicha escuela inicia el estudio y la crítica de la cultura de masas, concepto al cual opone el de “industria cultural”, término acuñado por Adorno y Horkheimer, en su libro “Dialéctica del Iluminismo” (1947), por considerar que el primero puede conducir al equívoco de pensar que se trata de una cultura que surge espontáneamente de las masas, cuando no es así porque el segundo remite al conjunto de procesos de reproducción técnica de los productos culturales, mediante las condiciones impuestas por los requerimientos económicos, comerciales y administrativos de los medios masivos que los convierte en mercancías alejadas totalmente del arte y de las creaciones estéticas (Pineda de Alcázar, 2001, p. 15).

Es decir, la cultura está atravesada por un lineamiento comercial e industrial. Por ejemplo, desde el materialismo histórico se entenderá que la cultura a partir de la Revolución Industrial tendrá un valor de uso y consumo e incluso un valor de cambio y además insertarán el término de “industria simbólica”, entendiendo a los instrumentos de alcance global que reproducen las lógicas propias de funcionamiento del capitalismo vigente y su dinámica económica.

Es en los años setenta, cuando un seguidor de los pioneros, Jürgen Habermas, produce un cambio en la reflexión teórica y replantea el problema de la comunicación. Habermas elabora su Teoría de la Acción Comunicativa (1986), según la cual los hablantes están dotados de competencia lingüística para comunicarse con sus semejantes, en un clima de consenso democrático, con ello desplaza el interés hacia la dimensión humana de la comunicación y, con su concepto de “giro lingüístico”, introduce como elemento fundamental el problema del sujeto desplazando al medio como centro del análisis (Habermas, 1997) (Pineda de Alcázar, 2001, p. 16)



Este aporte resulta esclarecedor, ya que dota de una dimensión significativa a las relaciones y las experiencias vividas en torno a una comunicación popular.



Figura I.2.1. Medios de manipulación. Disponible en <https://comunicologosudc.wikispaces.com/Teor%C3%ADa+Comunicaci%C3%B3n+de+Masas>. Consultado el 02/02/17.



Figura I.2.2. La Opinión Pública soy yo. Disponible en <http://come-cine.blogspot.com.ar/>. Consultado el 02/02/17.



Cabe destacar, que también esta vertiente responde a un orden de causas distinto al previo, entiéndase un orden político, un orden económico, orden social y un orden cultural.

I.2.1. El Estructuralismo Francés: del Medio al Mensaje

En este escenario, años más tarde, el eje está puesto en el análisis del contenido y la importancia del mensaje, su visión es meramente lingüística y retoma la crítica ideológica de empoderamiento que comprende al emisor y el discurso, dejando de lado al receptor y a un análisis del mismo como agente activo del esquema comunicacional¹.

Entiende que la estructura es un todo superior a la suma de las partes, que están relacionadas entre sí y hacen al conjunto con efectos recíprocos, siendo cada estructura parte de un nivel superior a otro, permitiendo que algo sea lo que es de manera organizada.

De este modo, empezó a estudiarse la comunicación como significación y producción de sentido, por ejemplo, desde la disciplina de la semiótica que profundizó en el trasfondo social, cultural e histórico que rodea a los textos y discursos, reubicando a los sujetos activos en el proceso de enunciación, trabajos que pretendían reconstruir las reglas que dan significado a un proceso de comunicación social. Como es el caso de los medios de comunicación; al respecto los estructuralistas afirman que los sentidos nos enseñan y que los medios de comunicación son sólo modalidades de transmisión mediante las cuales se reestructuran determinadas formas que colaboran en la codificación o reforzamiento de lo que en la sociedad tiene ya un sentido.

¹ Desde los años setenta y con sus análisis sobre los discursos y los textos, esta corriente introduce en los estudios de comunicación los aportes de la antropología cultural del francés Levy Strauss, de la lingüística de Ferdinand Saussure y de Román Jakobson, desplazando el interés que tenían las dos escuelas anteriores del medio hacia los mensajes y sus contenidos (Miège, 1995).



Cabe mencionar a Roland Barthes quien desde la ciencia de la semiología estudió los signos, pero abarcando el seno de la vida social y su configuración con la imagen y lo que ésta representa, ligado a lo ya tratado por la escuela crítica y los instrumentos de manipulación ideológica.

Aquí la estructura social es el entramado de pautas por las que se relacionan mutuamente los individuos y grupos de una población en sus actividades actuales mediante status y roles.

Estas pautas conllevan, a su vez, estructuras de significación que dan sentidos a los hechos ordinarios, tomados éstos como signos que los hombres crean en el marco de una lógica. A partir de este análisis se puede entender el sistema cultural en el cual se hallan inscriptos y que los determina con sus propios patrones de funcionamiento y conducta que ya tienen interiorizados.

Siguiendo a Claude Lévi Strauss se entiende a las sociedades como modelos que pueden ser comparados para descubrir las reglas fundamentales que gobiernan las formas actuales que toman las mismas, tratándose de un método deductivo - inductivo ya que subraya los principios generales que gobiernan la organización global de las sociedades sin tener en cuenta las formas específicas que adoptan.

Además, el antropólogo concibe que las estructuras mentales llevan a las personas de todo el mundo a pensar de forma similar independiente de su sociedad o su sustrato cultural, tratándose de características universales, como lo es la necesidad de clasificar y poner orden.

Finalmente, comprendemos a la vida social como un sistema complejo de comunicación que requiere de una visión total para ser entendido siempre en relación a un marco cultural que determina su sentido, tanto sea visto desde la antropología o desde la lingüística.



I.2.2. La escuela inglesa y los estudios culturales

Se entiende por estudios culturales a una tradición de estudios, focalizados en la relación entre medios de comunicación y cultura popular, que surge a mediados de los años 60 en Inglaterra como reacción, por un lado, al conservadurismo del funcionalismo. Además, emergen para superar la visión de economía política basada en el marxismo, en un contexto en el que recién salían de la guerra y se encaminaban a una modernización, considerando que sus gestores fueron obreros antes de su desarrollo académico.²

La escuela inglesa, al otorgar demasiada autonomía al receptor, al abogar por una democracia cultural y al reivindicar la cultura popular, llega a concebir que el sujeto es totalmente libre al encontrarse con el texto, pero olvida la influencia del contexto social y económico. Tampoco aborda más integralmente, las relaciones de oposición y de complicidad que se pueden dar entre el discurso dominante y las clases subalternas, lo cual ayudaría a entender el entrecruce que tiene lugar entre lo hegemónico y lo popular en la cultura masiva (Pineda de Alcázar, 2001, p. 19).

Los estudios culturales critican los métodos de investigación cuantitativos que habían dominado la investigación funcionalista debido a su pertenencia a un paradigma contrario como lo es el positivismo y su nivel de objetividad. Las investigaciones en este campo responden a métodos cualitativos: el análisis textual basado en la semiótica entendida como una lectura de textos (en diversos formatos) en tanto signos y

² La escuela de Birmingham fundada en los años sesenta, significó un importante avance en la investigación crítica europea, sobretudo porque desbordó el estudio de lo meramente textual o discursivo para abordar problemas concretos de la cultura contemporánea, la cultura popular, así como los procesos de recepción y apropiación de la cultura masiva (Ang, 1994).

Los pioneros de esta corriente inglesa, Raymond Williams (1961, 1980, 1982), Richard Hoggart (1972) y E.P. Thompson (1972), enriquecieron el enfoque crítico



códigos, las entrevistas en profundidad, los grupos de discusión y la etnografía.

Fouce (2002) afirma:

Los conceptos de hegemonía e ideología son fundamentales en los primeros estudios culturales, porque permiten conectar las prácticas culturales y la ideología subyacente con la preocupación militante sobre el poder y sus formas de actuar. (Fouce, H. 2002).

Retomando esta idea se analizan las relaciones sociales y el proceso en sí mismo sin perder de vista las condiciones reales y contextuales influyen al individuo, directa o indirectamente, por aparatos ideológicos del Estado, a través de una vía simbólica, significativa y compartida, que se renueva constantemente entre dominantes y subordinados.

Es a partir de esto que las prácticas culturales son la materia prima del análisis de esta corriente, para la reconstrucción de la experiencia del hombre en el proceso de comunicación y creación de nuevos significados (sean afines o alternativos a la hegemonía dominante).



Capítulo II: Hacia un nuevo escenario de la Comunicación

La visión positivista y netamente cognitiva que abrió paso a Laswell y su modelo de comunicación resulta acotada, dura y agotada frente a los nuevos escenarios históricos, culturales y sociales flexibles, plásticos y multilineales que atraviesan a la comunicación, entendida como proceso transdisciplinario e integrador, lo que demanda nuevas investigaciones y propuestas metodológicas.

Conforme a nuevas teorías y prácticas debemos tratar el fenómeno comunicacional como uno transdisciplinar, multidisciplinar e interdisciplinario. De este modo será posible conocer y construir la auténtica tridimensionalidad que conlleva la realidad en sus múltiples hechos, los cuales se entrecruzan para ser descubiertos y analizados, no separados y fragmentados o seccionados.

Ante estos desafíos, lo que está en crisis es el paradigma positivista de las Ciencias clásicas y sus modos de conocer, pero no un nuevo paradigma epistémico que en su multiplicidad y descentramiento concibe una ciencia más humana, más humilde, más relativa y más crítica. (Martínez, 1999) (Pineda de Alcázar, 2000, p. 267).

Es decir, la subjetividad del individuo confluye en una esfera de objetividades para dar lugar a espacios interactivos, mixtos, plurales, públicos y colectivos que dotan de rigor y riqueza al conocimiento emergente.



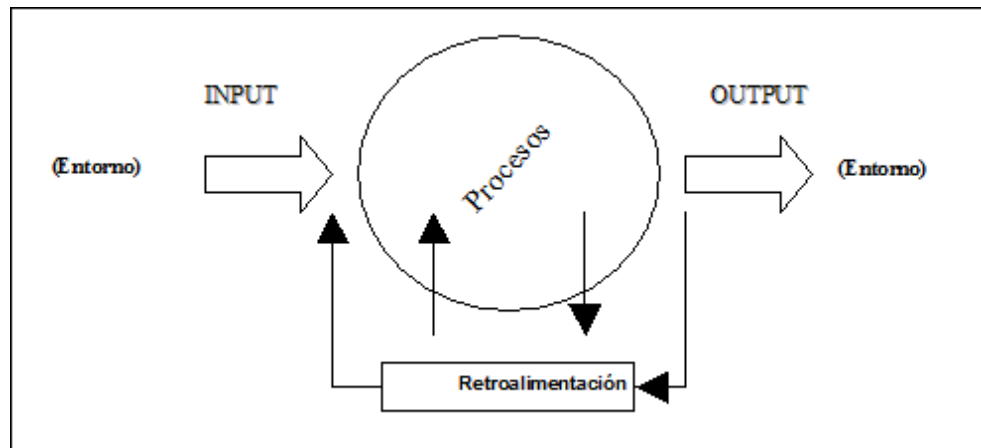


Figura II.1.1. Procesos de la Comunicación. Disponible en <http://www.lapaginadelprofe.cl/sociologia/sistemas/sist.htm> Consultado el 05/02/17.

Como complemento es preciso definir a la *cibernética*, del griego (kybernētēs, que se refiere al timonel, el cual "gobierna" la embarcación), término aplicado en 1984 por el matemático estadounidense Norbert Wiener a la teoría de los mecanismos de control. El objetivo aquí es descubrir leyes matemáticas que gobiernen los sistemas regulados, intentando establecer la medida cuantitativa y mínima que reduce la incertidumbre en un mensaje. Resulta clave el concepto de retroalimentación vigente en los sistemas de control y comunicación.

Bajo esta perspectiva, es posible fundamentar la búsqueda del equilibrio a partir de la interacción, la autogestión y el intercambio que propone una nueva visión teórico metodológica al concebir la comunicación, y el fenómeno sociocultural de una manera más integra, compleja y repleta de sentido, como un sistema abierto, un concepto partícipe de la teoría de los sistemas según Lilienfeld (1984)

El cientificismo sistémico que acompaña este pensamiento y que busca abordar la globalidad, las interrelaciones de los elementos que conforman al todo y la complejidad de los sistemas como conjuntos dinámicos y cambiantes, aplicado al campo social penetró primero en



las ciencias políticas para luego incursionar en el campo de las ciencias de la comunicación a partir de Laswell. (Mattelart, 1997).

Desde los años 90, se puede divisar y aún hoy en proceso, la gesta de movimientos que permiten abordar diferentes realidades de manera interdisciplinaria y mixta, estructurando la transgresión de los paradigmas clásicos, en donde convergen y se reciclan distintas disciplinas y sus modelos para abordar fenómenos como la comunicación.

A esta dinámica, Migdalia Pineda de Alcázar (2002), según la definición de Enrique Sánchez (1992), la reconoce como “síntesis creativa”. La misma supone un pluralismo disciplinario y metodológico y una reflexión teórica como las bases para actualizar el pensamiento del siglo XXI.

Es aquí donde este trabajo se posiciona bajo los enfoques del interaccionismo simbólico y la escuela de Palo Alto ya que el enfoque de esta tesis es la comunicación, verbal y no verbal, con eje en el cuerpo y la interacción interpersonal.

Resulta necesario antes precisar los giros impuestos por la vertiente teórica que responde a la Fenomenología entendida como un movimiento filosófico del siglo XX que describe las estructuras de la experiencia y el ser tal y como se presentan en la conciencia, sin recurrir a teoría, deducción o suposiciones procedentes de otras disciplinas como las ciencias naturales, revalorizando la intersubjetividad como la relación entre sujetos que hacen de la comunicación un acto significativo de expresión de sentidos sobre el mundo de la vida cotidiana, como una puesta en común de significados y símbolos.

Un referente de ello, es Merleau Ponty quien sostiene que la realidad es experimentada mediante la corporalidad, y que se vuelve existente por la causa y efecto de la interrelación de los individuos con el medio.



Por tal motivo, se considera como el método más conveniente el análisis fenomenológico, puramente descriptivo y, como tal, empírico, pero no científico.

Thomas Luckmann y Peter L. Berger representan ciertamente a este movimiento a cerca de la experiencia subjetiva en la esfera social y comunicativa. Autores que entienden a la vida cotidiana como una realidad interpretada por los hombres y que para ellos tiene el significado subjetivo de un mundo coherente y real, un mundo que se origina en sus pensamientos y acciones.

Otras variables que los autores explicarán serán:

- La conciencia de un mundo que existe en realidades múltiples.
- La realidad por excelencia es la vida cotidiana que se impone sobre la conciencia de manera masiva.
- La realidad de la vida cotidiana es aprehendida como una realidad ordenada.
- La vida diaria se presenta objetivada (se perciben objetos) constituida por un orden de éstos, que han sido designados como objetos antes de que yo apareciera en escena.
- El lenguaje utilizado me proporciona continuamente las objetivaciones indispensables y dispone el orden dentro del cual la vida cotidiana tiene significado para el sujeto.
- Esta realidad por excelencia se organiza alrededor del “aquí” del cuerpo y el “ahora” de mi presente. Este aquí y ahora es el foco de atención que se presta a la realidad de la vida cotidiana.
- La realidad cotidiana no se agota solo por presencias inmediatas, sino que abarca fenómenos que no están presentes “aquí y ahora”, por lo cual la experiencia difiere en grados de proximidad y



alejamiento, espaciales y temporales lo que dependerá de la atención e interés de cada individuo.

- Existe un mundo intersubjetivo, compartido con otros.
- La cotidianidad implica interactuar y comunicarse constantemente con los otros.
- La otredad implica que los otros tienen una perspectiva que no es idéntica a la de sus pares.

A su vez, George Mead (1986) explicará la tríada Espíritu, Persona y Sociedad aduciendo que, la persona es esencialmente una estructura social y surge en la experiencia social.

Se basa en influir sobre otros en un acto social y luego adoptar la actitud de aquellos, la cual ha sido provocada por el estímulo y, por fin, reaccionar a su turno. Este modo de interactuar es la forma en la que este individuo adquiere conciencia de sí y de otros individuos, esto es importante para el desarrollo de la sociedad organizada o grupo social al que pertenece.

Otra de las ideas fundamentales de su pensamiento y que se interrelaciona con el trabajo presente es la que explica el origen de la comunicación como una “conversación de gestos”.

Considerando esos postulados, la presente investigación se estructura bajo los parámetros del Interaccionismo Simbólico, desarrollado a mitad del siglo XX, y hasta entrados los años 80, como una propuesta teórica y práctica capaz de transformar al proceso unilineal históricamente descrito, y que entiende a la comunicación como interacción, donde prima el “cara a cara”, un fuerte desarrollo del proceso de socialización y la internalización como la base para asimilar a un contexto y sus protagonistas, por su valor significativo y social.





Figura II.1.2. Dinámica de la Comunicación. Disponible en http://blumerandmead.blogspot.com.ar/2013_10_01_archive.html Consultado el 05/02/17.

Asimismo, Rizo, M. (2011), explica:

El Interaccionismo Simbólico –nombre acuñado por Herbert Blumer en 1938- y la Escuela de Palo Alto, también conocida como “Colegio Invisible”, son dos claras manifestaciones de este intento por considerar a la comunicación, antes que nada, como interacción social. Las dos corrientes orientan sus reflexiones e investigaciones desde un punto de partida básico: las definiciones de las relaciones sociales son establecidas interactivamente por sus participantes, de modo que la comunicación puede ser entendida como base de toda relación.

Herbert Blumer, George Herbert Mead, Charles Horton Cooley y La Escuela de Chicago fueron las principales emergentes en esta génesis que empezaba a gestarse entendiendo a la ciudad como laboratorio social y lugar de movilidad, y que postulaba que si existe comunicación, es sólo en virtud de las diversidades o diferencias individuales, algo que se contradice si tomamos en cuenta las teorías que, en esa época, ponían el énfasis en el carácter homogéneo de la “masa” receptora de los medios de comunicación.

Desde el interaccionismo simbólico la vida social es el puntapié para entender el carácter simbólico e interactivo de las



relaciones humanas. En este sentido, en Symbolic Interactionism, Herbert Blumer (1968) establece las tres premisas básicas de este enfoque:

1. Los humanos actúan respecto de las cosas sobre la base de las significaciones que estas cosas tienen para ellos, o lo que es lo mismo, la gente actúa sobre la base del significado que atribuye a los objetos y situaciones que le rodean.
2. La significación de estas cosas deriva, o surge, de la interacción social que un individuo tiene con los demás actores.
3. Estas significaciones se utilizan como un proceso de interpretación efectuado por la persona en su relación con las cosas que encuentra, y se modifican a través de dicho proceso.

Entonces, resulta clave pensar en los ejes de significación, interacción e interpretación como estructurantes en el proceso comunicativo que atraviesa a los procesos de socialización y culturalización; un proceso dialéctico y constante. Y allí cobra importancia la dualidad, definida como “self” por George Herbert Mead.

Se refiere a la capacidad de considerarse a uno mismo sujeto y objeto, lo cual es posible en el seno de la vida grupal y el proceso social de la comunicación; es decir, la constitución de un yo a partir de la interacción con los demás, en relación a la otredad.

A este enfoque resulta importante agregar las propuestas del sociólogo Erving Goffman, durante los años 60 y 70, quien estudia la influencia de los significados y los símbolos sobre la acción y la interacción humana en micro unidades, o sea, los comportamientos en una realidad determinada.



Para ello, hace uso de una metáfora e identifica a la sociedad como una escenificación teatral en que la vieja acepción griega de “persona” recobra plenamente su significado, como personajes.

El enfoque dramático de Erving Goffmann (1956) permite la intersección de los tradicionales paradigmas vistos desde diferentes perspectivas culturales, políticas y sociales para dar lugar a un enfoque dramático o análisis dramatúrgico de la vida cotidiana, y que puede sintetizarse como sigue:

1. Permite comprender tanto el nivel macro (institucional) como el micro (el de las percepciones, impresiones y actuaciones de los individuos) y, por lo tanto, el de las interacciones generadas y generadoras de la vida social.
2. El modelo deberá ser alimentado con estudios de casos que permitan el ajuste de las categorías de análisis que conforman su estructura. Ya que son realizados en un contexto –espacio-temporal-determinado.
3. Uno de los elementos más decisivos de la obra de Erving Goffman fue la conceptualización del “ritual”.

En este punto vale hacer una pausa para profundizar en este último concepto, entendiendo al ritual como una pieza básica de la vida diaria, estructurado en serie para ordenar nuestras acciones y como una clara evidencia de la cultura apprehendida, su dominio y manifestación.

Goffman entiende al ritual y engloba en este concepto a las interacciones que reflejan las reglas de la etiqueta social, las fases del diario andar o la posición social.

De aquí, emerge la idea de entender a la comunicación como un proceso complejo en el que cada hecho humano expresa al tratarse digámoslo así, de una dosis de símbolos significativos para la acción entre dos o más personas.



A su vez, la propuesta de Goffman le otorga una responsabilidad al cuerpo al entender que este programa de gestos interiorizados produce un protocolo y asimilación de posturas específicas de cada cultura y contexto, los que, en el encuentro, incluso si se trata de uno no verbal como lo es una clase de danza, pueden ser expuestas o prestarse a modificación a través del intercambio y la negociación mutua.

Retomando el punto de partida con el foco puesto en el interaccionismo simbólico, todavía resultan aportes necesarios las premisas de la Escuela de Palo Alto con Gregory Bateson, Paul Watzlawick y Don Jackson como referentes de la misma. Para esta Escuela la comunicación se trata de un flujo de relación e interacción, donde los hechos tienen unos valores comunicativos por si mismos.

La principal aportación de esta corriente de pensamiento es que “el concepto de comunicación incluye todos los procesos a través de los cuales la gente se influye mutuamente” (Bateson y Ruesch, 1984).³

De estas premisas se infiere, por tanto, el concepto de comunicación como un proceso multidimensional, multidireccional, integrado y recíproco transversal a todas las actividades humanas y que no se limita a sistemas unidireccionales sino al intercambio, de allí que la Escuela de Palo Alto

³ Orígenes y propuestas iniciales: Desde los años 40, un grupo de investigadores de los Estados Unidos procedentes de la antropología, la lingüística, las matemáticas, la sociología, la psiquiatría, etc., se muestran contrarios a la Teoría matemática de la Comunicación (1948) de Claude E. Shannon y Warren Weaver, conocido también como el “Modelo telegráfico”, y proponen un “Modelo orquestral de la comunicación”. En palabras de Yves Winkin (1982: 25), “el modelo orquestral, de hecho, vuelve a ver en la comunicación el fenómeno social que tan bien expresaba el primer sentido de la palabra, tanto en francés como en inglés: la puesta en común, la participación, la comunión”.

La historia de la Escuela de Palo Alto, también conocida como “Colegio Invisible”, comienza en 1942 con Gregory Bateson, que se asocia con Ray Birdwhistell, Edward T. Hall, Erving Goffman y Paul Watzlawick, entre otros. Todos ellos proponen una alternativa al modelo lineal de la comunicación, y trabajan a partir del modelo circular retroactivo propuesto por Norbert Wiener en su ya clásica obra Cibernética, o el control y comunicación en animales y máquinas (1948).



trate a la comunicación desde un enfoque más global, como fundamento de toda actividad humana.

“Axiomas de la Comunicación”:

- Es imposible no comunicar, por lo que, en un sistema dado, todo comportamiento de un miembro tiene un valor de mensaje para los demás.
- En toda comunicación cabe distinguir entre aspectos de contenido o semánticos y aspectos relacionales entre emisores y receptores.
- Toda relación de comunicación es simétrica o complementaria, según se base en la igualdad o en la diferencia de los agentes que participan en ella, respectivamente.

En una situación comunicativa, por tanto, el objeto de estudio fundamental es la relación misma, más que las personas que están implicadas en ella. De ahí que la interacción se erija como el centro del debate y como el objeto a atender antes que cualquier otro elemento (Rizo, M, 2011, p.6).

Cabe destacar aquí la afinidad con la metodología propuesta por ambas corrientes debido a su correspondencia con la perspectiva planteada por la investigadora, como lo es la observación participante o etnografía, o lo que Paul Watzlawick (1971) llamó “encuadrar las observaciones”, dotarlas de sentido según su marco natural de desarrollo.

Considerando estos autores, definiciones y perspectivas serán estas dos escuelas las que permiten aproximarse a un nuevo concepto de comunicación entendida ésta como interacción simbólica y significativa, materializada en toda relación que conlleve un proceso de construcción de vida social, de cultura y aprendizaje.



Capítulo III: Comunicación Verbal y No Verbal

Cuando se habla de comunicación verbal, se hace referencia al lenguaje como la producción e interpretación de signos verbales y que precisa del hablante (emisor) con su capacidad fonológica, sintáctica, semántica y textual y de igual manera al receptor.

“La comunicación es un proceso de transferencia y comprensión de conocimientos dentro de un marco de una búsqueda común; siendo ésta la generación y creación de conocimiento” (Davis, 1993, p.50).

Mientras tanto, la comunicación no verbal refiere al conjunto de signos que parten del cuerpo (gestos, movimientos, señas, distancias) prescindiendo de códigos verbales.

“La comunicación mediante expresión o lenguaje corporal desprovisto de palabras” (Pease, 1997, p.70).

Reyes (2012) agrega:

Componentes de la Comunicación No Verbal:

- El Paralenguaje Es el conjunto de características de las cualidades no verbales de la voz, tales como las vocalizaciones; ciertos sonidos no lingüísticos, como la risa, el bostezo, el llanto, el gruñido; ciertas distorsiones e imperfecciones del habla, como pausas repentinas y repeticiones y, silencios momentáneos, que utilizamos consciente o inconscientemente para apoyar o contradecir los signos verbales, kinésia, proxémica, etc. Contando incluso factores biológicos, psicológicos, fisiológicos, socioculturales que determinan las cualidades y matices propios de cada uno.



Aquí emerge urgente el concepto de Proxémica, como el estudio de la forma en que las personas utilizan el espacio físico (personal y/o social) para comunicarse; íntimamente ligado al proceso de construcción y entendimiento mutuo desde la corporalidad.

Edwar T. Hall fue uno de los pioneros en el estudio de las necesidades espaciales del hombre. Como se sabe, Hall, apoyándose en el hecho de que todos los animales tienen un territorio o espacio apropiado a su estructura específica y a su modo de vida, observa que los hombres tienen igualmente un espacio apropiado, que en este caso se diversifica a causa de las variaciones de la organización cultural de cada sociedad.

Por eso, se distingue en todo hombre un espacio de la organización fija (el determinado por el modo social de satisfacer necesidades materiales, como comer, beber y dormir), un espacio de organización semifija (el determinado por el agrupamiento de individuos, como ocurre en las salas de espera, en las terrazas de los cafés, etc.) y un espacio "informal" que comprende las distancias que vivimos inconscientemente con los demás:

A partir de allí Hall (1972) establece las distancias del hombre, siendo una la distancia íntima, donde la presencia de otra persona es inconfundible y aporta gran cantidad de datos sensorios; otra es la distancia personal considerada una esfera o "burbuja protectora" evitando el contacto.

También, establece la distancia social_refiriéndose a ésta como la línea que pasa entre la fase lejana de distancia personal y la fase cercana de distancia social, aquel punto donde no se advierten los detalles visuales íntimos del rostro y no hay contacto, es el trato formal, algo que, según sus investigaciones, cambia de una cultura a otra. Finalmente, define a la distancia pública como aquella que está totalmente fuera del campo de la participación y la relación.



Estas cuatro distancias constituyen el nivel cultural de la dimensión proxémica, "la dimensión oculta" de cada sociedad, conciencia del espacio exterior ajeno, que varían según las modalidades culturales de cada sociedad.

Son llamadas informales por no estar explícitamente declaradas, pero sí consensuadas y legitimadas por cada cultura por lo que no interpretar estos códigos puede devenir en una mala interpretación de la realidad.

A la par de este aporte, la comunicación no verbal vista desde el interaccionismo simbólico también incluye otros aspectos necesarios, inherentes al individuo, que influyen en cada corporalidad y en el proceso comunicativo a la hora de interactuar.

Por ejemplo, las cualidades de los sentidos analizadas por Davis (1975) como lo son la kinesia, el olfato, la vista, los gestos, el tacto, las posturas y los ritmos.

Considerando las bases técnicas y científicas que conlleva estudiar el lenguaje no verbal, se ahondará en la significación de las mismas y su interrelación con la danza en distintos niveles de abstracción al analizar el estudio de caso y sus prácticas.

III.1. Antropología de la gestualidad

El cuerpo es un canal de expresión y sus formas expresivas, valga la redundancia, conforman un lenguaje autónomo y sólido, con recursos y códigos a los cuales podemos recurrir según las diferentes esferas socioculturales en las que nos movemos, como si de un diccionario se tratase.

Verbalizar o no hacerlo son vías de lectura minuciosa que requieren de un proceso e interlocutores activos, como agentes sociales en constante flujo y mutación.



Ray BirdWhistell llamo a esto “cinesis” un concepto al que arribó tras años de estudio de campo, explicando que la base de las comunicaciones humanas se desarrolla a un nivel por debajo de la conciencia, en el cual las palabras sólo tienen relevancia indirecta. No más del 35% del significado social de cualquier conversación corresponde a las palabras habladas.

Así como existen diversos marcos sociales y culturales, con sus propias cosmovisiones, no hay lenguajes universales ni gestos que pretendan serlo. En términos generales fue ésta la conclusión a la que Bird Whistell arribó.

Además, supo encontrar en ese devenir que, así como un lenguaje verbal, lo hay uno no verbal: una analogía entre la cinesis y el lenguaje. Así como existen unidades en el discurso tales como las letras, las palabras, las oraciones o los sonidos, en la cinesis o el discurso del movimiento encontró, por un lado, lo que llamó “kines”, unidades menores apenas perceptibles, y por otro, los kinemas, entendidos como movimientos mayores y más significantes que dotan de sentido a la acción; los mismos son sustituibles uno por otros.

Hace muchos años comencé a preguntarme: ¿cómo hacen los movimientos del cuerpo para representar las palabras? Ahora me pregunto: ¿Cuándo resulta apropiado el empleo de las palabras? Son muy adecuadas para enseñar o para hablar por teléfono, pero en un instante dos personas se están comunicando en muchos niveles diferentes, y solamente en uno o dos de ellos las palabras poseen alguna relevancia. Actualmente mi planteamiento es distinto: El hombre es un ser multisensorial. Algunas veces verbaliza (BirdWhistell, 1952 en subreferencia de Davis, 1993).





Figura III.1.1. Lenguaje Corporal. Disponible en <http://www.analisisnoverbal.com/lenguaje-corporal-y-comunicacion-no-verbal/> Consultado el 05/02/17



Capítulo IV: Cultura

IV.1. Concepto de Cultura y Trabajo Etnográfico: Consideraciones Importantes

CLIFFORD GEERTZ (1973)

Propone un concepto de cultura desde una perspectiva semiótica, describiéndola como un tejido de sentidos y significados construidos por el grupo que informa la acción social, consolidándose en marcos de referencia, por lo que es un método experimental que no busca leyes sino significados.

Para ello, propone necesario observar lo que los practicantes ejercen: la etnografía parte de una descripción densa como esfuerzo intelectual y como método prioritario.

Su propuesta metodológica está basada en la interpretación como cuna de una comprensión densa de la cultura. Ejemplos: la acción de guiñar el ojo supone que cada movimiento o acción implica multiplicidad de sentidos como códigos de interpretación. En otras palabras, todo acto es complejo y la interpretación está condicionada por nuestra cultura. Este proceso, explica, es infinito.

El objeto de estudio yace en la cohesión entre una descripción fina y una descripción densa o amplia sobre el hecho en cuestión, es decir, una jerarquía estratificada de estructuras significativas con las cuales las acciones se producen, percibe e interpretan y sin las cuales no podría existir o no existir como categorías culturales, independientemente de lo que cada uno hiciera o no como acto.

Considera a la actividad antropológica como una actividad observacional antes que interpretativa, basándose en un análisis de



separación de las estructuras de la significación o códigos establecidos y determinando su aporte social.

En el caso ejemplar de Cohen y las ovejas, distingue las estructuras significativas que aparecen ante X situación donde puede o no generarse una confusión de códigos.

Así, el etnógrafo se enfrenta a una multitud de estructuras conceptuales complejas, que se superponen o entrelazan, siendo irregulares o implícitas y a las que debe seguir para analizar y luego presentar para permitir una “lectura de”.

Por consiguiente, concluye que la cultura es pública en tanto la conducta humana es acción simbólica y significativa en relación a lo que ocurre en un momento determinado, como un conjunto de estructuras de significado establecidas socialmente, oponiéndose a una caracterización de la antropología cognoscitiva (la cual supone que la cultura está compuesta de estructuras psicológicas que guían la conducta de los individuos). Es decir, responde a un universo basto en señales factibles de ser conocidas por otros.

Siguiendo esa línea, el propósito de la antropología es alargar el universo del discurso humano considerando a la cultura desde una perspectiva semiótica compuesta por símbolos analizables, símbolos que a su vez se vuelven inteligibles, capaces de ser expresados y densamente descritos.

Esto significa que tales descripciones se corresponden con su cultura (situada en los términos de las interpretaciones a las que las personas de una denominación particular someten sus experiencias) y son antropológicas porque parten de un sistema desarrollado del análisis científico. Pero estas interpretaciones las considera como ficciones en tanto son algo hecho, pero no falso o ficticio.



Para poder alcanzar este propósito debe tenerse en cuenta la conducta humana, o la acción social más precisamente, donde las formas culturales encuentran su articulación dependiendo de su contexto. Los sistemas de símbolos permiten tengamos acceso empírico a ellos al observar los sucesos, pero no los tenemos ordenados como entidades abstractas en modelos unificados, por lo que deben tener un grado mínimo de coherencia.

Es decir, se trata de trazar una curva de un discurso social adecuado, filtrando significados, suposiciones y conclusiones.

De allí, se presentan tres características de la descripción etnográfica: es interpretativa; interpretativa del discurso social; y la interpretación consiste en rescatar lo dicho de tal discurso en un momento determinado y actualizarlo para ser interpretado.

Agrega que existe una cuarta: es microscópica, así como puede referir a grandes realidades, asuntos más decisivos y generales, puede abarcar el mundo grande en uno pequeño por lo que se pone necesario no confundir el lugar de estudio con el objeto de estudio.

Es con el material producido por el estudio de campo prolongado, cualitativo y participativo, que se puede dar actualidad sensible y creativa acerca de los conceptos elegidos, porque resultan más que lo que a simple vista se percibe.

Ante esta lógica se enfrentan conceptos como teoría e interpretación, ya que los enfoques interpretativos se resisten a las articulaciones conceptuales o esquemáticas.

Cabe aclarar que la situación se torna compleja considerando que la teoría tiende a materializar más que a la abstracción. De hecho, el enfoque semiótico nos aboca a un mundo conceptual para no solo ver sino conversar con la cultura circundante, la tensión entre entenderlo y analizarlo. Cuanto más crece la teoría, mayor la tensión. De allí, se puede



decir que un estudio es un avance si es más incisivo que los que le precedieron.

Al no poder abstraer e integrar todos los estudios en una “teoría de la cultura” como tal, se trata de aspectos complementarios, teorías generales que no pueden apartarse de sus interpretaciones y aplicaciones ya que si no resultarían formas vacías. Resalta, no se trata de configurar regularidades abstractas sino de hacer descripciones densas generalizando en cada caso particular.

Ante este punto justifica que en el estudio de la cultura los significantes son actos simbólicos o grupos de actos simbólicos para analizar el discurso social que, a su vez, deben adaptarse a nuevas realidades: la estructura teórica en la que se basa cierta interpretación debe adaptarse a los fenómenos sociales y dinámicos, capaces de ser aplicada a nuevos problemas.

Dicho esto, la tarea consiste en descubrir las estructuras conceptuales que informan los hechos de los individuos y su cultura, lo dicho del discurso social y construir un sistema de análisis que permita estudiar tanto éstas como otras estructuras.

La teoría, mientras tanto, permite conseguir un vocabulario, donde se pueda expresar lo que tiene que decir la acción simbólica sobre sí misma, acerca del papel de la cultura en la vida humana.

Es decir, sacar grandes conclusiones de hechos pequeños, densamente descriptos y estructurados para poder sostener principios sobre el papel de la cultura en la construcción de la realidad, al unirlos con datos empíricos específicos que permitirán una recopilación sobre lo que el hombre ha dicho y dirá a lo largo del tiempo.





Figura IV.1. La cultura en la construcción de la realidad. Disponible en <https://comunicactuar.wordpress.com/category/cultura-y-comunicacion/> Consultado el 05/02/17.

IV.2. Comunicación y Cultura

Dentro del tejido cultural y bajo la perspectiva del interaccionismo simbólico elegida, las interacciones vigentes en la esfera social solo son posibles a través de la comunicación y la puesta en común de las subjetividades de cada individuo e inevitables en el proceso de construcción y des- construcción de la realidad que habitan. Es decir, los conceptos de cultura y comunicación son interdependientes en la gestión de cada cuerpo en su contexto.

Habermas llama cultura “al ámbito de la realidad que está estructurado lingüísticamente. Frente al cual podemos adoptar una doble actitud, como participantes y como observadores.” (Habermas 1997, p. 128).



Es por ello, que estos marcos referenciales resultan claves a la hora de organizar y validar la existencia de los individuos que interactuarán en el hilado cultural enfrentando procesos de interiorización, adaptación y aprendizaje de pautas para darle sentido al mundo.

Cabe destacar, entonces que el individuo, en este caso, cada intérprete, es un ser social e histórico con pautas incorporadas y manifiestas no solo en la conducta, ideología y principios que lo estructuran sino también en el manejo y conciencia de su cuerpo, lo cual se verá incluso en los diversos tipos de lenguajes artísticos como la danza contemporánea.

Frente a ello, como un entramado complejo Hall (1978) plantea que el hombre se sitúa cada vez más en situaciones en que la cultura ya no proporciona una comprensión fiable sobre lo que otras personas harán; tratándose de procesos no impermeables sino vulnerables y en constante reinvención y actualización de sentido.

En otras palabras, la identidad seguirá vigente y será en el momento de la interacción y comunicación con otros cuando juegue su rol protagónico, acentuando así también el valor cultural de su acto, pero más aún, la capacidad de maleabilidad y flexibilidad de los cuerpos y el lenguaje de éstos a la hora de ceder y reconstruir los paradigmas para encontrar un nuevo sentido en un nuevo contexto que así lo amerita y los legitima como actores sociales activos.

IV.3. La interacción como usina de sentidos y reconfiguración cultural

El hombre en su corporalidad resulta un ser cultural con voz propia en constante reproducción de su identidad cultural pero también predispuesto y permeable al intercambio que supone comunicarse con otro ser tan diferente como él, sea desde un lenguaje verbal o no verbal.



Cada proceso comunicacional que surge de un momento de interacción, por más breve que éste sea, ocasiona una usina de sentidos, una reinterpretación de lo existente y legitima nuevas formas de ser y hacer que no solo se remiten a decodificar mensajes para almacenar, sino a recrearlos.

Según César Ulloa Tapia, es necesario ampliar la mirada de la comunicación y la cultura como dos áreas interrelacionadas, que atraviesan todos los quehaceres cotidianos. Ulloa expone a la comunicación como “el tejido de acciones moldeadas, hechas y reinventadas con el uso de innumerables códigos” (Ulloa 2007. Pág. 47).

La cultura es capaz entonces de redimensionarse en el proceso comunicativo que hoy ya no se limita a una mera transmisión de conocimientos, sino que trata acerca de una asimilación y creación de nuevos códigos o pautas culturales que permitan una mejor comprensión y diálogo entre múltiples y diferentes actores sociales.

La comunicación y la cultura son entendidas como fuentes inagotables de producción social en constante evolución. “Las formas de comunicarnos son señas culturales que nos hablan de ese universo simbólico que nos permite ser como somos, legitimarnos como diferentes” (Ulloa 2007, p. 21 en subreferencia de Moina Armas, 2014, pp. 8 -10).

IV.4. El lenguaje intercultural

Si bien cada sociedad viene dotada de sus propios marcos socioculturales que legitiman sus actos, estos códigos serán alterados en el momento de la comunicación intercultural entre los diversos submundos que decidan enlazarse, esta vez a través del diálogo entre los cuerpos en un contexto de intensa actividad, como puede ser la vinculación artística a través de la danza. Un plano en el que el cada individuo se enfocará en el



cuerpo y su dimensión no verbal para conjugar la propuesta individual y la del otro al mismo tiempo

Moina Armas (2014) afirma:

Es decir, y siguiendo a Hall en su concepto de que el cuerpo no mente, la interrelación es la forma de ser esencial del ser humano, que en su condición se entrelaza y comparte siguiendo pautas y ritmos culturales específicos que, si bien puede resultar limitantes, permiten encuadrar al lenguaje como puente de expresión y construcción.

Lo que quiere decir que cada individualidad vale y reestructura a la esfera en este proceso de culturalización, estableciendo la idea de que uno no existe si no lo es en relación a un otro; incluso visto desde el arte, queda claro que cada partícipe es esencial para que el sistema se concrete, el mensaje se retome y el hecho adquiera un sentido.

Aunque lo que resulte en frente parezca desconocido, esta enraizado en el entramado cultural y será con el lenguaje, y el cuerpo esta vez, el modo de adentrarse y reconocerlo, decodificarlo para adecuarlo en esa “sincronía” o diálogo que pueda llevarse a cabo.

IV.4.1 Hacer, crear, producir, compartir, comunicar

En el hacer reside el por qué, el sentido. Al crear, se configura; al configurar se gestiona y produce; se produce para ser reproducido ante unos y otros; reproducir es compartir significaciones y por lo tanto comunicar “algo”.

En el proceso de la comunicación se repiten estas secuencias básicas, sea con un fin distinto (vender, persuadir, dialogar, conocer, etc.) pero reconociendo que, en la esfera sociocultural, y en una de sus ramas como lo es la danza, cada ser es único y, por lo tanto, esencial a la hora de invitar a transformar su universo, así como el ajeno.



“Todos los individuos sociales y no solo el sujeto social global, están en un proceso permanente de “hacerse” a sí mismos, intentando “hacer” a los otros y dejándose “hacer” por ellos”. (Echeverría, 2010, p. 75)

A su vez, “en este proceso el ser humano está inmerso en un flujo temporal, sometido a una metamorfosis orgánica que implica precisamente una inmersión en el tiempo para convertirlo en una oportunidad de ser otro y auto transformarse” (Moina Armas, 2014).

Es decir, en tanto sujeto individual y social, sea productor o consumidor del contenido artístico en este caso, se invita al otro a ser parte y modificar las circunstancias, lo cual implica un duelo o una breve tensión entre un estímulo interno y externo para generar un cambio conjunto y recíproco en un momento determinado.

Un proceso de producción, significación y comunicación que se define entre ambos, atravesados por el entorno cultural y las pautas inherentes que los interpelan, y que más tarde puede devenir en un proceso de cultura e interacción simbólica más complejo, donde el encuentro de los cuerpos es el anclaje de sentidos necesarios para la producción.

Según Edward Hall el concepto de entramado es importante porque “proporciona los fundamentos para identificar las unidades analíticas, así como para aprender una nueva cultura”. Un entramado nos identifica y permite identificar al otro.

Individualidades, cuerpos, personas, cada uno singular en un mundo de plurales, únicos e irrepetibles, pero con la cualidad que los distingue: el ser un ser social, condición manifiesta en el concepto de comunicación como un acto de comunión con otros actores y el contexto. Soy en tanto el otro es.



Por eso, resulta importante para profundizar este enfoque el siguiente aporte:

“La vida en grupo es la condición esencial para el surgimiento de la conciencia, la mente, el mundo de los objetos, seres humanos como organismos en posesión de “selves” y de la conducta humana en forma de actos contruidos” (Blumer, H., 1970, p.282).

La decisión de ser y hacer en un espacio y tiempo, va más allá del mero existir, supone el coraje de asumirse uno, particular, en relación a un entorno como lo es el medioambiente y un contexto activo conformado por una red de intersubjetividades que confluyen y dan forma a la existencia e identidad del grupo social, no siendo siempre bajo parámetros de armonía sino dando posibilidad al conflicto que puede surgir de este encuentro y aprendizaje, la transformación.

En su tesis, Moina Armas (2014) cita:

La cultura como transformación

Para Echeverría la cultura es el momento de la autocrítica, de la ruptura de la cotidianidad de un grupo humano. Es el momento dialéctico del cultivo de la identidad del sujeto. Es todo lo contrario de la conservación y defensa de lo establecido, es salir a la intemperie y poner a prueba esa vigencia. Es espontánea, se reproduce en la medida que se enfrenta con otras. La historia de la cultura se muestra como un constante mestizaje, un proceso indetenible en el que cada forma social se reproduce en el intento de ser otra. Es un tejido de códigos ajenos afirmándose y reestructurando las acciones.

Recuperar el estado crítico, reflexivo y de cuestionamiento para dar lugar a un despertar no solo físico sino cognitivo, permitiendo que un cuerpo sea vulnerable al encuentro con otro, otro que le permitirá encontrar respuestas y abrir nuevos interrogantes, codificando y decodificándose a sí mismo para establecer una “danza” consciente y



acordada por ambos, como seres activos, pensantes cuando el cuerpo habla.

IV.5. Reconfigurando: la plasticidad del cuerpo

Los estudios del amplio campo que propone la diversidad cultural han sido abordados por la antropología y sus resultados han sido retomados por la comunicación para explicar y entender más a fondo cómo las expresiones de las personas son generadas y, a su vez, adoptadas, pero también cómo son posibles los cambios de comportamientos. Las diferentes corrientes teóricas antropológicas si bien sientan la realidad desde diferentes perspectivas, el objeto de estudio se perpetúa, el hombre, en tanto ser social, que se comunica, relaciona e interacciona con el entorno y con el “otro”.

El relativismo permitirá un abordaje único y específico de cada cultura como diferente e incomparable con otra y así, sus formas de comunicación; una cultura que evolucionará en etapas que se adapten a aquellas circunstancias socios culturales e históricas.

En este punto, el particularismo histórico permitirá contextualizar nuestro estudio en un momento dado y dotarlo de un valor simbólico en el contexto en el que es analizado.

Siguiendo esta línea, se considera importante el concepto de “plasticidad biopsicológica” planteado por Mead bajo la corriente del Configuracionismo, y la capacidad de variabilidad en las formas culturales pautadas, un aspecto también planteado por la teoría de cultura y personalidad, que estudia la estructura de la personalidad y la cultura precisamente, profundizando en los valores y costumbres prevalentes en una sociedad dada y dejando en claro se trata de una influencia y condicionamiento mutuo entre ambas esferas.



Teniendo en cuenta este debate, las formas de interacción pueden ser comprendidas y estudiadas a medida modifican o reconfiguran patrones de personalidad y/o cultura determinados, los que al ser analizados permiten descifrar el porqué de ellos, el escenario histórico que los antecede y generar además futuras preguntas, a medida se responden otras.



IV.6 Danza, Comunicación y Cultura

La danza contemporánea resulta entonces un lenguaje que comparte y se articula bajo los principios de la comunicación no verbal y el interaccionismo simbólico, donde la corporalidad reconfigura y propone nuevas alternativas al momento de relacionarse, espontáneas y momentáneas, y capaz de ser reflexionadas o asimiladas al pasar el tiempo.

El cuerpo que hace al individuo comparte la condición de ser cotidiano como ritual diario, y si bien esto se asocia con un andar automático y mecanizado, esta cotidianidad está conformada por una red de trivialidades que esconden significaciones como lo es un gesto, un mensaje verbal, un silencio o una representación.

El cuerpo se recompone como eje del proceso y el discurso de movimiento, mutuo y recíproco, viene a problematizar no solo desde el contacto físico sino incluso a cerca de lo que con éste se quiere decir. El cuerpo habla, el cuerpo construye.

Proponer la prospectiva, trascender la réplica para fundar la poiesis, implica un doble reto, interpretar y comprender para transformar. En esencia, leer un presente cargado de significados contruidos en lo social cultural particular, en donde la subjetividad deviene subjetivación, funda el acto creador, el conocer corporizado de quien se sabe generador y generado por la dialógica vital de versar en común, de conversar (Mallarino Florez, 2008, p.124).

Entonces, se trata de una construcción social de la realidad; la interacción y tensión de fuerzas sociales y simbólicas se articulan en el cuerpo y lo convierten en un espacio de contradicciones, capaz de transformarse.



Así también sucede en la danza al representar imaginarios sociales para darle un sentido a su entorno, lo que la habilita como signo, en tanto significante y significado, ya que tiene el carácter de representar según lo entiende la semiótica en el estudio de las comunicaciones.

La danza permitirá establecer un encuentro con el sujeto mismo y a la vez con el otro bajo un mismo discurso, una obra y con pautas que desencadenan posibilidades de movimiento y una negociación que solo puede hacerse real en el momento mismo, adhiriendo al cuerpo la experiencia, la subjetividad y las vivencias.



Capítulo V: Danza: precisiones técnicas, evolución histórica y relación con el esquema de comunicación

Se contextualizará brevemente la esfera histórica de la danza y sus implicancias a lo largo de la humanidad desde las primeras civilizaciones, o en épocas como el Neolítico donde la misma se relacionaba con la petición a deidades celestiales o bien, danzas relacionadas con la magia y las artes guerreras, y el carácter del ritual que aún hoy permanece, evidenciando los cambios y las diversas expresiones de las que se valió cada comunidad para relacionarse con el mundo, es decir, la forma de interaccionar con los ciclos de la vida.

Las grandes civilizaciones

-Egipcios: Desde el periodo Predinástico, con la civilización de Nagada I (4.000 a 3.500 a. C.), situado a finales del V y el IV milenio aparecen vasos de cerámica roja con decoración blanca en los que se ven figuras humanas que parecen bailar. Los antiguos egipcios bailaban para transmitir sus estados de ánimo. Sin embargo, quienes ejecutaban estas danzas eran dedicados a la danza, que se habrían formado en los templos de la diosa Hathor, la diosa de la alegría.

- Los griegos: La antigua Grecia es reconocida como la cuna de las artes y el pensamiento occidental. De aquí nacen categorías de belleza que más tarde marcarán las tendencias de la danza. El culto al cuerpo comienza aquí. Los griegos usaban la danza para comunicarse con los dioses, y nunca hacían referencias a temas mundanos.

-Roma: Esta cultura asume de los griegos y Cretenses la afición por la danza. Los romanos tomaron a la danza desde un carácter de esparcimiento, por lo que las cortesanas bailaban en los banquetes.

-Edad Media: En esta etapa aparecen culturas como la cristiana, la judía y la árabe. La convivencia de estas tres culturas dio como



resultado un mestizaje en el 'Viejo Mundo'. La religión cristiana es la responsable de las tendencias artísticas de la época.

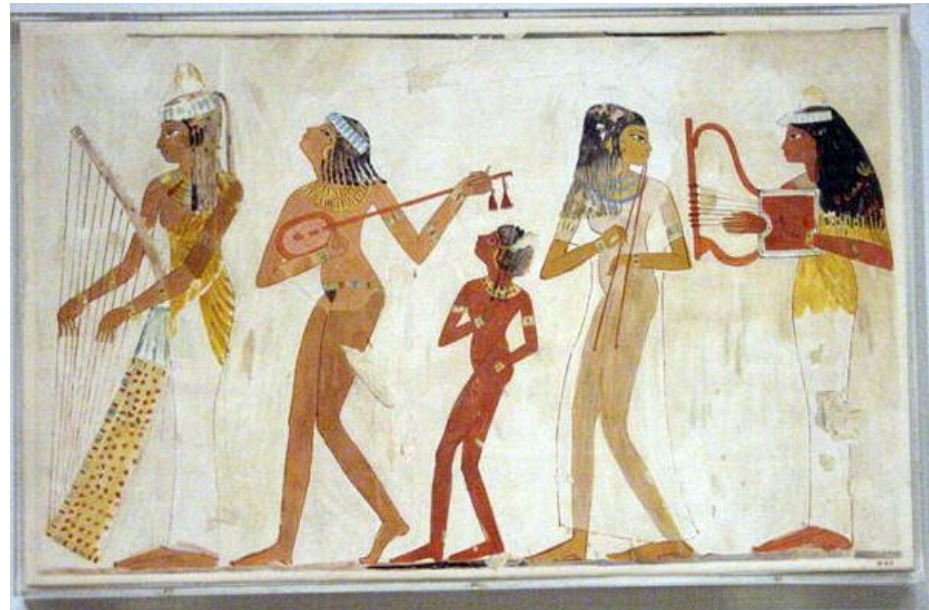


Figura V.1.1. Música y danza en el Nuevo Reino. Chicas tocando harpa, laúd, oboe y lira con una pequeña aprendiz en el centro. Reino de Tutmosis IV. Alrededor del 1400 – 1390 a.C. Tumba de Djeserkaraseneb (Tebas)⁴

Es entonces como el carnaval aparece como una forma de desfogue, una ritualidad dentro de la categoría de lo dionisiaco, puesto que en esta festividad lo estaba permitido todo.

-Renacimiento: Como su nombre lo dice, en esta etapa de la historia resurgieron las artes y el pensamiento. Un pensamiento más acercado al ser humano, un alejamiento del cristianismo. Italia fue la nación donde se evidenciaría el auge de las artes, entre ellas la danza. Sin embargo, es en Francia donde aparece el ballet, en el siglo XVI, donde la virtuosidad del cuerpo es altamente apreciada. Ya en el siglo XVII el ballet servía como divertimento en los intermedios de la Óperas.

⁴ Disponible en <http://metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/557727?rpp=30&pg=1&ft=musician&where=Africa&pos=6> Consultado el: 02/05/17



- El siglo XVIII, la Ilustración: En este siglo aparece el padre del ballet: Juan Jorge Noverre, quien ya formula técnicas para la ejecución de la danza en su texto 'Cartas sobre la danza'.

"El maestro de danza, siguiendo el ejemplo del pintor, luego de enseñar al alumno los pasos, la forma de relacionar unos con otros, las oposiciones de los brazos, las posiciones de la cabeza y la manera de mover el cuerpo, debería indicarle además cómo añadirles valor y expresión con la ayuda de la fisonomía..." (Noverre, 1946, p. 169)

El maestro incita a que el bailarín se vea obligado a razonar sobre sus movimientos para causar efectos sorprendentes en el espectador. Compara a la coreografía con un poema en donde son necesarios los personajes representados por los bailarines, dejando atrás las máscaras en los escenarios.

Más adelante la bailarina francesa Marie Anne de Cupis, afirma que los pies tienen un protagonismo hasta entonces desconocido en la danza y libera a la bailarina del peso de las faldas, consiguiendo que el cuerpo ocupe espacios altos más que de base.

- El Romanticismo: En esta etapa el ballet se populariza, mostrándolo como un arte escénico propiamente dicho. El maestro italiano Carlo Blasis trabaja en la codificación más profunda de la técnica y explica la carga expresiva que debe tener una coreografía. Introduce las zapatillas de puntas para que las bailarinas parezcan volar, lo cual aporta al concepto de belleza del ballet (Moina Armas, 2014, p. 48)





Figura V.1.2. Danza Clásica. Disponible en <https://elmovimientodeladanzanomiente.wikispaces.com/Diferencias+entre+la+danza+contempor%C3%A1nea+y+la+danza+cl%C3%A1sica> Consultado: 05/02/17

Si bien resultan contrarios, fue el ballet el que recreó un marco de aparición para la danza contemporánea a partir de 1990, dejando atrás las obras cargadas de fantasía y haciendo del cuerpo un instrumento de expresión emocional y natural, lo que se vio empujado por las transformaciones sociales que interpelaban al entorno.

Fue Isadora Duncan la primera en bailar descalza y sus creaciones estaban libres de estructuras, pasos y posiciones del ballet. Su técnica se basó en movimientos naturales, fluidos, orgánicos y libres, estando influida por diferentes estilos desarrollados durante el siglo XX en América y Europa, que tenían como objetivo la libertad. Hizo además de todos los recursos técnicos y escénicos una posibilidad para que el bailarín exprese con su cuerpo, ideas, sentimientos y emociones.



Es decir, que tanto el ballet como la danza moderna son ancestros de la danza contemporánea. Si bien a modo de ejemplificar y situar al lector, se propone una línea temporal, está claro que no es una cuestión de cronologías ni una rígida categorización, sino que se trata de una fusión de puntos de vista de la danza que, uno a uno, cimientan las bases. El ballet crea un marco general para la danza de concierto, así como una técnica utilizada o rechazada por la danza contemporánea.

A su vez, la danza moderna forma parte ancestral de los movimientos venideros, relacionados directa o indirectamente. Por lo tanto, habría una historia de la danza contemporánea que precede a la que comienza en los años 50: la historia del ballet y de la danza moderna, que sirven para que consecuentemente aparezca la danza contemporánea en su devenir.

Históricamente, el ballet se desarrolló en las cortes francesas del siglo XVII y subsecuentes, donde se estableció su técnica, nomenclatura y ejecución. La danza moderna, desarrollada a principios del siglo XX, nació como contrapropuesta artística al ballet. De similar manera, a mediados del mismo siglo, la nueva generación de bailarines se reveló en contra de la danza moderna. A esta génesis de artistas se los denominó posmodernos. Sin embargo, éstos se revelaron únicamente en contra de los conceptos coreográficos de los modernos, que se basaban en temas de la psiquis humana y siguieron con el tipo de experimentación de movimientos corporales que la danza moderna había planteado originalmente.

No se sabe con exactitud cuándo y dónde se originó el término danza contemporánea. El término denota aspectos de progreso y actualidad, además de una inmersión casi absoluta para el entendimiento de los procesos. Se puede poner como fecha los años 70, y surge como apropiación y necesidad personal de expresión de



los artistas que enfrentaban una realidad inestable marcada por un contexto bélico.⁵

Cada tramo histórico delimitaba una forma de entender y aplicar la danza con sus diversos referentes, es decir cada momento histórico tuvo un propio enfoque: el período primero iniciado alrededor de 1900, el segundo en 1930 y el tercero al finalizar la Segunda Guerra Mundial en 1945, que partieron respectivamente de diferentes motivaciones como la libertad del movimiento y la comunicación con el otro, con Isadora Duncan en Londres como referente; la utilización de fuentes internas de movimientos que se basaban en actos naturales como respirar o caminar con Martha Graham como ejemplo de ello o bien, el último período que influenciado por la crisis social humaniza al bailarín y lo hace parte de esa realidad no romántica, bailarines que se inspiraron en la diversidad de estilos de danza del siglo XX.

Es importante recalcar que después de Cunningham, la danza tendió a la abstracción con absoluta objetividad del movimiento, pero no al mundo expresivo y a la dimensión dramática como sí profesaba Graham, es decir, la imagen minimalista y concreta del cuerpo se empodera de la escena.

La llegada de George Balanchine marcó un cambio importante en el ballet teatral, brindándole al ballet académico un modelo estilístico de inspiración norteamericana. Para Balanchine, la danza es la arquitectura del cuerpo formalizado y objetivo, la destreza, el virtuosismo y la técnica clásica, una faceta que se verá reflejada en la música elegida.

La danza vuelve a su sentido más formal del movimiento como en el ballet clásico, patrón que se repetirá en todas las artes como la música la pintura y el teatro durante la vanguardia norteamericana de los años 60' dando lugar a lo que sería el movimiento postmoderno. Este es un

⁵ Disponible en <http://angiecapriotti.blogspot.com.ar/p/danza-moderna.html> Consultado el 16/01/17.



momento en que la danza traspasa la escena y busca nuevas posibilidades para reaparecer en los 80’.

La danza moderna se ha oficializado en Estados Unidos con las grandes escuelas de Marta Graham, Paul Talor, Doris Humphrey, Merce Cunningham, Alwin Nikolais y el City Center como el teatro que es a la danza moderna, lo que el New York State –Theater a la danza clásica.

Según Bentivoglio (1985), “El CityCenter es un templo consagrado que no admite apertura, es la confirmación del reconocimiento histórico-crítico de una escuela, de un nombre, de una técnica”.

En otras palabras, la danza es un contexto social cíclico, es una queja social, un factor determinante inherente a cada generación y su entorno social, cultural, político y económico que subyace a cada ideología y expresión artística, en este caso la danza.

Habiendo graficado un mapa temporal de la historia de la danza desde sus motivos, momentos, contextos, técnicas, paradigmas y personalidades mayúsculas de aquellos movimientos, será preciso presentar y ahondar en algunos referentes varios de la misma para conocer en profundidad sus técnicas, elementos, recursos y conceptos claves⁶.

⁶ Ver anexo 1.3.





Figura V.1.3. Merce Cunningham (1919 – 2009, Estados Unidos de América)
Cunningham performing in 1948. Photo by Philippe Halsman – Magnum

Es tras este entrecruzamiento que las demandas de un nuevo siglo, como lo es el siglo XXI, impulsan a la danza contemporánea que surge como una reacción y probablemente como una necesidad de expresarse más libremente con el cuerpo, una inquietud que se infiltra en los movimientos también con referentes como Steve Paxton que interviene con conceptos como los de “pequeña danza”, el “contact improvisation” y técnicas como el fly-low.

Bailarines danzando descalzos y realizando saltos menos rígidos que los tradicionales en el escenario, alteración de la técnica o inclusión de movimientos de otras técnicas corporales, como el flamenco, movimientos de danzas tribales y hasta del yoga, son parte del género.

La danza contemporánea puede hablar de un concepto, una emoción, ser netamente una pauta física pero no siempre tiene que contar una historia. Reinventa, se regenera sin recurrir a pasos preexistentes o codificados de antemano. Una danza si se quiere más terrenal, espontánea, visceral.



V.1. El lenguaje corporal: el idioma de la construcción social

El lenguaje no verbal, el lenguaje del cuerpo y los gestos frente al lenguaje del verbo, aquel de las palabras explícitas. Sin incitar polaridades ni extremismos, en el medio se conjugan ambos lenguajes y es allí donde cobra sentido la danza; danza que se traduce en movimiento, cuando el movimiento es vida y se refleja en la búsqueda y en la expresión intra subjetiva y externa, generando espacios de vida políticos de reflexión, cuestionamiento y comunión.

Por sus bondades de relación y por sus posibilidades de expresión, la danza permea momentos amplios para la exploración de nuevos saberes, el crecimiento personal y la comunicación social, los cuales forjan una autoformación acorde con el gran objetivo del hombre y mujer: “Ser proyecto con sentido (Echeverri, L. G., y Peña, N.M., 2002).

La danza en su plena expresión representa y reinterpreta las dinámicas dialógicas, desde un simple gesto, una pequeña danza hasta una elaborada y compleja rutina, revelan a través del cuerpo la forma de adaptarnos y caminar la historia.

Aquel modo de ser cultorológico, que no solo circunda alrededor de uno sino respecto al Otro, otro en tanto sujeto distinto y compartido, en una misma construcción de la realidad y su discurso en un claro proceso de socialización.

La expresión corpórea parte de y retorna a esta realidad permitida para todos y cada uno, correspondiéndose cada grupo a una cultura y un imaginario social que la habilita en la reconstrucción de sus formas, más allá de sus aptitudes o habilidades para bailar, ya que el cuerpo es universal y he aquí el quid de la cuestión: más que de errores de



posibilidades se trata cuando la danza reproduce un encuentro, sea consciente o inconsciente, con las realidades intrínsecas y extrínsecas.

La danza es símbolo y signo, dado que, al estar relacionada con las expresiones de lo corporal, refleja en cada gesto la intención del danzante, una intención que parte de una idea para llegar a ilustrarla. En tal sentido, la danza es fuente de ideas, en tanto el símbolo posee figura y significado. La figura otorgada por la representación corporal (el gesto) de una idea y el significado por la imaginación y sueño que asume la idea a representar. Pero decíamos además que la danza es signo, en tanto el signo es un producto de la actividad consciente que permite referirse a una cosa sin necesidad de hacerla presente en su materialidad. De igual forma la danza hace referencia a múltiples eventos y elementos, sin necesidad de hacerlos presentes en su materialidad. (Echeverri, L. G., y Peña, N.M, 2002).

La danza entonces se reconoce como proceso creativo, educacional y comunicacional que simboliza desde su capacidad para ser significante y significado, re significando y representando intenciones y hechos factibles de ser interpretados, de una forma u otra, por un receptor activo en su total integridad.

Tanto el intérprete como el espectador responden a la cualidad de “Emirec” planteada por Jean Cloutier en tanto se convierten en Emisores y Receptores interdependientes y recíprocos, lo que los avala para participar en un proceso de comunicación, ocupando ese puesto de manera alternada y codificando o decodificando un mensaje, problematizando esquemas y discursando de manera dialógica.

Sin ánimos de ser subestimada la danza se convalida en el presente durante el cual se desarrollan los procesos comunicativos, de socialización y culturalización tanto formales como no formales. Todos se conjugan para lograr un equilibrio entre sistemas y discursos afines, estructurados desde una perspectiva heterogénea y no una maquinaria homogeneizante.



Es aquí donde toman protagonismo los grupos alternativos convocados desde la autogestión que buscan encontrar en sus propias motivaciones e independencias, nuevas formas de representación de la realidad, al mismo tiempo que la (des)construyen pudiendo encontrar allí perspectivas respecto a hechos o aspectos culturales del entorno, es decir, pueden hacer uso de su competencia comunicativa.

La danza contemporánea al igual que otras disciplinas, con acento en las artes, resulta una extensión inherente de la sociedad, asumiendo quizás la posición de Marshall Mc Luhan: el “medio es el mensaje” cuando la danza estructura en torno al cuerpo y según las circunstancias históricas que la potencian, configurando por lo tanto un mensaje enquistado en la misma esencia. (Ruggeri, L. M., 2012).

Al crear y bailar de manera auto gestionada, plural, colectiva e independiente podemos discernir un Yo, Tu, El, Nosotros, Ellos, reafirmando la diferencia y enfatizando la identidad en tanto mayores posibilidades de relación comunicacional.

El lenguaje corporal es el idioma. Cada movimiento es un signo, cada movimiento significa, cada movimiento o no movimiento, representa a quien lo recrea y no solo desde la cultura corporal sino desde la cultura subjetiva y contextual. “Como todas las artes, comparte el hecho de que a través de ella el ser humano moviliza su capacidad creadora, dando forma a la necesidad vital de transmitir experiencias, y constituyéndose en Homo Performans” (Ruggeri, L. M., 2012)

Como bien expresa Víctor Turner (1988) al enfocar la vida cotidiana desde un angular dramático, expresando la interrelación de actores sociales en constante tensión para la resolución de dramas sociales, cargando de simbolismos su entorno a medida desarrollan aquella performance. Hace referencia a todo el proceso del acto social de retrospectiva creativa en el cual se adscribe significado a los acontecimientos de la experiencia.



Si se hace un desprendimiento de la tradicional dicotomía (afuera/dentro, mente/cuerpo, objetividad/subjetividad) se abren nuevas posibilidades de problematización o dibujo de la realidad considerando el concepto de “habitus”.

El habitus

Origina prácticas, individuales y colectivas y por ende historia (...) es el que asegura la presencia activa de las experiencias pasadas, que, registradas en cada organismo bajo la forma de esquemas de percepción, de pensamientos y de acción, tienden, con más seguridad que todas las reglas formales y todas las normas explícitas, a garantizar la conformidad de las prácticas y su constancia a través del tiempo (Ruggeri, L. M., 2012).

Es subjetividad socializada para historizar, amalgamando configuraciones particulares y subjetivas en conjunto con las estructuras formales del entorno. En otras palabras, el cuerpo se expone, articula y posiciona como poder central ante la conciencia y el entorno aprehendido, ejerciendo su propia fuerza haciendo a la vez contrafuerza de otras.

En la construcción de la realidad, el movimiento discursa reconociendo las estructuras establecidas y naturalizadas que abren paso al sentido común –sentido de lo social- a lo que puede referirse o no en la realización de una obra, o a la inversa, contraponer sentidos.

V.2. La danza como fuerza comunicativa

La danza al igual que otras disciplinas artísticas ocupa un rol que interpela al campo simbólico. El cuerpo no solo baila y se mueve de un lado a otro; discursa y problematiza realidades basándose en sus niveles estructurales físicos y emotivos, pero negociando sentidos e interpretaciones con quienes acontecen el acto comunicativo.



Ruggeri, L. M., (2012) agrega:

Por supuesto que todos estamos atravesados por la illusio, o sea la disposición verdadera de las personas a invertir en el juego social, la propensión a estar involucrado, a pensar que invertir en ello vale la pena.

...persiste una idea de ajuste, que no tiene que ver con restricción ni con automatización, es una suerte de elasticidad semántica plagada de negociaciones, una indeterminación del habitus que nos devuelve una y otra vez al campo, donde insistimos en rever el material del proceso de la obra, encontramos y subsanamos las fallas, justificamos la presión, nos reconciliamos con lo que nos excede” (Ruggeri, L. M., 2012).

En acuerdo o desacuerdo, la naturaleza comunicativa sugiere una necesidad mutua que, a pesar de tratarse de lenguajes distintos, verbales y no verbal, se complementan en la emisión de un mensaje que será reconstruido con total libertad para iniciar una retroalimentación; somos intérpretes y espectadores circunscriptos en un espacio y tiempo histórico al cual no solo elegimos representar, sino que formamos parte y por lo tanto lo conocemos.

El cuerpo danza. El cuerpo cuestiona. El cuerpo problematiza. El cuerpo configura. El cuerpo politiza. Politiza espacios, tiempos, hechos y al resto de los agentes sociales a través de la danza en este caso, poniendo sobre la mesa el diálogo con otros campos complementarios.

La danza genera nuevas políticas de movimiento, un nuevo lenguaje recrea escenarios, que más allá de rozar los límites de la ficción al tratarse de una obra escénica y pre pautaada, entablan un proceso de comunicación basado en un ordenamiento global y propio de sus propias técnicas y cualidades. La danza no solo baila para divertir.

Al respecto, Geisha Fontaine (2004) propone pensar qué cuerpo privilegian los coreógrafos y los bailarines, en relación con el que la sociedad



necesita. A modo de respuesta, Fontaine piensa que todo cuerpo danzante idealizado es un cuerpo en manos del poder, sometido a una imagen impuesta.

Imaginación, conocimiento, filosofía, emotividad, recursos que confluyen en el concepto de la autogestión como principio motor de un grupo alternativo e independiente, dispuesto a la estructuración y desestructuración de una estrategia propia y distintiva, a la configuración de su autonomía corporal y discursiva, siendo el grupo dependiente de sí mismo: “el líder es la masa”, no solo tratándose de un yo/tú sino también reconocer a un tercero en acción, capaz de potenciar la totalidad de su corporalidad.

V.3. Danzar es Construir

En “La construcción social de la realidad desde una perspectiva teórica para una sociología del conocimiento” (1968), Peter L. Berger y Thomas Luckmarm proponen que la realidad se construye socialmente y que la sociología del conocimiento debe analizar los procesos por los cuales esto se produce.

La realidad es entendida como una serie de fenómenos “externos” a los sujetos (no pueden controlar su existencia inherente al mundo) y el conocimiento es la información respecto de las características de esos fenómenos. Realidad y conocimiento se encuentran así en constante comunicación a partir del proceso en que un cuerpo de conocimiento sobre un fenómeno determinado queda establecido socialmente como realidad, a raíz de una construcción individual y grupal.

De allí, la importancia de los conceptos de interacción y lenguaje en la construcción cultural de una realidad, donde claramente los procesos formales de educación y comunicación se accionan apostando a los significados y representaciones de esta realidad objetivada e institucionalizada como tal.



Relevante en este proceso es el ser protagonista de su realidad en su condición más remota, donde solo se percibe a él y su cuerpo avalado por teorías como la de la “propiocepción” que abogarán al auto reconocimiento, auto registro e identificación de las motivaciones, intereses, impulsos intrínsecos que buscan mutar y corporizarse en la forma/no forma que hace posible el cuerpo físico para externalizarse, exponer, transmitir y entrar en conexión o intercambio con su entorno, sean objetos inanimados o individuos que se encuentran en diversas situaciones respecto de sí mismos y de los circundantes.

La propiocepción es la sensación del propio cuerpo, informa tanto de la situación espacial de las distintas partes de éste como del estado de los tejidos y órganos internos.

El sistema propioceptivo se desarrolla desde el nacimiento y es necesario, entre otras funciones, para todas las acciones motoras, ya que a través de esta sensación es posible saber si el cuerpo está en movimiento o no. En un principio no existe reconocimiento del propio cuerpo, pero poco a poco se establece un esquema corporal en el cerebro por medio del aprendizaje de dónde está y cómo se mueve cada parte, en base a la información que recibe a través de la propiocepción.

La propiocepción (en realidad todas las percepciones) no corresponde únicamente a la dimensión física del ser humano, sino que incumbe además a aspectos psicológicos como la formación del ser y de la identidad. Toda nuestra persona responde al hecho de que somos cuerpos. Fernández, Elisa A. (2011). Estudio de la propiocepción [en línea] Recuperado de <http://movimiento.org/video/estudio-de-la-propiocepcion>

Claves en este concepto de propiocepción son los principios de:

- Autogestión o administración autónoma: es el uso de cualquier método, habilidad y estrategia a través de las cuales los partícipes de una



actividad pueden guiar el logro de sus objetivos con autonomía en el manejo de los recursos. Se realiza por medio del establecimiento de metas, planificación, programación, seguimiento de tareas, autoevaluación, auto intervención y autodesarrollo.

- Independencia y movimientos alternativos: asociados al término de contracultura son los valores, tendencias y formas sociales opuestos a los establecidos en una sociedad. El término fue acuñado por el historiador estadounidense Theodore Roszak (1968) en su libro "El nacimiento de una contracultura". Es etiquetada comúnmente como la realización de las aspiraciones de un grupo social marginal o "instituciones marginales".

En el presente trabajo estos conceptos resultan relevantes siguiendo la definición anterior; el carácter auto gestionado del grupo permite enriquecer el análisis propuesto porque conlleva un proceso comunicativo dinámico y proactivo entre los integrantes del grupo. Mientras tanto, el ser independientes y alternativos hace que la propuesta artística se distinga de la cartelera oficial, tanto si lo analizamos desde el movimiento en sí mismo como si ahondamos en sus motivaciones.

Ejemplos históricos de la danza no solo como disciplina sino como vía expresiva abundan, siendo algunos de los estudiados el trabajo de Víctor Turner analizando la "antropología del ritual" o el mismo Geertz como exponente de la antropología simbólica y sus estudios como "Juego profundo: notas sobre la riña de gallos en Bali", publicado por primera vez en 1972 en la revista Daedalus.

O bien, Richard Schechner a quien le cautivaron las posibilidades que ofrecía la antropología para enriquecer el campo de estudios de los fenómenos performativos.

De esos intercambios se produjeron estudios importantes como *From Ritual to Theater*, de Turner (1982), y *Between Theater and Anthropology*, de Schechner (1985), libros que aparecieron cuando la



performance estudiessse sistematizaban como campo académico en los EEUU.

Considerando las teorías propuestas y en base a los ejemplos estudiados, si bien se profundizará en el estudio, abordaje, planeamiento, desarrollo y sistematización de conocimientos, se puede deducir que la danza se posiciona como proceso comunicativo en tanto permite, en su hacer y decir, cognoscitivo y práctico, conjugar la filosofía discursiva del movimiento en su afán de expresar y comunicar para sí y para el otro desde el cuerpo íntegro y sustantivo, ya no de instrumental y mediático.

El cuerpo como signo y fin en sí mismo buscando la representación de su entorno físico, cultural y social correspondiéndose con su carácter de significación que, desde la maleabilidad, permite formar y deformar conceptos y circunstancias.

Como complemento de esta idea, , los autores Peter L. Berger y Thomas Luckmann también exponen sobre la dualidad momento instituido/instituyente; se puede decir que el cuerpo en su manifestación dancística y con el ímpetu artístico, en tanto el arte (como actividad o producto realizado por el ser humano con una finalidad estética y también comunicativa, mediante la cual el ser humano se expresa) promueve momentos instituyentes y cuestiona a la vez que altera los procesos de enculturación y socialización.

Estas afirmaciones parten de la premisa básica del Hombre en tanto Otro; otro ser social que manifiesta, innato, su carácter relacional como condición de supervivencia psicofísica, necesidad que se desarrolla en la interacción directa o mediada, pero atendiendo al intercambio espontáneo, instantáneo y simultáneo entre sujetos desde el lenguaje verbal y no verbal.

En esta condición de sujetos activos, sujetos de conocimiento y sujetos del movimiento, alcanzamos niveles de comunicación explícitos e



implícitos que al momento de atender a la experiencia vívida y al proceso artístico, se valen de la búsqueda corporal como forma de (des)construcción, para generar un nuevo entendimiento y reconsideración del contexto.

La comunicación en la danza se entiende como un proceso capaz de transformar porque si atendemos a su definición, se trata de malear las formas instituidas partiendo de la autogestión intrínseca y extrínseca para cuestionar los esquemas o “frames” a través del lenguaje corporal, encarando nuevas preguntas a nuevos paradigmas que el artista, interprete y público responderán y negociarán a veces desde la sorpresa, a veces desde la incertidumbre, desde el conocimiento o la remota ignorancia pero con la certeza de querer ser parte.

El espacio dinámico, con sus maravillosas danzas de tensiones y descargas, es la tierra donde el movimiento florece. El movimiento es la vida del espacio. El espacio vacío no existe, entonces no hay espacio sin movimiento ni movimiento sin espacio. Todo movimiento es un eterno cambio entre condensar y soltar, entre la creación de nudos de concentración y unificación de fuerza al condensar y de la creación de torsiones en el proceso de sujetar soltar. Estabilidad y movilidad alternan sin fin (Rudolf, L. 1984).





Figura V.3.1. La comunicación en la danza. Disponible en <http://profesoresafgranada.wixsite.com/leschouchousdelafg/klm> Consultado el 05/02/17



Parte 3: Marco Metodológico

Teniendo en cuenta el tema de investigación y los aspectos a analizarse se recurrirá a la metodología mixta, Cualitativa-cuantitativa (CUAL-cuan) planteada por los autores para poder lograr una profundización y correspondencia más acabada entre las perspectivas de los grupos que hacen a la articulación de la temática y la corroboración de los supuestos, siendo dos enfoques que enriquecen el proceso de investigación tanto en la recolección de datos como en su análisis.

De este modo se recolectará y analizarán datos cuantitativos y cualitativos para su futura triangulación y desarrollo de las premisas que de allí puedan sacarse, lo que Roberto Hernández-Sampieri y Mendoza, 2008 reconoce como “metainferencias”.

1. Lograr una perspectiva más amplia, integrada, sistemática y profunda del fenómeno.
2. Producir datos más “ricos” y variados mediante la multiplicidad de observaciones, ya que se consideran diversas fuentes y tipos de datos, contextos o ambientes y análisis (Todd, Nerlich y McKeown, 2004).
3. Potenciar la creatividad teórica por medio de suficientes procedimientos críticos de valoración (Clarke, 2004).
4. Apoyar con mayor solidez las inferencias científicas, que si se emplean aisladamente (Feuer, Towne y Shavelson, 2002).
5. Permitir una mejor “exploración y explotación” de los datos (Todd, Nerlich y McKeown, 2004).

Hernández-Sampieri y Mendoza (2008) denominan: “riqueza interpretativa” al valor agregado que supone la combinación, entrecruzamiento, expansión y profundización de evidencias y resultados



que se encaminan hacia un mismo objetivo en el proceso pudiendo compensarse entre sí y aportar mayor fidelidad al estudio.

El proyecto de investigación propuesto será aplicado con las siguientes técnicas:

1) Etnografía/ Observación Participante

La metodología elegida responde a uno de los pioneros de la antropología social, Bronislaw Malinowski (1922), quien propone la experiencia persona en el trabajo de campo, justificándose así mismo de este modo y para ello se retomarán de su libro *“Los Argonautas del Pacífico Occidental.”*

En el apartado II. (El Método de la Etnografía) el autor se refiere a la necesidad de poner al lector en conocimiento de las condiciones en que se realizó el experimento o las observaciones, al tratarse de ciencias menos exactas.

Es considerable admitir las falencias en las que pueda devenir el método, pero en miras a su admisión y reivindicación para evitar lugares erróneos, se prevé seguir una línea rigurosa en la descripción y fijación de los contenidos observados y percibidos, haciendo una clara distinción entre los resultados obtenidos de los testimonios y experiencias de la comunidad analizada y, por otro lado, aquellos devenidos de las deducciones del investigador basadas en su sentido común.

Retomando el carácter de inestabilidad que revisten ciertos datos o hechos que el etnógrafo retomará, es importante citar esta aclaración ya que lo que puede ser visto como una desventaja se tendrá en cuenta antes como un punto de rigor para ser profundizado en el trabajo de campo para su total aprovechamiento, poniéndose el investigador en el rol que proclama Malinowski como cronista e historiador capaz de sistematizar y teorizar el material bruto.



En el apartado III. (El Trabajo de Campo) aclara de manera contundente los ejes que serán base de este proceso de investigación, entendiendo como tales: poseer propósitos estrictamente científicos, conservar auténticas condiciones del espacio de campo y su natural flujo, y utilizar métodos precisos de investigación para poder manejar sus pruebas.

De manera complementaria, se recurre a métodos activos de investigación, estando presente no sola física sino perceptivamente, problematizando su propio punto de vista, aprendiendo a amoldar sus teorías a los hechos y a ver los datos como capaces de configurar una teoría, evitando el dominio de ideas preconcebidas de antemano.

Conocimiento teórico y empírico, hechos objetivos y subjetivos interrelacionados serán tenidos en cuenta como ejes del proceso sin perder de vista el carácter rectificable que debe caracterizar a la posición del etnógrafo y sus ideas para concretar un trabajo productivo y abierto al intercambio continuo, capaz de, al final, dar con las leyes y normas que todo fenómeno cultural conlleva. Se infiere que las centralidades y las marginalidades son proporcionales, y serán tenidas en cuenta a la hora de abordar el trabajo de campo.

Malinowski hace referencia al concepto “anatomía de la cultura”, como una forma de definir al esqueleto de la sociedad analizada, esas normas y leyes que rigen al grupo, resultados de la interacción entre la tradición y las condiciones del medio ambiente, lo que debe ser investigado con la recolección de datos y forjando sus propias deducciones y generalizaciones.

A partir de este material, es que debe abarcar una serie de hechos lo más amplia posible, las conclusiones resultan de un complejo proceso de inducción.



El tratamiento científico se diferencia del que sólo es de sentido común, primero porque el estudioso completará mucho más el trabajo y extremará la minuciosidad con procedimientos sistemáticos y metódicos; y segundo, en que la mentalidad científicamente preparada dirigirá la investigación a través de líneas relevantes y hacia objetivos que tengan importancia real.

Desde luego, el objeto de la preparación científica es proveer al investigador empírico de una especie de mapa mental que le permita orientarse y seguir su camino.

En estos fragmentos antes citados se enfatiza el carácter científico de la etnografía y que justifica su elección, debido al método utilizado y los procesos de inducción, pero sin dejar de lado el aspecto distintivo de esta técnica, y por el cual se prefiere: el hecho de la subjetividad presente y la consideración de variables emotivas presentes en los hechos y testimonios abordados que permiten estar “allí”, en ese momento y bajo ese “punto de vista”.

Por ello, se retoman estas sugerencias, basadas en el ímpetu de una observación activa, atenta y constructiva capaz de explorar, rescatar y exponer los datos y la información obtenida de manera precisa y concreta como pruebas claras del trabajo realizado.

Cabe señalar que al establecer un esquema preciso de ese grupo social y su cultura, no basta con ello. Pues este puede carecer de vida, y para ello Malinowski propone agregarle “vida” a través de la observación, en su plena realidad. “Llamémosles los imponderables de la vida real” (Bronislaw Malinowski, 1922, p. 34 - 36).

Es decir, cuando mencionaba que la técnica precisa de cierta dosis de subjetividad entre los interlocutores, y de allí el valor de la elección, aquí se enfatiza al alcanzar a los imponderables de la vida real que solo



pueden ser logrados desde la observación participante, entendiendo que el comportamiento es un hecho, un hecho relevante, y se debe observar.

Una vez más, se destaca la plasticidad y la vitalidad que otorga a los datos duros partes del trabajo, la capacidad de sentir, percibir y sistematizar datos blandos, partes de nuestra inserción en nuevos universos, oscilando entre la cercanía y la distancia, la novedad y la regularidad, la capacidad de extrañamiento del mismo etnógrafo para determinar un trabajo rico en contenidos varios.

Además de abordar el cuerpo presente y los hechos observables, se investigará la “mentalidad” intrínseca vigente en el caso de estudio: captar su punto de vista, su visión del mundo.

Así es que se puede enunciar el tercer principio del trabajo de campo de la siguiente manera: descubrir las formas típicas de pensar y sentir que corresponden a las instituciones y a la cultura de una comunidad determinada, y formular los resultados de la forma más convincente.

Aquí quedan prefijadas las bases del trabajo de campo que se llevará a cabo, permitiendo registrar y ahondar en percepciones particulares, pero sin dejar de pensar en la generalidad que supone estudiar a la cultura de un grupo determinado, en su propio universo y contexto.

Se tiene que estudiar al hombre y debemos estudiarlo en lo que más íntimamente le concierne, es decir, en aquello que le une a la vida. En cada cultura los valores son ligeramente distintos, la gente tiene distintas aspiraciones, cede a determinados impulsos, anhela distintas formas de felicidad.

En cada cultura se encuentran distintas instituciones que le sirven al hombre para conseguir sus intereses vitales, diferentes costumbres



gracias a las cuales satisface sus aspiraciones, distintos códigos morales y legales que recompensan sus virtudes y castigan sus faltas.

Si bien se cita a Branislao Malinowski, también resultará de apoyo los aportes del ya antes mencionado Clifford Geertz. De hecho, el último capítulo del libro “La interpretación de las culturas”, titulado “Juego profundo: notas sobre la riña de gallos en Bali”, constituye un claro ejemplo de la aplicación de este método de trabajo etnográfico.

En ese artículo, escrito en 1972, Geertz hace dos cosas que son esencialmente antropológicas: discutir un curioso caso de un distante país y extraer de ese caso algunas conclusiones de hecho y de método, que vayan mucho más allá de lo que puede ofrecer un solo ejemplo aislado.

El trabajo del etnógrafo consiste en describir las configuraciones superficiales lo mejor que pueda, reconstruir las estructuras más profundas y clasificar esas estructuras —una vez reconstruidas— en un esquema analítico, algo parecido a la tabla periódica de los elementos de Mendeleiev.

Ese es precisamente el principal problema que se le presenta al antropólogo, en palabras de Geertz (1972): “Cómo realizar un análisis de las significaciones que sea a la vez lo bastante circunstanciado para resultar convincente, y lo bastante abstracto para formular la teoría; cómo llegar a amplias generalizaciones partiendo de casos particulares y penetrar bastante profundamente en los detalles para descubrir algo más que los detalles” (p.263). Porque, en último término, “los problemas, siendo existenciales, son universales; sus soluciones, siendo humanas, son diversas” (Geertz, 1973, p.301).

Siguiendo con el enfoque planteado, se suman a la justificación los aportes de los investigadores de la Escuela de Palo Alto que nombraron como “*encuadrar las observaciones*”, previamente explicado.



Es decir, esto coincide con la perspectiva planteada en la que el cuerpo es el protagonista del discurso presente en el que se inscriben y escriben las relaciones y el feedback comunicacional, es decir, la acción comunicativa engloba de manera mayúscula la interacción en el contexto abordado.

En este caso, la investigadora recurrirá a distintas teorías o herramientas conceptuales aportadas tanto por la Teoría de la Comunicación, la Antropología/ Sociología del cuerpo o la Sociología de la cultura y el Interaccionismo simbólico,

2) Técnica Entrevista

Se retomarán e interpretarán los aportes teóricos citados en por Ileana Vargas Jiménez (2012) expuestos en el artículo: “La entrevista en la investigación cualitativa: nuevas tendencias y retos”.

Para Denzin y Lincoln (2005, p. 643) la entrevista es “una conversación, es el arte de realizar preguntas y escuchar respuestas”.

La entrevista cualitativa permite la recopilación de información detallada en vista de que la persona que informa comparte oralmente con el investigador aquello concerniente a un tema específico o evento acaecido en su vida, como lo dicen Fontana y Frey (2005).

También se precisa apuntar la perspectiva propuesta por uno de los autores pilares en metodología de la investigación, Sampieri (2006) quien analiza que a través de este método se logra una comunicación y la construcción conjunta de significados respecto al tema elegido.

(...) un modelo que propicia la integración dialéctica sujeto-objeto considerando las diversas interacciones entre la persona que investiga y lo investigado. Se busca comprender, mediante el análisis exhaustivo y profundo, el objeto de investigación dentro de un contexto único sin pretender generalizar los resultados. La entrevista,



desde la perspectiva del paradigma citado, constituye el fluir natural, espontáneo y profundo de las vivencias y recuerdos de una persona mediante la presencia y estímulo de otra que investiga, quien logra, a través de esa descripción, captar toda la riqueza de sus diversos significados (Hernández, Fernández y Baptista, 2005. p.15).

De este modo, se justifica la elección de la Entrevista como técnica para la recopilación de datos, resaltando su carácter cualitativo que se conjuga y coordina directamente con la técnica de observación participante al promulgar la búsqueda del punto de vista del “otro” y la profundización de los marcos propios de los individuos a quienes se estudian en su contexto determinado, sin perder de vista los objetivos y el rigor científico, de manera abierta, reflexiva, plástica y retroalimentada.

2.1) Entrevista no estructurada

Este tipo de entrevista abierta o no estructurada, permitirá reconocer la voz y la cultura simbólica del entrevistado, permitiéndole profundizar acerca de diversos aspectos, más aún si consideramos que el tema seleccionado asimismo está inmerso en un universo de subjetividades y abstracción que más allá de tratar al cuerpo físico y al discurso no verbal perceptible, refiere al mundo intrínseco del entrevistado en miras a captar las sensaciones, percepciones y apreciaciones íntimas.

Cabe señalar se trata de un estudio de caso enfocado en un grupo auto-gestionado y alternativo, conformado por identidades particulares y autónomas que confluyen y se aúnan en un grupo que comparte diferencias, pero también similitudes que, a su vez, hacen a la cultura del mismo, a su ideología y características comunicacionales a la hora de entrar y salir del entorno físico y cultural.

De este modo, se asegura mejor objetividad y rigor propios de un trabajo de investigación conforme a concretar mayor pluralidad e integridad de las voces acentuando una mayor interacción.



Según del Rincón et al. (1995):

El esquema de preguntas y secuencia no está prefijado, las preguntas pueden ser de carácter abierto y el entrevistado tiene que construir la respuesta; son flexibles y permiten mayor adaptación a las necesidades de la investigación y a las características de los sujetos, aunque requiere de más preparación por parte de la persona entrevistadora, la información es más difícil de analizar y requiere de más tiempo.

Para este proceso se retomará el ejemplo gráfico propuesto por Sampieri, para lograr un mayor entendimiento y decodificación en el proceso de obtener preguntas y respuestas.

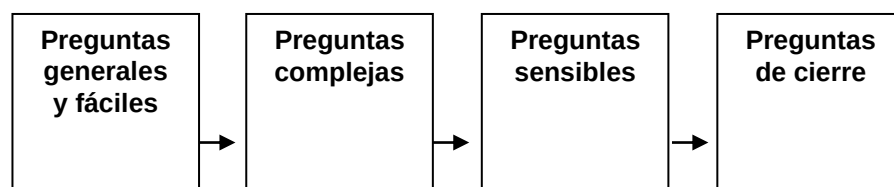


Figura 3.1 Orden de formulación de las preguntas en una entrevista cualitativa.

3) Cuestionarios

Siendo los cuestionarios utilizados en encuestas de todo tipo, se recurrirá a uno para inferir las opiniones, sentimientos, conocimiento y perspectivas de la unidad de análisis correspondiente al público espectador. En palabras de Hernández Sampieri:

En fenómenos sociales, tal vez el instrumento más utilizado para recolectar los datos es el cuestionario. Un cuestionario consiste en un conjunto de preguntas respecto de una o más variables a medir (Chasteauneuf, 2009). Debe ser congruente con el planteamiento del problema e hipótesis (Brace, 2013).

El mismo se realizará en torno a preguntas cerradas que contienen categorías u opciones de respuesta que han sido previamente



delimitadas. Es decir, se presentan las posibilidades de respuesta a los participantes, quienes deben acotarse a éstas.

MUESTREO

Entendiendo, según Sampieri, a la muestra como un subgrupo de la población total, es decir, del conjunto definido, se recurrirá al siguiente tipo:

Muestras no probabilísticas

Respecto a la muestra que se tomará esta será de tipo no probabilística, es decir, no representativa y por lo tanto no es factible de aplicarse en generalizaciones para todo un universo o población que en la oportunidad se presenta muy diversa en su perfil.

“En las muestras no probabilísticas, la elección de los elementos no depende de la probabilidad, sino de causas relacionadas con las características de la investigación o los propósitos del investigador” (Johnson, 2014, Hernández-Sampieri et al., 2013 y Battaglia, 2008b).

Por lo tanto, siguiendo el planteamiento del estudio, el diseño de investigación y la contribución que se piensa hacer con ella se opta por ese formato, siendo elegidos los diferentes grupos de personas sobre los cuales se habrán de recolectar los datos, sin que necesariamente sea estadísticamente representativo del universo o población que se estudia.

Por lo general son tres los factores que intervienen para “determinar” o sugerir el número de casos:

1. Capacidad operativa de recolección y análisis (el número de casos que podemos manejar de manera realista y de acuerdo con los recursos que tenemos).
2. El entendimiento del fenómeno (el número de casos que nos permitan responder a las preguntas de investigación, que más adelante se denominará “saturación de categorías”).



3. La naturaleza del fenómeno en análisis (si los casos o unidades son frecuentes y accesibles o no, si recolectar la información correspondiente lleva poco o mucho tiempo). Miles, Huberman y Saldaña (2013); Koerber y McMichael (2008); Battaglia (2008a) y Esterberg (2002 en subreferencia de Sampieri).

Resulta preciso subrayar la alegoría de Roberto Hernández Galicia cuando decía que “los estudios cualitativos son artesanales, trajes hechos a la medida de las circunstancias”. Es por ello, que los tipos de muestras elegidos son dirigidos y su finalidad no es la generalización en términos de probabilidad, sino la profundización y la inmersión intrínseca.

Cabe retomar aquí la idea de definir el número de la muestra final cuando las nuevas unidades que se añaden ya no aporten información o datos novedosos, llamado “saturación de categorías”, aun cuando se agregaran mayores casos.

Respecto a la muestra para entrevista y encuesta respectivamente, se tomará como referencia los siguientes tipos:

1. Profesores y directores de grupos independientes y autogestionados:

Muestra de Expertos: la opinión de los mismos es urgente y necesaria ya que dota de mayor solidez y seriedad al estudio cualitativo, permitiendo generar supuestos más precisos y una riqueza de contenido a lo largo de la investigación.

2. Alumnos que asisten a clases y son parte del Grupo elegido.

Muestra de casos tipo: En esta oportunidad las respuestas de los mismos le dan mayor profundidad a los datos, sin pensar en términos de cantidad sino de calidad de información, ya que el objetivo es analizar las experiencias y significados de un grupo social.



En lo que respecta a la muestra para encuesta se tomará en cuenta el siguiente tipo de muestra:

3. Público espectador

Muestras diversas o de máxima variación: Como bien lo dice su nombre, estas muestras se basan en recabar datos que reflejen la diversidad y complejidad del proceso, visibilizando las diferentes perspectivas y valores al tiempo que permite descubrir diferencias y coincidencias.



Procesamiento y Análisis de información

MODELO DEL INSTRUMENTO

A continuación, se presenta un modelo del instrumento aplicado

ENTREVISTA SOBRE LA MODALIDAD DE TRABAJO DEL GRUPO – TALLER DE DANZA Y COMPOSICIÓN - DURANTE EL PROCESO COMUNICATIVO VIGENTE AL MOMENTO DE PRESENCIAR LAS CLASES DE DANZA CONTEMPORÁNEA.

La primera entrevista, tiene como objetivo identificar la modalidad de trabajo del Grupo – Taller de Danza y Composición - enfatizando el aspecto comunicativo vigente en el proceso grupal e individual a la hora de tomar las clases de danza contemporánea:

- ✓ ¿Cómo te comunicas con el otro cuando bailas?
- ✓ ¿Cómo consideras que la danza contemporánea comunica?
- ✓ ¿Por qué elegís la danza contemporánea como forma de expresión?
- ✓ ¿Cómo es la forma de comunicarte con tu entorno?
- ✓ ¿Cómo consideras al movimiento en la danza?
- ✓ ¿Cómo funciona el trabajo grupal? ¿Cuál es la dinámica del mismo?
- ✓ ¿Cuáles son tus percepciones a la hora de crear y practicar junto con los compañeros?



- ✓ ¿Cuáles son las formas de interacción vigentes en el grupo?
- ✓ ¿Cuál es la diferencia entre bailarín e interprete?
- ✓ ¿Cuál es la diferencia entre los principios de la danza contemporánea y los sostenidos por el ballet clásico?
- ✓ ¿Cómo consideras a tu cuerpo y al del otro en la danza?
- ✓ ¿Cómo interacciona tu cuerpo con el grupo y el entorno?
- ✓ ¿De qué manera se vinculan la danza y la habilidad de crear?
- ✓ ¿Qué capacidades se ponen en acción a la hora de bailar?
- ✓ ¿Qué sentís cuando bailas?
- ✓ ¿Cómo te sentís y qué pensás después de haber probado las clases?
- ✓ ¿De qué manera puede transformar (te) la danza en base a sus principios? ¿Por qué?
- ✓ ¿Cuál es la relación entre comunicación, danza y cultura? ¿Existen fronteras culturales que limiten esta relación? ¿Por qué?
- ✓ ¿Cómo influye el proceso en tu manera de expresarte y mirar al resto en tu vida cotidiana fuera de la clase?
- ✓ ¿Cuáles consideras, si es que consideras que existen, son las limitaciones de la danza contemporánea al comunicarte con el otro?

Cabe destacar, que las preguntas también están dirigidas en parte a los integrantes que más tiempo llevan en el Grupo con el fin de llevar a cabo la triangulación de datos correcta a la hora de comparar y relacionar



las respuestas con aquellos que recién se inician o suman al mismo. Ver Anexo 2.1: Modelo de Entrevistas a Alumnos

ENTREVISTA A PROFESORES DURANTE EL PROCESO COMUNICATIVO PRESENTE AL MOMENTO DE PRESENCIAR LAS CLASES DE DANZA CONTEMPORANEA.

Es importante mencionar la existencia de una segunda entrevista que tiene como objetivo reconocer la perspectiva del profesor vinculado al grupo y los que puedan ser elegidos para su colaboración, en la profundización sobre la experimentación en el proceso, considerando la trayectoria y preparación que pueda diferenciarlos.

- ✓ ¿Cuál es la diferencia entre los principios de la danza contemporánea y el paradigma sostenido por el ballet clásico?
- ✓ ¿Qué significa ser independiente?
- ✓ ¿Qué significa ser autogestionado?
- ✓ ¿Por qué surge la necesidad de crear un grupo con estas cualidades?
- ✓ ¿Cuál es la sustentabilidad del grupo?
- ✓ ¿Cómo se estructura un grupo autogestionado?
- ✓ Considerando estos aspectos, ¿Qué relevancia le otorga al grupo?
- ✓ ¿Cómo es la dinámica del grupo? ¿Cómo funciona?



- ✓ ¿Cómo influye un grupo de este carácter en el entorno? ¿Y en sus integrantes?
- ✓ ¿Cuáles son las limitaciones con las que puede encontrarse un grupo independiente y auto gestionado? ¿Por qué? Ver Anexo 2.2: Modelo de Entrevistas a Profesores

ENCUESTA AL PÚBLICO ESPECTADOR ELEGIDO AL MOMENTO DE PRESENCIAR LAS CLASES E INTERVENCIONES DEL GRUPO OFICIAL.

Mientras tanto la serie de preguntas incluidas en encuestas al público espectador buscan conocer la perspectiva y la correspondencia, o no, con las variables aquí planteadas de manera tal, de complementar la investigación.

- ✓ Aproximadamente, ¿cada cuánto asiste a ver una obra de danza?
- ✓ De los siguientes géneros artísticos, ordenar del 1 al 8 qué danza prefiere ver, siendo 1 la danza más importante y 8 la menos importante en su escala de preferencias.
- ✓ ¿En qué medida crees que el proceso de comunicación en la danza es útil?
- ✓ ¿Cómo consideras al cuerpo en la danza contemporánea?
- ✓ A continuación, se exponen algunos significados y usos que tiene la danza para la sociedad y la cultura. ¿Cómo los ordenaría según sus intereses?; donde 1 es “el más relevante” y 6 “el menos relevante”.



✓ A continuación, voy a mencionarles algunas percepciones que puede sentir luego de ver y/o hacer danzas; le pediría que en cada caso marque con una X con las que se siente identificado/a:

✓ La danza implica una representación en el escenario por parte del artista. ¿Crees que ese mensaje puede cambiar la realidad de quien la ve o practica?

✓ En el contexto provincial actual, existen ballets oficiales y estatales, mientras que también hay grupos independientes que se auto producen y generan sus obras con medios propios ¿cree que la existencia de estos últimos es más bien positiva o más bien negativa para el rubro artístico y el público en general? Ver Anexo 2.3: Modelo de Encuestas al Público Espectador.

CRITERIOS PARA EL ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS

HERRAMIENTAS

Para llevar a cabo la investigación se optó por una metodología que respondiera a un proceso ecléctico, no así rígido ni mecánico, que responda al hecho de que los seres humanos hacen de sus interacciones una vía de significar su realidad.

Es por ello que la recolección de datos se realizó en diferentes etapas, contando cada una con un método en particular.

La etnografía fue una de las elecciones, entendida como la descripción y fijación de los hechos (vinculaciones y respectivas características observadas y percibidas), es decir la observación participante. El *cuaderno o bitácora de campo* permitió registrar todos los datos de relevancia para el investigador, según Hernández Sampieri, R. Fernández Collado, C.F Pilar Baptista, L. (2006), “lo que transpiramos durante la recolección de los datos” con el fin de ir almacenando la



información recolectada durante el proceso de observación tanto participante como no participante y de ese modo, poder contar con él para el análisis y contrastación de datos:

También se optó por utilizar la *entrevista semiestructurada*, definida como la reunión entre dos personas, el entrevistador y el entrevistado, para intercambiar información y de esa forma, construir significados respecto a un tema.

En consecuencia, se puede mencionar cómo están estructuradas las entrevistas:

- ✓ En relación a los aspectos de la danza contemporánea, la cultura y su vinculación con la comunicación tanto desde la perspectiva grupal e individual (Vinculación de conceptos claves)
- ✓ En relación al proceso comunicativo vigente en las clases de danza contemporánea y su carácter transformador (Modalidad de trabajo.)
- ✓ En relación a la asistencia del grupo de danzas independiente y autogestionado (Taller de Danza y Composición).

Esta estructuración de las entrevistas pretende ser coherente con lo que desea conocerse a través de la investigación, o sea los objetivos, pero con preguntas que no direccionen al entrevistado, sino que, habiliten nuevos puntos de vista.



Tabla 1: Validación del cuestionario

PREGUNTAS POTENCIALES	OBJETIVOS
ASPECTO: VÍNCULO COMUNICACIÓN Y DANZA CONTEMPORÁNEA	
1. ¿Cómo te comunicas con el otro cuando bailas? 2. ¿Cómo consideras que la danza contemporánea comunica? 3. ¿Por qué elegís la danza contemporánea como forma de expresión? 4. ¿Cómo es la forma de comunicarte con tu entorno?	1) Exponer las ventajas de la danza contemporánea en el esquema comunicativo.
ASPECTO: DANZA Y COMUNICACIÓN EN LA CONFIGURACIÓN CULTURAL	
5. ¿Cómo consideras al movimiento en la danza? 6. ¿Cómo es el trabajo grupal? 7. ¿Cuáles son tus percepciones a la hora de crear y practicar junto con los compañeros?	2) Explicar la práctica artística de la danza contemporánea y su dimensión significativa en la construcción recíproca de sentidos (entre los integrantes del grupo).
ASPECTO: PARADIGMAS COMUNICACIONALES - SIMILITUDES Y DIFERENCIAS CON LA DANZA	
8. ¿Cuáles son las formas de interacción vigentes en el grupo? 9. ¿Cuál es la diferencia entre bailarín e interprete? 10. ¿Cuál es la diferencia entre los	3) Comparar los paradigmas de la comunicación clásicos (estructuralismo, funcionalismo, dialéctica y cibernética) frente al enfoque interpretativo de la comunicación seleccionado (la fenomenología).



principios de la danza contemporánea y el paradigma sostenido por el ballet clásico?	
ASPECTO: PARADIGMA FENOMENOLÓGICO – INTERACCIONISMO SIMBÓLICO	
11. ¿Cómo consideras a tu cuerpo y al del otro en la danza? 12. ¿Cómo interacciona tu cuerpo con el grupo y el entorno? 13. ¿De qué manera se vinculan la danza y la habilidad de crear? 14. ¿Qué capacidades se ponen en acción a la hora de bailar?	4) Evidenciar, por un lado, el predominio del racionalismo y dualismo que atraviesa al proceso de la comunicación y por otro, el interaccionismo simbólico en el cual la corporalidad y la interactividad resultan un pilar estructural.
ASPECTO: CARÁCTER TRANSFORMADOR DE LA COMUNICACIÓN DESDE LA DANZA CONTEMPORÁNEA	
15. ¿Qué sentís cuando bailas? 16. ¿Cómo te sentís y qué pensás después de haber probado las clases? 17. ¿De qué manera puede transformar (te) la danza en base a sus principios? ¿Por qué? 18. ¿Cuál es la relación entre comunicación, danza y cultura? ¿Existen fronteras culturales que limiten esta relación? ¿Por qué? 19. ¿Cómo influye el proceso en tu manera de expresarte y mirar al resto en tu vida cotidiana?	5) Interpretar el carácter transformador de la danza contemporánea como proceso comunicativo y cultural entre los integrantes del grupo.
ASPECTO: MODO DE SER INDEPENDIENTE Y AUTOGESTIONADO	



20. ¿Qué significa ser independiente? 21. ¿Cuál es la sustentabilidad del grupo? 22. ¿Qué significa ser autogestionado? 23. ¿Cómo se estructura un grupo autogestionado? 24. Considerando estos aspectos, ¿Qué relevancia le otorga al grupo? ¿Cómo es la dinámica del grupo? ¿Cómo funciona?	6) Describir la relevancia del carácter independiente y autogestionado en el grupo.
--	--

Del mismo modo, en el caso de las *entrevistas* realizadas a los profesores, si bien varían algunas preguntas, su correspondencia con los objetivos de la tesis siguen el modelo anterior.

En lo que respecta al contenido de las *encuestas* como herramienta de investigación, la serie de preguntas categorizadas en el cuestionario permiten conocer las posibilidades existentes para uno de los objetivos de este trabajo que busca inferir sobre la influencia de la danza contemporánea en el proceso comunicativo y cultural de los espectadores encuestados al asistir a una intervención del grupo.

El cuestionario está estructurado de la siguiente manera:

- ✓ En relación a los aspectos de la danza contemporánea, la cultura y su vinculación con la comunicación. (Vinculación de conceptos claves)
- ✓ En relación al proceso comunicativo vigente en las intervenciones y su carácter transformador (Modalidad de trabajo, la reconfiguración cultural desde la danza



contemporánea y la relevancia del interaccionismo simbólico)

- ✓ En relación a la existencia de grupos de danzas independiente y autogestionado (preferencias u opiniones respecto al Grupo y la temática elegida).

Esta estructuración de las entrevistas pretende ser coherente con lo que desea conocerse a través de la investigación, para poder trazar paralelismos y/o correspondencias entre los artistas, sus producciones y el público espectador.



Parte 4: Análisis de Datos

Una vez obtenidos los datos de la investigación se procedió a su análisis e interpretación, siguiendo lo expuesto por Hernández Sampieri, R. Fernández Collado, C. Pilar Baptista, L. (2006) para la investigación cualitativa; por lo que se escribió una segunda bitácora, la *bitácora de análisis*, donde se fue documentando paso a paso el proceso analítico, ya que se poseen datos no estructurados y se procedió a estructurarlos para dotar de credibilidad al trabajo.

Se organizaron los datos y con la información obtenida, se determinaron así los criterios de organización en función de los mismos; a posteriori se realizó un registro con toda la información recogida, con el fin de delimitar las recurrencias y convergencias, como aquellas actitudes significativas en los distintos encuentros.

Cuando se llevó a cabo la transcripción de las entrevistas, esto proporcionó una gran cantidad de datos, por lo que se identificaron unidades de significado o fragmentos a través del “libre flujo”, teniendo en cuenta las respuestas de cada participante, se buscó segmentar cada una de ellas con el fin de ubicarlas en diferentes categorías, y de ese modo codificar estas unidades de significado o fragmentos. Los segmentos se convirtieron en unidades cuando poseyeron un significado y en categorías, si su esencia se repitió más adelante en los datos.

Cada segmento o unidad fue clasificada como similar o diferente de otras. Si las dos primeras unidades poseyeron cualidades similares generaron una categoría y a ambas se les asignó un código. (*Análisis de Primer Nivel*).

Una vez terminado esto, se procedió a definir cada una de las categorías y a conceptualizarlas con el fin de entender qué encierra cada



una de ellas y así poder ubicar los segmentos dentro de las categorías correspondientes.

Para finalizar todo el trabajo de análisis, se agruparon las categorías en temas y patrones con el fin de que los códigos fueran reducidos al máximo posible y de ese modo, poder interpretar adecuadamente cada uno de ellos. (*Análisis de Segundo Nivel*).

Para lograr una credibilidad de las herramientas y el carácter de confirmabilidad que exponen los autores, se llevó a cabo una triangulación de datos y fuentes primarias de información (los alumnos que asisten al grupo desde sus inicios tanto como los que recién se incorporan al mismo), y los profesores especialistas en el área abordada y en la gestión de un grupo con estas características, con el fin de revelar la mayor objetividad en la lógica de interpretación de esta investigación. .

Del mismo modo en las anotaciones o memos de la bitácora de análisis se realizó un listado de sesgos posibles, de manera tal de visibilizarlos y evitar recaer en ellos, al mismo tiempo que se llevó a cabo un constante chequeo con los participantes.

Cabe destacar que la información que se obtuvo de las entrevistas es anónima con el fin de preservar la identidad de las personas involucradas.



A continuación, se detalla la forma cómo se analiza cada instrumento:

Entrevista semi-dirigida a los integrantes, hombres y mujeres, algunos con formación artística previa y otros que recién se inician y asisten al Taller de Danza y Composición.

- Objetivo: Identificar la modalidad de trabajo del grupo Ensaltados y su alcance e influencia durante el proceso comunicativo presente al momento de presenciar las clases de danza contemporánea.
- Procedimiento de análisis: se diagramó la entrevista con el propósito de reconocer en la opinión de los miembros del Grupo cómo es la modalidad de trabajo del mismo, a fin de obtener resultados desde el punto de vista de los participantes y no sólo de quien investiga. De esta manera, se les otorga credibilidad a las entrevistas y se considera la importancia que tiene el Grupo y, a su vez, cada individuo en el proceso comunicativo vigente en la danza contemporánea.

Para diseñar los cuadros que a continuación se exponen, se procedió a asignarle a cada respuesta una unidad de análisis. A esta unidad de análisis se la encuadró en una categoría para posteriormente, otorgarle un código que fuera representativo de la misma. Ver Anexo 3.1: CuadroS Análisis Alumnos Entrevistados.

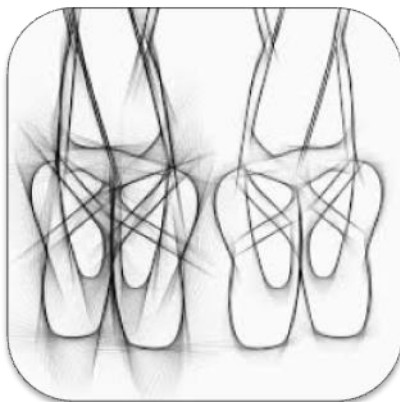


La comunicación y la danza contemporánea



Vínculo comunicación y danza contemporánea

- Formas de comunicación con el otro (FCO):
 - MvtoSdosLCMca
- Modos en los que la danza contemporánea comunica (MdosDCCom):
 - CNVExpressB
- Motivos de elección (DCFormEx):
 - LExpressExpccionScion
- Forma de comunicación con el entorno (ComEnt):
 - AtcionEsc



Danza y comunicación en la configuración cultural

- Rol del movimiento (RMov)
 - FExpress
- Dinámica Trabajo grupal (DinTG)
 - ExpressInd / CGrup/ConsInt/RcionMov/Extal
- Percepciones (Pcp)
 - AAObsPartConex

Figura 4.1. Esquemmatización de la entrevista a los integrantes del grupo de baile.



La comunicación y la danza contemporánea



PARADIGMAS COMUNICACIONALES - DIFERENCIAS Y SIMILITUDES DANZA

- Diferencias entre danza clásica y danza contemporánea (DifDCDC)
- CpoOp/DExpress/Estruc
- Interacción grupal (IG)
- Pta/CorpoMov/TComp/Emtia



Paradigma fenomenológico - Interaccionismo simbólico

- Cuerpo (CORPOS)
- Inst/Comto/MCom
- Formas de interacción entre cuerpo y entorno (IntCpoTorno)
- FF/Busq/CorpoSens/Obs/Dec
- Danza y creación (DzaCrear)
- MteMovF/ITUD
- Capacidades (Cidades)
- MFE



Caracter Transformador

- Sentimientos al danzar (STOS)
- SegyFort/Trans/LTAD/Cx/Mcion)
- Postclases (PostC)
- Tranca/BTAR/Expsion)
- Caracter Transformador (CTfdor)
- TMCI/CGrup
- Danza y cultura
- IDAD/ CcionSoc/ExpyRep
- NL/LT
- Cotidianeidad (DiaDia)
- Percep/Conc
- Limitaciones disciplina (LIMITES)
- NEG/PROPIAS)

Figura 4.2. Esquematzación de la entrevista a los integrantes del grupo de baile



A través de este proceso inductivo y de categorización de datos, su filtración permite visualizar los diversos aspectos analizados entendidos como variables, incluyendo en ellos el análisis con las respuestas recurrentes que aquí figuran.

Los participantes comprenden que el género de la danza contemporánea sí comunica y lo hace mediante el baile, basado en un carácter expresivo que responde a la comunicación no verbal. Además, trascienden este plano y entienden que las formas de comunicación con el otro, cuando asumimos la existencia de aquel, son el movimiento, los sentidos, el lenguaje corporal y la música interactuando en escena.

Libre expresión, experimentación, y superación son los factores que la vuelven la elegida a la hora de probar, experimentar y descubrir nuevas formas y posibilidades de comunicación, aprendizaje y desarrollo.

Pero más allá de la danza individual de quien elige practicarla, el entorno interfiere y ante él se despiertan la atención y la escucha como mecanismos de comunicación y entendimiento, la presencia en si misma.

Un entorno que circunda a la danza y a la comunicación, entrando en juego entonces la cultura, el entramado y su configuración, donde el movimiento ocupa un rol clave como forma de expresión, lenguaje o idioma, si se quiere.

Si es cultura es pública, no tan solo privada y subjetiva, por lo que el trabajo grupal se vuelve importante a la hora de entender como influyen unos a otros. Allí la expresión individual, la conexión grupal, construcción e interacción, relaciones desde el movimiento y el carácter experimental son parte de la dinámica de trabajo. Aprender y aprehender, conexión, observación y participación son parte de las percepciones de los protagonistas en el momento.

Considerando los paradigmas comunicacionales y sus similitudes o diferencias con la danza es que aparecen los cuerpos opuestos, las



estructuras y el carácter expresivo como las opiniones emergentes de los participantes que ahora disciernen unos de otros, algo que también se visibiliza y profundiza en la interacción grupal basado en el trabajo de composición, la aplicación de pautas físicas, el cuerpo en movimiento y la empatía generada.

Es así que cobra valor agregado y se recrean las bases para hablar de un paradigma fenomenológico bajo la perspectiva del interaccionismo simbólico donde el cuerpo es visto aquí como un medio de comunicación, un instrumento y un complemento de la comunicación.

Un cuerpo que se relaciona e interacciona con su entorno mediante fuerzas físicas, búsqueda, observación y con la toma de decisiones al momento de crear, volviéndose accesible y sensible a lo que acontece.

Es esta apertura la que deviene en la búsqueda entre mente y movimiento físico y sensación de infinitud al crear a través de la danza, poniendo en práctica capacidades mentales, físicas y emocionales según comentan.

Un proceso que se externaliza en el durante, es procesal, con sensaciones como la de seguridad y fortaleza, transformación, libertad, conexión y motivación, pero también, tras las clases.

Como todo proceso conlleva una decantación de conclusiones, es decir, tras vivir la acción todavía quedan latentes emociones u opiniones, como las de tranquilidad, bienestar, expansión. Quienes lo viven aseguran que dejarse atravesar y abrirse a la experiencia permite entender el carácter transformador de la danza, aduciendo que se trata de una transformación mental, corporal e intrínseca con énfasis en la conexión grupal que se genera.

La identidad, la construcción social, expresión y representación son las piezas de este engranaje que ellos mismos identifican cuando de vincularse se trata y mas aún, abrir las puertas del tejido social y cultural,



para lo cual no hay limitaciones culturales sino técnicas, según confirman.

Una mutación que la atraviesa en el día a día, dejándose ver con la manifestación de un claro aumento de su percepción interna y externa y la autoconciencia. La danza los influye.

Aunque la disciplina o el género pueda resultar ajeno y no cotidiano, mucho menos elegido por vocación, resulta posible para quien esté dispuesto. En este caso las limitaciones que puede conllevar la disciplina son negativas según las respuestas, ya que entienden se trata solo de limitaciones propias impuestas por uno mismo.



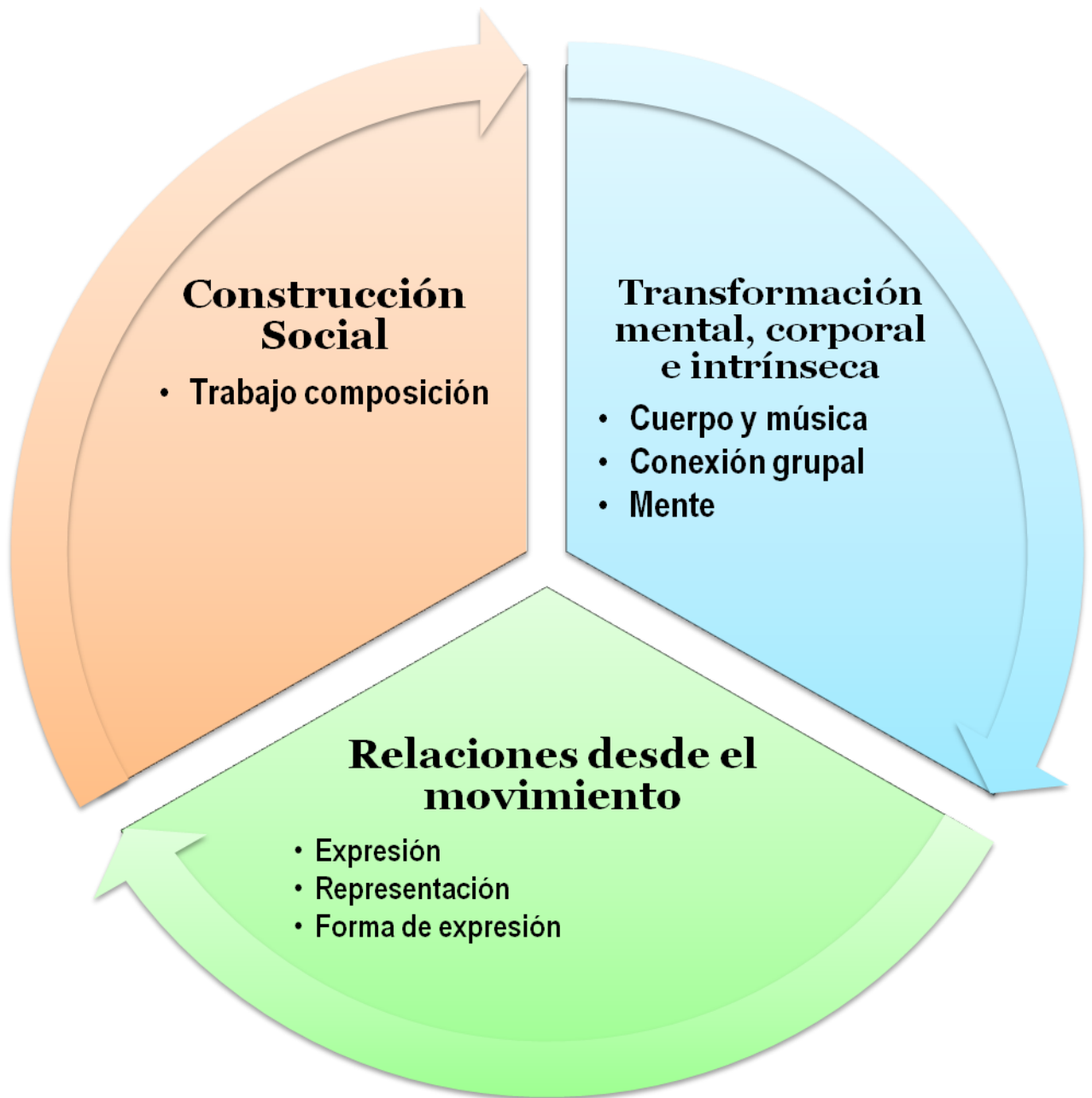


Figura 4.3. Esquematización de la entrevista a los integrantes del grupo de baile



Entrevista semi-dirigida a los profesores con actividad en el rubro y referentes de grupos autogestionados.

➤ Objetivo: reconocer la perspectiva del profesor vinculado al grupo y y de quienes fueron elegidos como referentes de la danza, ajenos a este grupo en particular, pero con proyectos autogestionados también.

➤ Procedimiento de análisis: se diagramó la entrevista con el propósito de profundizar sobre la experimentación en el proceso, considerando la trayectoria y preparación que pueda diferenciarlos, las modalidades de trabajo y las visiones que fundan sus respectivas gestiones. De esta manera, se les otorga credibilidad a las entrevistas y se considera la importancia que tiene el Grupo y, a su vez, cada individuo en el proceso comunicativo vigente en la danza contemporánea.

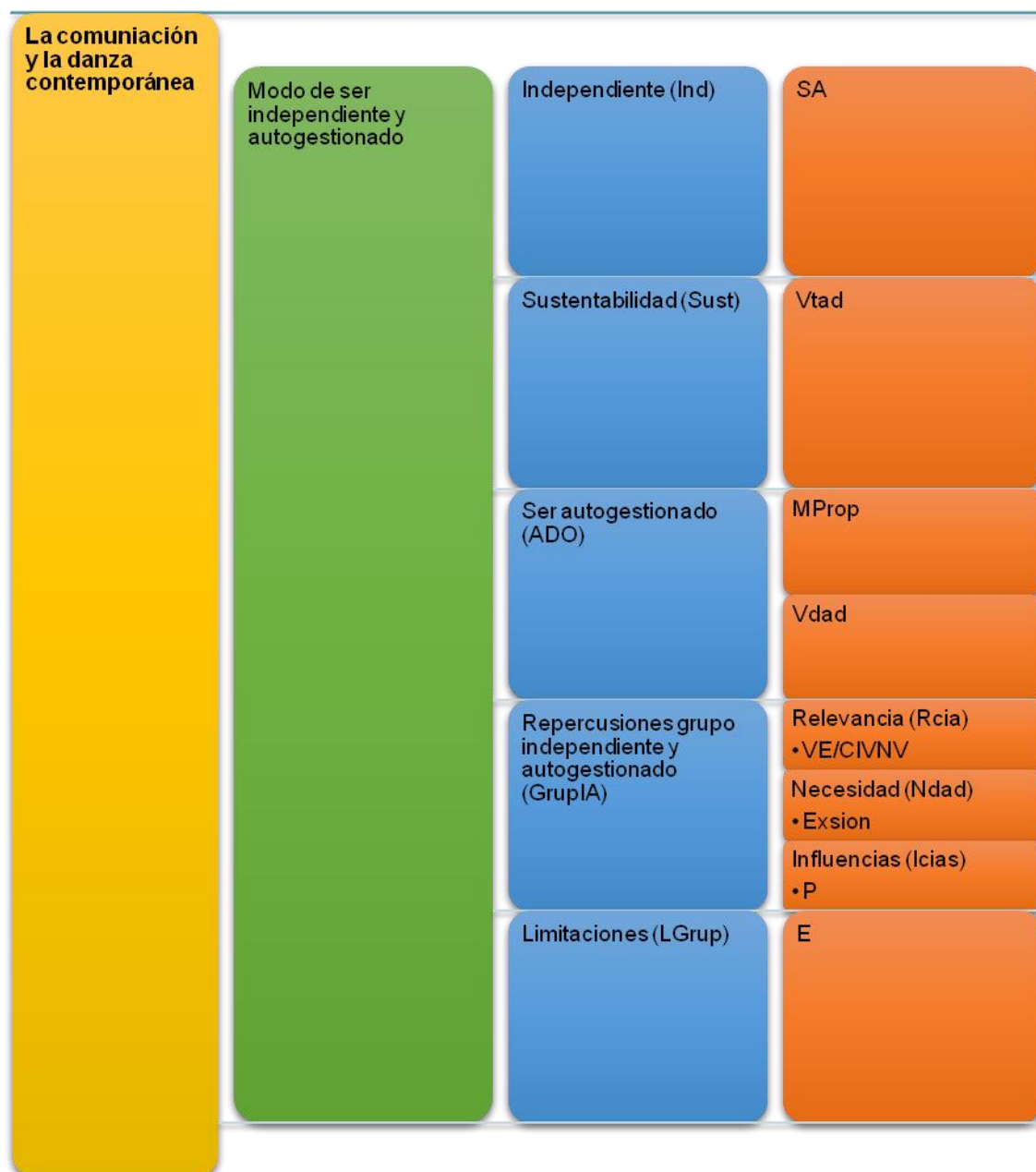
Para diseñar los cuadros que a continuación se exponen, se procedió a asignarle a cada respuesta una unidad de análisis. A esta unidad de análisis se la encuadró en una categoría para posteriormente, otorgarle un código que fuera representativo de la misma. Ver Anexo 3.2: Cuadros Análisis Entrevista a Profesores.



Gráficos 4.4. Esquematización de la Entrevista a Profesores

La comunicación y la danza contemporánea	Vínculo comunicación y danza contemporánea	Formas de comunicación en la danza contemporánea (ComDC)	CorpoSens
		Danza contemporánea como forma de expresión (DCFormaE)	LD
		Performance y proceso comunicación (PerfCom)	Pdis
	Danza y comunicación en la configuración cultural	Movimiento (Mvto)	Fdis
		Formas trabajo grupal (FtrabGrup)	SCodCom/Dvclad
		Percepciones (PercepProp)	Dgo/Pcia
	Paradigmas comunicacionales - Diferencias y similitudes con la danza contemporánea	Formas interacción grupal (FIntGrup)	FbackA
		Diferencias entre la danza clásica y contemporánea (DifDCDC)	Ltad
	PARADIGMA FENOMENOLOGICO-INTERACCIONISMO SIMBÓLICO	Cuerpo propio (CorpoP)	Hta/Etia
		Interacción cuerpo individual y grupal (IntCGrupCInd)	Eje/Mvto/Cgos
		Danzar y crear (DzarCrear)	Cmtos
		Capacidades (CapActiv)	FME
	Caracter Transformador	Sentimientos (STOS)	Gzo/ESION/
		Transformación (PosibTrans)	DzorFIES
		Danza contemporánea y cultura (FCCult)	U
		Influencia vida cotidiana (DzaVda)	Disp
		Limitaciones de la danza en la comunicación (Limit)	Posib/Contex





En esta misma relación y dialéctica entre comunicación y danza contemporánea, los referentes del rubro, gestores, maestros y entendidos sobre la danza, el género y la responsabilidad de tener grupos independientes y autogestionados comentan diferentes aspectos que complementan la información hasta aquí alcanzada.

Respecto a la interrelación entre comunicación y danza contemporánea todos reconocen un cuerpo sensible, una relación en la



que la danza se constituye en una forma de expresión al tratarse de un lenguaje dúctil. A su vez, identifican en la performance un proceso discursivo, trazando una vinculación entre la acción y la comunicación como proceso.

Son estas dos variables las que tienen lugar imprescindible en la configuración cultural donde el movimiento tiene un rol clave como forma de expresión. Es a través de él que se conforman formas de trabajo grupal con sistemas de códigos complejos y la diversidad como distintivo del grupo. Un proceso de creación colectiva y particular que genera percepciones como el diálogo y la presencia mutua.

Una vez más, son estas configuraciones la que demarcan similitudes y diferencias entre los paradigmas de la comunicación y los de la danza, donde la interacción grupal basada en el feedback abierto es el carácter diferencial. Las estructuras difieren siendo unas más libres que otras y con valores teóricos y prácticos distintos.

Allí cobra relevancia el interaccionismo simbólico bajo el paradigma fenomenológico. Los profesores tienen consideraciones propias sobre el cuerpo describiéndolo como una herramienta de creación y empatía. Un cuerpo que se relaciona a nivel grupal como parte de un engranaje en movimiento y con códigos propios.

Danzar y crear son complementos que activan capacidades mentales físicas y emocionales. Intervenir y dejarse intervenir, siendo el profesor un artista clave del proceso, al que también le aparecen sentimientos como el gozo y la expansión, para sugerir al final que hay posibilidades de transformación, ya que conciben la danza como un dinamizador físico, interno, emocional y social.

Comprender que entre la danza contemporánea y la cultura hay un punto de encuentro, una unión. Salir de clases o ensayo no quedan entre las cuatro paredes al parecer, ya que las repercusiones continúan en la



vida cotidiana de los entrevistados, quienes coinciden en encontrarse motivados por la danza que los impulsa en el resto de sus actividades diarias.

Aun así, comprenden que hay limitaciones de la danza contemporánea en el proceso de comunicación que pueden ser contextuales, pero como lección de vida eligen entender y transformar las limitaciones en posibilidades para nuevas alternativas escénicas y de reinención del género, así como de quienes eligen entregarse a él.

En lo que respecta al modo de ser independiente - autogestionado coinciden en que aquello supone contar solo con el apoyo de quienes eligen hacerlo al momento de crearlo y sostenerlo en la mayoría de los casos. Reconocen a la voluntad desinteresada como una forma de sustentabilidad del grupo.

Ser autogestionado también implica la posibilidad de ser de diferentes formas, estructurarse de maneras distintas, adaptarse al terreno visibilizándose por medios propios y otorgando producciones originales, emergentes y alternativas a la cartelera oficial.

De hecho, se pueden reconocer las repercusiones de un grupo independiente y autogestionado en la sociedad y cultura por su relevancia, por contener otros valores éticos que los fundan, como el trabajo mancomunado, la constancia, la autenticidad y la disciplina.

Además, comprender que la comunicación e interacción verbal y no verbal entre cuerpos también es un rasgo que los identifica, por su necesidad de expresión y por tratarse de “influencers”, un puente para otros, sean artistas o público espectador.

Su virtud consiste en descentralizar el rubro, pero hay una limitación clara y es la económica.



Análisis Público Espectador

Considerando las encuestas realizadas al público espectador, previamente conceptualizadas, y analizando los resultados que arrojaron las mismas a través de estadísticas y gráficos afines, puede concluirse lo siguiente:

- Objetivo: reconocer la perspectiva del público espectador presente en las diversas intervenciones del Grupo.
- Procedimiento de análisis: se diagramó la encuesta con el propósito de profundizar en la mirada del público que no interviene en las clases pero que pudo presenciar diversas intervenciones del grupo. De esta manera, se les otorga credibilidad a la investigación al poder comparar las variables y se enriquece el trabajo.

Para diseñar los cuadros que a continuación se exponen, se procedió a asignarle a cada respuesta una unidad de análisis. A esta unidad de análisis se la encuadró en una categoría para posteriormente, otorgarle un código que fuera representativo de la misma. Ver Anexo 3.3: Encuestas respondidas por el Público Espectador



Tabla 2. Tabulaciones Encuestas Público Espectador

Gráfico Encuestas Público Espectador

Preguntas	Opciones	Cantidad
1) Aproximadamente, ¿cada cuánto asiste a ver una obra de danza?	Nunca	1
	Cada 15 días	0
	1 vez al mes	4
	Cada 6 meses	5
	Una vez al año	1
	Cada dos años	1



	Otras (explique):	2
2) De los siguientes géneros artísticos, ordenar del 1 al 8 qué danza prefiere ver, siendo 1 la danza más importante y 8 la menos importante en su escala de preferencias.	Danzas folclóricas	
	Danzas clásicas	
	Danzas árabes.	
	Ritmos latinos	
	Danzas ritmos urbanos	
	Danza contemporánea	
	Tango	
	Danzas jazz	



3) ¿En qué medida crees que el proceso de comunicación en la danza es útil?	Sumamente inútil	1
	Más bien inútil	1
	Ni útil ni inútil	2
	Más bien útil	1
	Sumamente útil	9
4) ¿Cómo consideras al cuerpo en la danza contemporánea? (Marque con una X su elección)	Medio de comunicación	11
	Complemento	0
	Mensaje	2
	Sólo un instrumento físico	1
5) A continuación se exponen algunos significados y usos que tiene la danza para la sociedad y la cultura. ¿Cómo los ordenaría según sus intereses? donde 1 es “el más	Ocio	
	Disciplina pedagógica	



relevante” y 6 “el menos relevante”.	Patrimonio cultural	
	Motivo familiar	
	Espacio político como forma de expresión	
	Costumbre generacional	
6) A continuación voy a mencionarles algunas percepciones que puede sentir luego de ver y/o hacer danzas; le pediría que en cada caso me marque con una X con las que se siente identificado/a:	Bienestar	9
	Mayor percepción interna y externa	5
	Expansión	6
	Mayor conciencia espacio temporal	4
	Desconexión	4
	Felicidad	9
	Empatía	4



	Transformación interna	7
	Confusión	2
	Armonía	6
	Reflexión	9
	Motivación	8
	Indiferencia	2
	Ambigüedad	1
	Tranquilidad	6
	Otras: ...	6
7) La danza implica una representación en el escenario por parte del artista. ¿Crees que ese mensaje puede cambiar la realidad de quien la ve o practica?	Definitivamente Sí	9
	Probablemente Sí	4



	No estoy seguro	1
	Probablemente no	0
	Definitivamente no	0
En el contexto provincial actual existen Ballets oficiales y estatales, mientras que también los hay grupos independientes que se auto producen y generan sus obras con medios propios ¿cree que la existencia de estos últimos es más bien positiva o más bien negativa para el rubro artístico y el público en general?	Muy positiva	9
	Positiva	4
	Ni positiva ni negativa	0
	Negativa	0
	Muy negativa	0
	No sabría decir	1



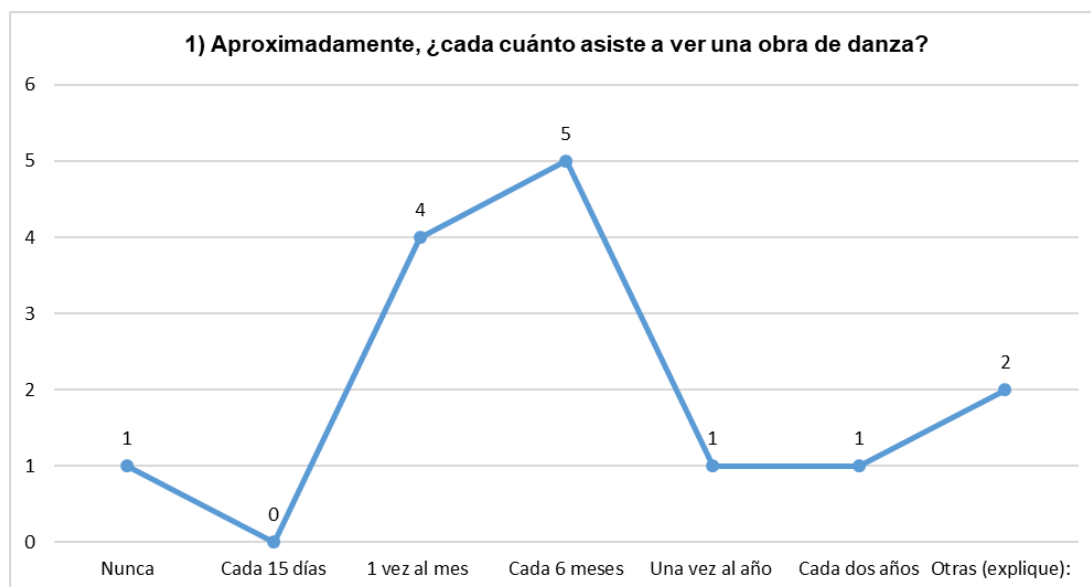


Figura 4.5 Gráfico estadístico encuestas Público Espectador

Respecto a la frecuencia con la que el público asiste a ver obras de danzas, en un rango que comprende desde la opción “Nunca” hasta la opción “Otras” (más de dos años), la mayoría del público, cinco en total, eligió como opción promedio la de asistir cada seis meses a un espectáculo.

Un porcentaje que decrece estando en segundo lugar la opción de: “1 vez al mes” y en tercer lugar la opción “Otras”. Mientras tanto, la opción “Nunca”, “Cada dos años” y “Una vez al año” coinciden en tener el mismo porcentaje de votación. Finalmente, la única opción no votada es la de “cada 15 días”

De este modo, queda claro, se trata de un grupo diverso no solo por las cualidades de sexo y edad, sino por sus preferencias en relación a la frecuencia con la que asisten a ver danza siendo el promedio o la “media” estar presentes cada seis meses, un dato que resulta interesante y hasta positivo, considerando un contexto en el que se realizan continuas producciones artísticas en espacios oficiales y alternativos de la ciudad.



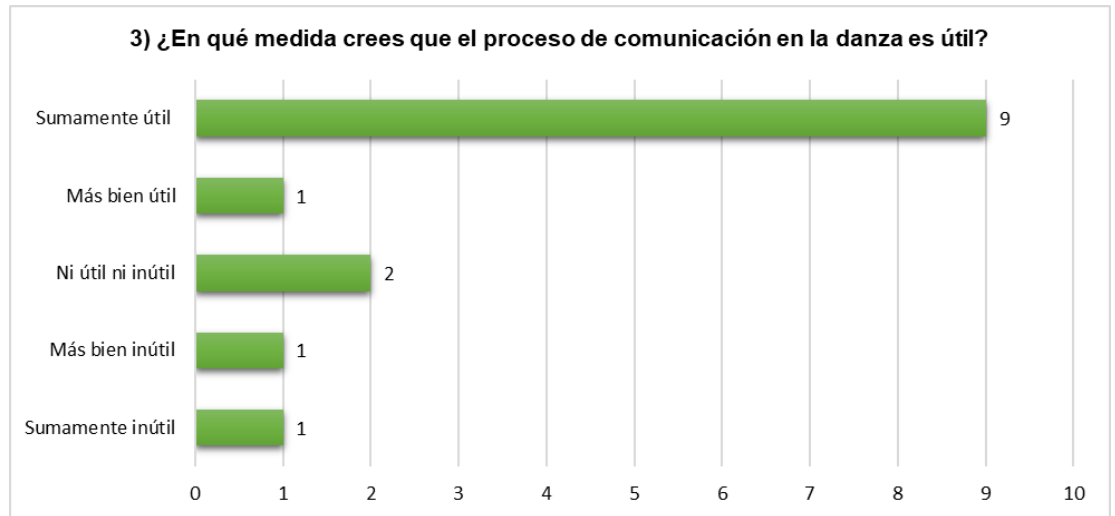


Figura 4.6 Gráfico estadístico encuestas Público Espectador

La tercera pregunta aborda la opinión del espectador hasta qué punto cree que el proceso de comunicación en la danza es útil y efectivo. El 60% considera se trata de un proceso “sumamente útil” mientras que al 18% les parece “ni útil ni inútil”, lo cual puede comprenderse como indiferencia respecto a la utilidad y efectividad que pudiese conllevar el proceso.

Las opciones de “más bien útil”, “más bien inútil” y “sumamente inútil” responden al 22 %, siendo los menores porcentajes en el gráfico. Entonces, puede evidenciarse que el proceso comunicativo es para la mayoría útil y necesaria en esta esfera, que hace del lenguaje corporal y no verbal su esencia.



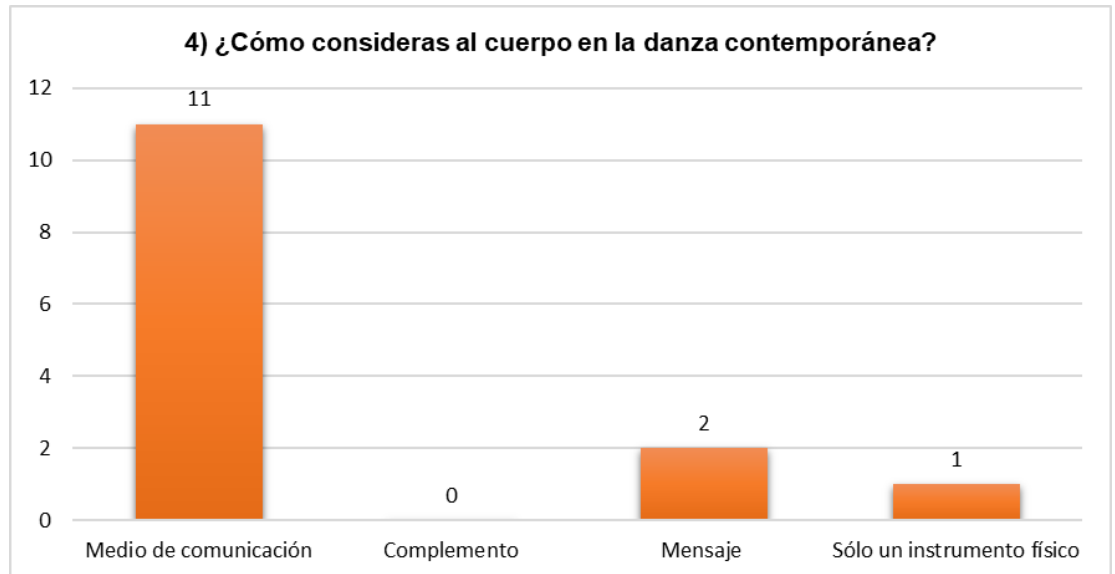


Figura 4.7 Gráfico estadístico encuestas Público Espectador

La cuarta pregunta plantea que el cuerpo en la danza puede ser considerado como medio de comunicación, complemento, mensaje o solo un instrumento físico.

El 80% lo considera un medio de comunicación, el 14% un mensaje y finalmente, solo el 7% lo considera meramente un instrumento físico. Puede deducirse entonces que el cuerpo no es relegado a un tercer lugar ni limitado a su capacidad física, sino a su dimensión comunicativa, por sus habilidades expresivas y para transmitir un mensaje donde el discurso del movimiento es el código lingüístico para la puesta en común.



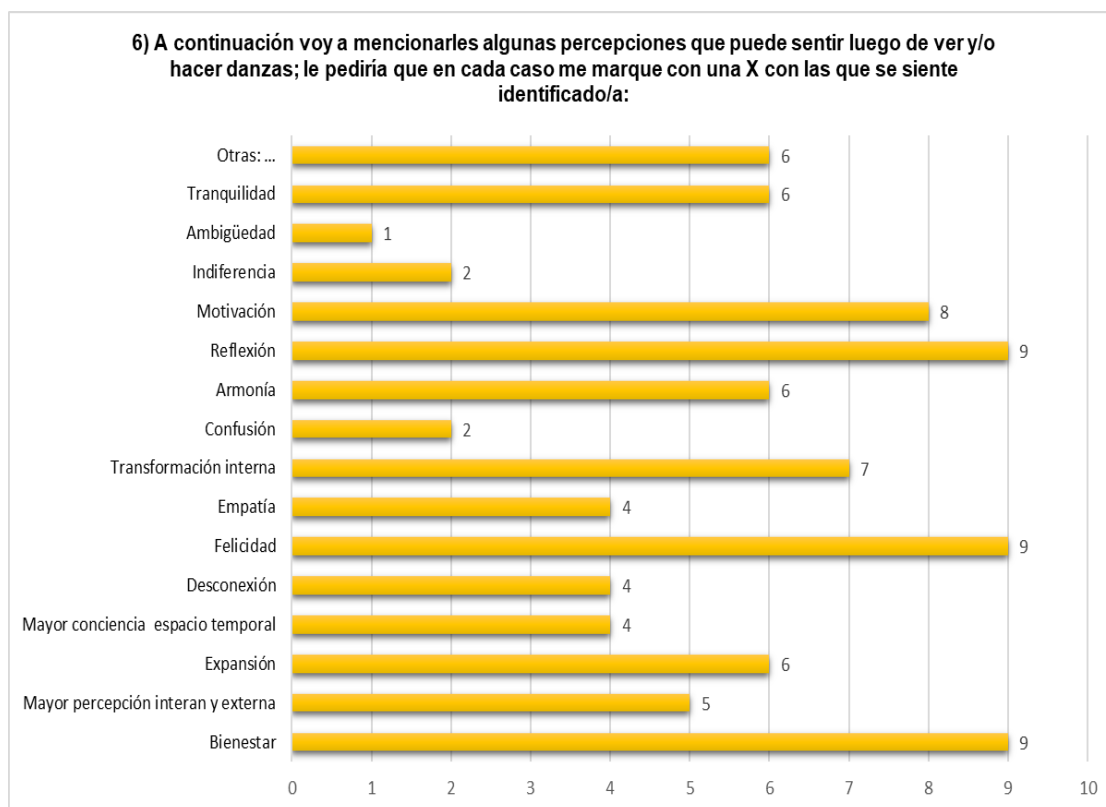


Figura 4.8 Gráfico estadístico encuestas Público Espectador

En la pregunta número seis se plantean diferentes opciones que identifican las percepciones o sentimientos generados al hacer o ver danzas, opciones tomadas de las entrevistas semi estructuradas previamente realizadas y sus respuestas.

De aquí emerge el siguiente dato: reflexión, felicidad y bienestar son las mayormente elegidas reiteradas veces. Decreciendo algunos encuentran sentirse motivados. Luego, otro tanto menor experimenta sentir una transformación interna.

Expansión, armonía, tranquilidad y la opción “otras” ocupan el sexto lugar al ser votadas por los mismos participantes, pero en menor medida. Le sigue el sentimiento de tener mayor percepción interna y externa. Empatía, mayor conciencia espacio temporal y desconexión son al mismo tiempo votadas en el mismo rango.



La mínima votación engloba a la opción de confusión e indiferencia, así como la ambigüedad en el discurso. De esta manera, podemos deducir que en su mayoría los datos expresan una sintonía con la danza, en tanto se vuelven accesibles y sus percepciones se amplían y varían, lo que se nota en la cantidad de votos dispersos.

Las opciones menos votadas denotan que si bien existe un público que no es receptivo a la danza, aun así, ha asistido a ver una obra y puede debatir al momento de materializar su pensamiento de igual modo.

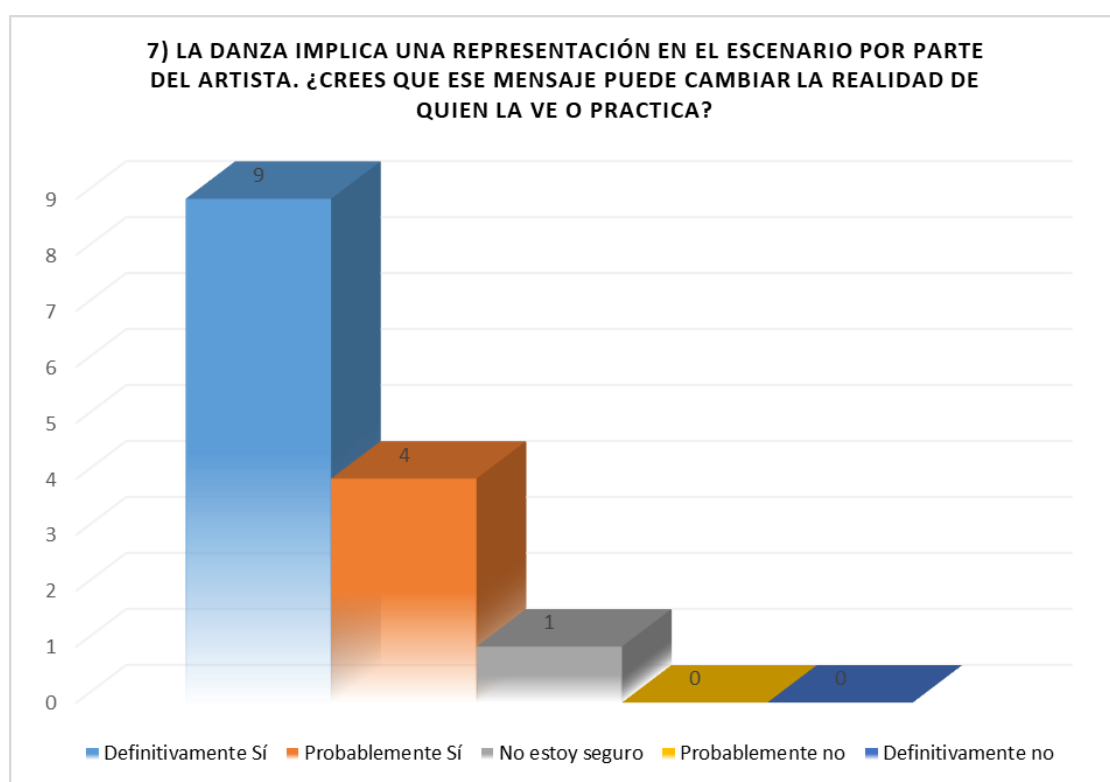


Figura 4.9 Gráfico estadístico encuestas Público Espectador

La representación de la pregunta siete busca conocer la influencia del mensaje y la interpretación o discurso tanto en quien genera como en quien recibe esa información, en este caso una obra de danza.

El 64% elige “definitivamente sí”. Mientras que el 29% expresa menos exactitud con la opción “probablemente sí” y sólo el 7 % demuestra o cree no estar seguro de ello. A partir de estas respuestas, puede



deducirse que existe la puesta en marcha de un claro proceso comunicativo entre artista y espectador en roles recíprocos y necesarios, que hacen de una representación un estímulo y una reacción, capaz de influir en la vida de quien lo ve sea por un momento o bien, a largo plazo según cada caso.

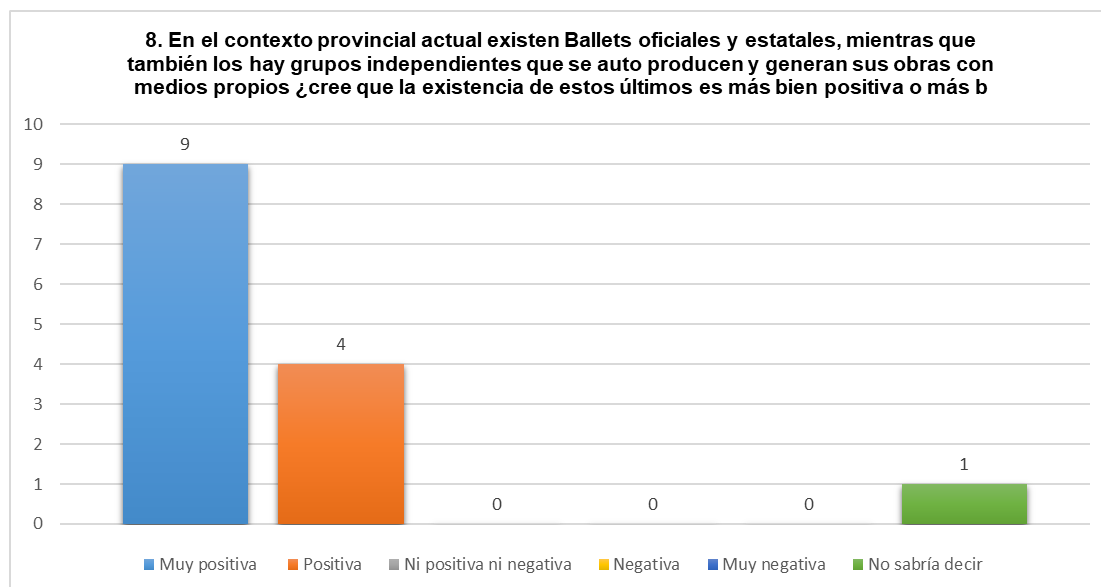


Figura 4.10 Gráfico estadístico encuestas Público Espectador

Finalmente, la última pregunta busca indagar en el carácter alternativo e independiente de los grupos autogestionados, para conocer si su existencia en la esfera social y cultural tiene alguna relevancia en el público y la oferta existente o si directamente, la distinción entre grupos oficiales y no oficiales pasa desapercibida sin interferir en la sociedad.

En un rango que comprende desde el "no sabría decir" hasta "muy positiva", el 64 % declaran que es muy positiva la existencia de los mismos mientras que, el 29% sólo asegura que es algo positivo sin más y finalmente el 7 % dice que no sabría qué decir u opinar al respecto.

Por ello, se establece que la existencia de los mismos es saludable para el sector ya que permite reinventar las propuestas y ofrecer



alternativas escénicas a lo que oficialmente se propone, planteando nuevos escenarios y métodos de trabajo o performances.



Tabla 3. Tabulaciones Público Espectador

	Folklore								Clásico								Arabe								Latino							
Consultas	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8
1								1				1					1													1		
2				1								1												1							1	
3							1						1											1							1	
4								1				1											1					1				
5				1										1										1							1	
6	1												1										1			1						
7	1														1									1			1					
8						1							1											1				1				
9								1				1											1							1		
10	1								1										1									1				
11		1								1										1				1	1							
12			1									1											1								1	
13					1				1													1						1				
14								1					1										1					1				
	3	1	1	2	1	1	1	4	2	1	3	2	4	1	1	0	1	0	1	0	0	1	4	7	1	1	1	5	0	4	2	0
	21%	7%	7%	14%	7%	7%	7%	29%	14%	7%	21%	14%	29%	7%	7%	0%	7%	0%	7%	0%	0%	7%	29%	50%	7%	7%	7%	36%	0%	29%	14%	0%



Urbano								Contemporaneo								Tango								Jazz							
1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8
			1						1													1					1				8
				1					1													1			1						8
		1							1								1										1				8
				1									1			1								1							8
				1						1											1					1					8
									1			1							1										1		8
			1							1										1								1			8
						1			1								1									1					8
1										1										1						1					8
						1						1					1													1	8
		1										1										1				1					8
					1					1						1											1				8
						1					1													1	1						8
	1												1					1						1							8
1	1	2	2	3	1	3	1	3	5	2	0	2	2	0	0	2	3	1	1	2	1	3	1	1	3	3	2	2	2	0	1
7%	7%	14%	14%	21%	7%	21%	7%	21%	36%	14%	0%	14%	14%	0%	0%	14%	21%	7%	7%	14%	7%	21%	7%	7%	21%	21%	14%	14%	14%	0%	7%



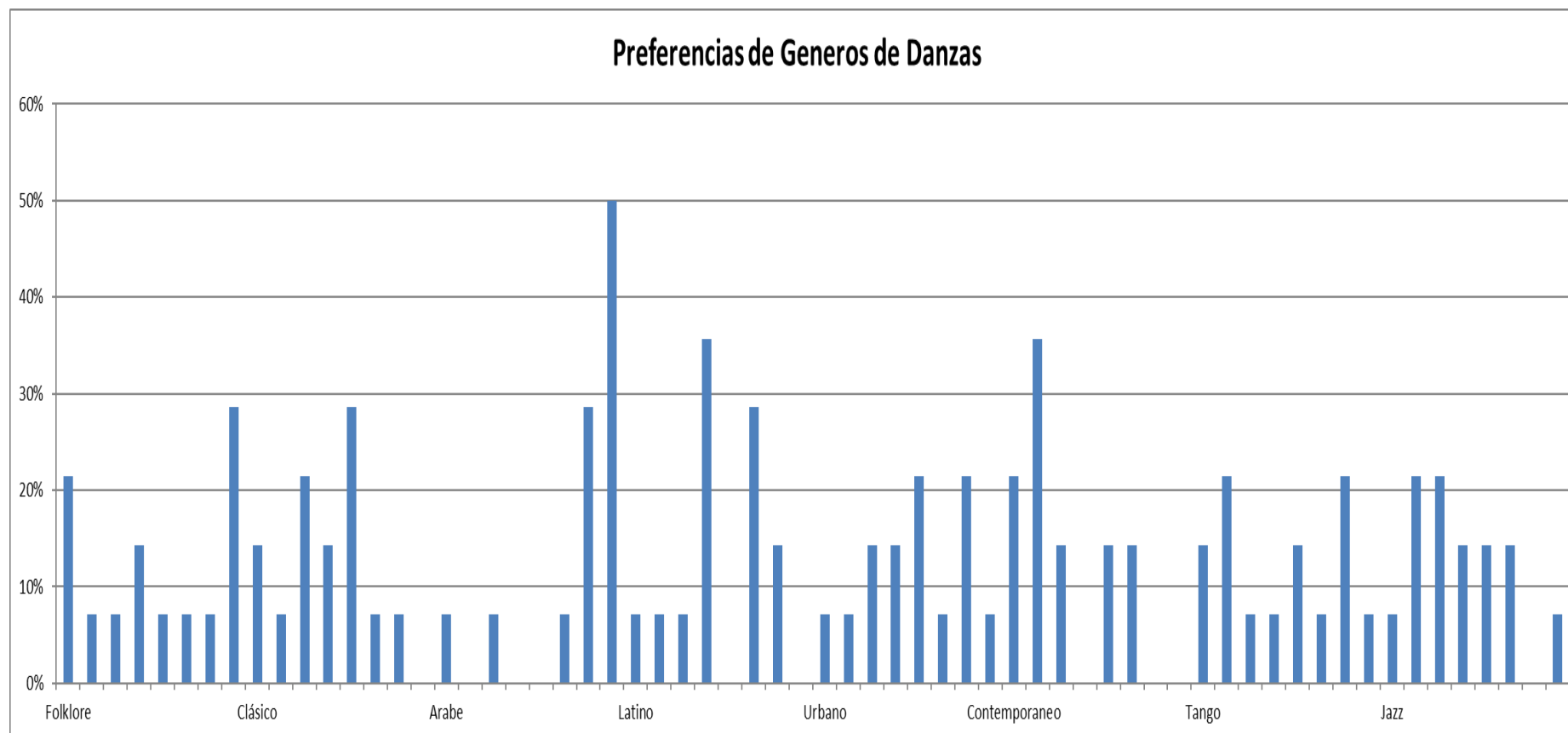


Figura 4.11 Gráfico estadístico encuestas Público Espectador



Respecto a las preferencias por ciertos géneros artísticos, donde el público ordena del 1 al 8 qué danza prefiere ver, siendo 1 la danza más importante y 8 la menos importante en su escala de preferencias, el resultado es que el 50% elige como preferencia las danzas árabes, mientras que comparten el segundo nivel con un porcentaje aproximado del 36% los ritmos latinos y la danza contemporánea. Lo siguen las danzas folclóricas y el clásico con un porcentaje del 29%. Finalmente, el tango, los ritmos urbanos y el jazz alcanzan su máximo porcentaje con el 21%.

Considerando los números arrojados, la preferencia por la danza contemporánea ocupa un lugar relevante a lo que la presente investigación respecta, ya que compite ese puesto con danzas tan populares, tradicionales y frecuentes en todo tipo de espectáculos en la ciudad como lo son las danzas árabes y latinas, así como las folclóricas y el clásico.



Tabla.4 Tabulaciones Público Espectador

	Ocio						Disciplina						Patrimonio Cultural						Motivo Familiar						Espacio Político						Costumbre Generacional							
Consul tas	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6		
1						1	1								1								1			1								1				6
2					1		1								1							1				1										1		6
3			1					1								1							1	1										1			6	
4						1		1					1									1						1					1				6	
5				1			1							1									1			1								1			6	
6			1					1					1									1							1							1	6	
7					1			1					1										1			1							1				6	
8					1				1					1					1											1				1			6	
9			1					1					1									1								1					1		6	



10						1	1						1						1							1				1				6		
11				1			1						1								1						1			1				6		
12						1	1						1								1				1					1				6		
13					1					1			1						1								1		1					6		
14		1					1							1						1							1						1	6		
	0	1	3	2	4	4	7	5	1	1	0	0	5	5	3	1	0	0	1	0	2	4	4	3	1	2	3	1	3	4	0	1	2	5	3	3
	0	7	21	14	29	29	50	36	7	7	0	0	36	36	21	7	0	0	7	0	14	29	29	21	7	14	21	7	21	29	0	7	14	36	21	21
	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	



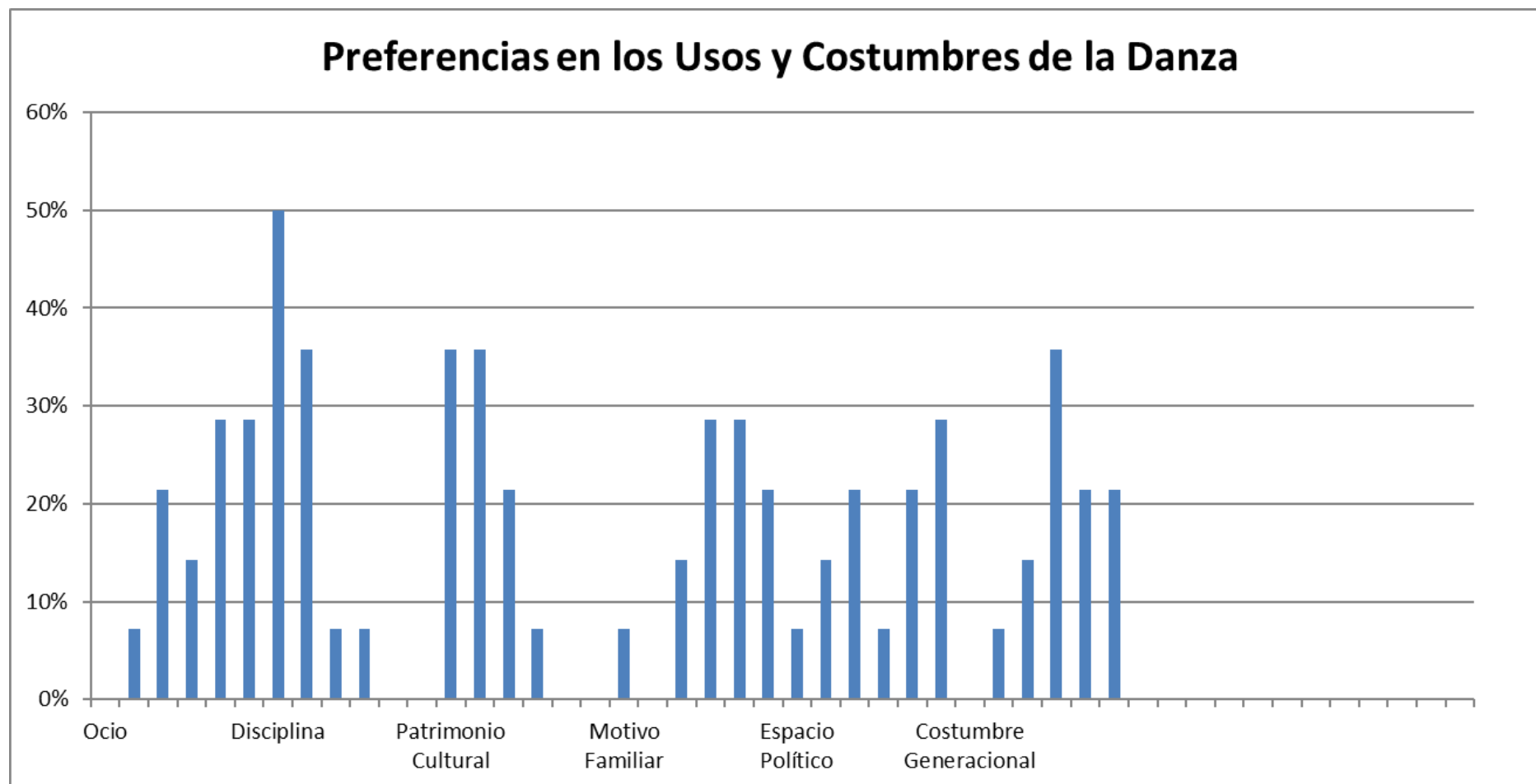


Figura 4.12 Gráfico estadístico encuestas **Público Espectador**



En la pregunta que continúa se exponen algunos significados y usos que tiene la danza para la sociedad y la cultura, donde el público puede ordenar las opciones según sus creencias, puntuando desde el 1 como “el más relevante” y 6 “el menos relevante”.

El mayor porcentaje cree que la danza responde a una “Disciplina” como su carácter más relevante en el común de la gente. “Patrimonio cultural” también ocupa un alto porcentaje del total que lo considera muy relevante o relevante comprendiendo que la danza tiene un acento histórico y cultural importante que se conserva a través del tiempo, de generación en generación, cultivando un identitario o bien, un mismo imaginario social. Mientras tanto, la “costumbre generacional” se corresponde con una media del total, que lo califica como tal, a la par de su faceta de patrimonio cultural.

En medida decreciente el resto la identifica como poco relevante o irrelevante un motivo familiar, un espacio político y/o un mero momento de ocio, entendiendo eso entonces como alternativas varias que se plantean en la sociedad de manera aleatoria.

Puede deducirse entonces que la danza está establecida como una profesión y una disciplina al tiempo que importa como parte del acervo cultural de la sociedad y su transmisión como costumbre.



Análisis Etnográfico

El ejercicio de la observación, el registro y el análisis de los datos blandos fue un proceso que involucró la presencia y la omnipresencia en el dictado de las clases de danza contemporánea contando con la asistencia de un grupo no tan numeroso de aproximadamente 15 personas, entre hombres y mujeres, algunos con experiencia en el rubro artístico, abarcando diferentes disciplinas afines desde el teatro, las acrobacias aéreas, y la danza en sus diversos géneros, entendidos como formas de ser, árabe, contemporánea, clásica, urbana o folclórica, incluso otros tantos sin experiencia alguna en lo que al movimiento se refiere.

Con la riqueza de este crisol de propuestas danzando en conjunto se pudo divisar la relevancia de la escucha, la imitación, la pregunta, la mirada, la auto-percepción y el ejercicio de la conciencia al generar movimiento y proponer, lo que llamaremos "dar", como al dejarse interpelar por la respuesta del otro, entendido como otredad individual y a la vez grupal, en acción, lo que resumiremos con el verbo "recibir".

Ejercicios y movimientos de fuerza, equilibrio, resistencia y expansión componen un repertorio de herramientas y recursos a los que cada uno puede volver siempre y cuando lo quiera o necesite, ya que se trata del desarrollo de un lenguaje corporal no verbal, independiente y autónomo que cada uno podrá pulir con las pautas, secuencias coreográficas y datos brindados por el profesor. El inicio de las clases se basa en entrar en calor, "activar el cuerpo", mediante ejercicios basados en principios de yoga o Thai Chi, que permiten introducir a cada individuo en una sincronía propia y a la vez grupal, lograda a través de la respiración en conjunto y la concentración donde el silencio se apodera de la sala.

Al mismo tiempo, el cansancio o alguna expresión de dificultad en la clase, más que limitaciones, son motivos para seguir intentándolo, para que cada individuo repita el ejercicio hasta lograr poner el cuerpo en



armonía, sin significar esto una forma exacta, sino la conciencia de sí y del cuerpo reconociendo donde están los apoyos, los músculos, los encastres, las partes duras, las partes blandas y el manejo de la energía para poder lograrlo.

Las pautas físicas y las secuencias coreográficas marcadas también son parte de las clases, como motores de movimiento. Por un lado, las pautas responden a una dinámica de improvisación y trabajo de composición instantánea y espontánea en las que cada personalidad y estilo es utilizado al servicio de la creación y la canalización de los ánimos presentes, estados emocionales internos o la causa que motive tal expresión.

Improvisar, deja de ser una palabra popularmente usada como una referencia liviana, como una forma de hacer desorganizada o superficial, para enmarcar un arduo trabajo de investigación del movimiento, imaginación, interpretación, búsqueda de fortalezas y debilidades corporales y descubrimiento de nuevas formas de llegar a un mismo lugar, pero proponiendo nuevos matices y riesgos a la danza misma y por lo tanto al lenguaje consensuado y orgánico.

Mientras tanto, la realización y memorización de las secuencias activan un sistema remoto utilizado en la niñez y como lo es la imitación y el aprendizaje a través de los gestos, la prueba y error, en el que la mirada hacia uno mismo sin perder de vista una panorámica del grupo permiten llegar a alcanzar un nivel óptimo de flujo y dinamismo en la realización de la coreografía.

De hecho, en unas de las tantas clases, causan sorpresa y curiosidad la presencia repentina de un niño y una señora mayor, su abuela, junto a una embarazada que decide retornar a las clases después de mucho tiempo.



En el caso de los dos primeros, un testigo puede afirmar que no hay edad para la danza, y que a través de diferentes formas, dinámicas y movimientos, llegan a lo que indica el profesor a través de la mímica; de hecho, lo que no les queda claro en palabras cuando se dicta la pauta a realizar, termina de comprenderse en el momento de mirar al cuerpo del otro haciendo, en silencio, y al de uno mismo al ponerse en riesgo.

En el caso de la mujer embarazada, lo que a simple vista parece una dificultad por una panza ya avanzada en su tamaño, termina por ser parte de la composición y una cualidad que permite ejercitar la creación.

La música detona un estado interno que puede mermar o acelerarse según corresponda, siendo implícitamente un disparador de ideas que se traducen en movimientos, como un código para compartir con el otro, un otro también interpelado por el estímulo musical que responde a esa interacción según el momento en el que se encuentre.

Es decir, una conversación simbólica en la que el lenguaje físico, pero también la inteligencia emocional e interna, se armoniza y se pone en juego a medida se profundiza y se repite el ejercicio.

Frases como “yo escucho al otro”, “sentir eso que rodea a cada uno, esa energía”, “buscarle un giro”, “ponerse en riesgo para generar nuevas propuestas”, “darme cuenta que puedo confiar en el otro” o “entregarle mi peso”, son frases que hablan de entendimiento y comunicación generadas a partir del mismo proceso de investigación del movimiento.

Según el profesor se tratará no de una somera conversación sino de un estímulo y una respuesta que se intercambian constantemente, una regla que, sin dudas a medida la clase avanza, mejora e hila más fino. Sugerir una alteración en la cualidad del hacer, sea el cambio de niveles, matices, gestos, movimientos atípicos o velocidades, posibilita nuevas



formas de acción y por lo tanto más respuestas en el medio de una danza que se presenta fluida, dinámica e instantánea.

Llama la atención que se trate de un sistema abierto donde cada uno puede recurrir al silencio, no sólo verbal sino físico, a través de una pausa, que es utilizada como foco de tensión incluso dentro del mismo proceso, al tiempo que nos permite volver a la conciencia, al cuerpo presente para captar, sentir y percibir el espacio, el tiempo y los cuerpos para luego recién proponer y discursar.

Este carácter de sistema abierto también se ve reflejado en la posibilidad de aquellos que, tras ausentarse, regresan y se adaptan instantáneamente al grupo de los que asisten de manera constante, logrando romper distancias, lo cual posibilita sostener un vínculo auténtico, accesible al cambio y respetuoso respecto al mensaje, o lo que el otro tiene para decir.

Durante la observación, también se pudo concluir cómo en el trabajo de dúos uno lleva al otro, sea desde la sincronía física o bien, desde el ritmo, dando un paso de avance y cómo esto lo afecta directamente a cada partícipe del dúo.

En esta inmersión dual se puede denotar además lo importante que es ir y volver hacia y desde la conciencia, para no perderse en el flujo sino trabajarlo concienzudamente, despertando también el quehacer de las manos que, según el coordinador del grupo, las mismas tienen un gran poder comunicativo pero que a veces, al bailar o danzar, pierden sentido.

El habla se perfila en la pregunta y la respuesta con el cuerpo como motivo de exploración e investigación para encontrar el camino del movimiento consciente, un proceso que también tiene durezas factibles de ser pulidas, traducidas en la incomodidad recíproca, el ruido en la comunicación, lo que desaparece cuando aparece la certeza, evitando el ruido y el golpe físico generado por la distracción.



El cuerpo se presenta como posibilidad y allí aparecen, a medida avanza el tiempo de clases, la representación gráfica como recurso para habilitar la danza, por ejemplo, la idea de “quitarse una camisa”, un trabajo grupal de “golondrinas” (los cuerpos se agrupan en triángulo para simular el vuelo conjunto de las golondrinas, una práctica que tiene como pauta la de seguir a través de la imitación y la atención el movimiento del que encabeza el grupo, reflejando la dinámica de estas aves en el cielo pero ahora aplicada al movimiento de los cuerpos) o el concepto de “océano” (los cuerpos se agrupan en el centro, cierran los ojos y responden al tacto del otro, a medida se movilizan, como motor para activar la parte del cuerpo que fue tocada) para reconocer el movimiento y su cualidad de manera tal de alcanzar una similitud en la danza, lo que en un paralelismo con el lenguaje se podría entender como una función de anclaje.

Además, existen también las instrucciones enmarcadas en el cuerpo de pautas basadas en la atención, manteniendo la copia o imitación del otro y su dinámica, como pauta para la creación. En la acción y el acto de habla no verbal, la libertad de elección rige para la codificación tanto al intercambiar ideas como al intercambiar movimientos, así como también es válida la opción y la decisión de parar.

De hecho, se puede observar en la propuesta de bailar “en canon”, como efecto domino, donde la danza se vuelve un todo como suma de partes, siendo que uno sigue al otro de manera dependiente en su devenir, pero independiente y autónomo en las reacciones.

Por un lado, el saber esperar, confiar en el que está delante, aprender a recibir el mensaje y a quien corresponda, dar el primer paso hacia adelante como gesto de iniciación para comenzar la actividad grupal. En palabras del profesor y bajo su mirada, la cuestión se resume en evitar pasos demás para dejarse llevar por el otro, recuperando la



conversación y minimizando la indecisión traducida a veces en un hablar en voz baja, como si de balbuceos se tratase.

De hecho, se pueden identificar dos momentos en las diferentes pautas físicas que el profesor propone para cada clase, como un antes y un después, una escucha previa que se ejemplifica en el respirar a la par para danzar a modo de requisito necesario para alcanzar un “después” donde la coordinación, la seguridad y la certeza son las protagonistas.

En este ciclo el cuerpo se vuelve motivo de danza y viceversa, como un lenguaje con códigos y canales de expresión propios, en los que el “frame verbal”, entendido como una estructura, es la palabra, y su opuesto pero complementario, el “frame no verbal”, es el movimiento, comprendiendo entonces que la comunicación no verbal transforma al recodificar; es decir, decodificar e interpretar es transformar.

Son las técnicas las que permiten la interacción basándose en pautas físicas objetivas que demarcan el discurso del movimiento. Ejemplo: danzar en diferentes niveles, toques (contact), relación con el otro en capas, trabajo de “golondrinas” y sensación constante de caída (riesgo).

En este repertorio orquesta se pueden observar “pequeñas danzas” donde cobra valor la conciencia del cuerpo, siendo las dos situaciones más gráficas los bebés y los ancianos, cuerpos en los que se generan espasmos o movimientos espontáneos propios del proceso de volver al cuerpo, al momento presente.

Otro ejemplo de ello es el momento del “Océano”: trabajo grupal basado en cerrar los ojos y efectivizar la técnica de contact improvisación por capas y los breves toques corporales como guías de movimientos; es clave la sensación y percepción de distancias físicas- proxémica- al momento de interactuar.



El ejercicio de a dos, reconocidos por el grupo como el de “los dos palitos”, formando un triángulo, donde se considera un punto de fuga y otro de referencia, que consiste en el contrapeso y la resistencia mutua como única forma de conseguir el equilibrio físico a pesar del movimiento múltiple: un eje, dos cuerpos.

Otra forma de ser es la grupal y en el hacer existe un momento de abombamiento donde todos se hayan agrupados rompiendo con los límites de la distancia íntima que se mueve conforme a los diferentes flujos de movimiento que cada uno propone y a la par de la música. Se visibiliza como un todo en movimiento.

Se utiliza el contact. El espacio accesible es proporcional al espacio que queda vacío o que se va momentáneamente. En este instante, es el mismo grupo en entendimiento el que cede el momento y el espacio del “solo” (aquel que saldrá del nicho y estará expuesto al entorno); no es elección propia.

Al repetirse esta propuesta, las apreciaciones se modifican constantemente; en el caso particular en la primera vuelta la investigadora se sintió ajena y presionada en el momento de probar un solo, entendido éste como una pieza de danza en la que solo interviene un cuerpo en escena. También incómoda en el grupo, porque no podía adaptarse al flujo propuesto, y percibía el choque corporal más que el cuerpo disponible y accesible. Mientras que, en la segunda vuelta logró sentirse concentrada y comprometida, participe, parte de y con mayor predisposición; con libertad para intervenir en el solo.

El profesor, en su trabajo de distanciamiento evidencia los mismos momentos y estados particulares, así como sucedió también con el grupo ya que la segunda vez fluyó, reprodujo niveles distintos, mayor movimiento, velocidades, niveles, distintas intervenciones. Atención activa respecto del yo y del otro (incluso para evitar caídas).



En caso de ser expuesto al solo y no querer, o sentir desconcierto, es oportuno percibirse y volver al nicho ya que será esta la decisión auténtica, considerando siempre el no pecar de movimiento y ser precisos, claros en el mensaje a interiorizar y exteriorizar.

Sea en presencia de música o no como un estímulo, cada uno debía argumentar desde el propio cuerpo y la propia “música” y discurso corporal. Para ello hay que prestar suma atención a apoyos físicos tanto propios como ajenos y los “motores” que dirigirán el movimiento pudiendo ser la mano, el hombro, la cadera, un pie, etc.

Combinaciones, tensiones, direcciones serán clave a la hora de mantener activa la curva de tensión dramática en una obra, regularla no mimetizándose sino contraponiendo movimientos en el momento preciso, persiguiendo la idea del coreógrafo, ícono en la historia de la danza, Laban en su teoría del movimiento entendido como un “encantamiento”.

A lo aplicado en clases y antes densamente descripto, se adhiere el entrenamiento y la puesta en práctica de la obra, entendida como dispositivo, “Jungla: el cuerpo puede contar los relatos más salvajes”. Una obra de danza teatro, que aborda el diálogo entre las personas, evidenciando el cuerpo desde lo social y lo antropológico. Es una manifestación de identidad y diversidad en convivencia armónica.

Jungla se conforma como un transcurrir constante y en movimiento, es un dispositivo abierto de improvisación y composición instantánea en el que se da gran valor e importancia al estar, a la construcción grupal y a los procesos continuos de cambio.

En su trayectoria se constituye como un movimiento itinerario desde 2014 que ya ha viajado por diversas provincias y participado en más de una Fiesta Nacional del Teatro, logrando el segundo puesto en la provincia en el año 2015.



“Un instinto que nos hace existir en relación a otros, construir juntos, preguntarnos constantemente: ¿Qué ves? ¿Qué piensas con lo que ves?, ¿Qué haces con lo que ves?, ¿cuál es el flujo de las cosas? Unos en relación a otros, en constante diálogo, opuestos, parecidos, en proceso siempre, un poco salvajes, diciendo que sí. Entreverados y decidiendo en tiempo presente, con lo que hay, con lo que se tiene y con lo que el otro me genera. Un cambio que nunca termina. Una jungla de posibilidades donde adentrarse”, reflexiona Víctor Campillay, coordinador de Taller de Danza y Composición.

En la misma solo se recrean pautas físicas, no emotivas. De ahí en más las lecturas contextuales son propias de cada espectador.

Es en la dualidad intérprete/ público, donde se genera un flujo constante de interpretaciones en constante reestructuración, como una interpretación e interacción circular.

El intérprete lo hará a través de pautas físicas, es decir el movimiento, mientras que el público será parte de un imaginario social que hace lecturas varias no arbitrarias a cerca del mensaje transmitido, abiertas a reflexión y el sentido que cada receptor quiera darle y que, por lo tanto, influirá en la obra y en la percepción de los interlocutores. Sin dudas, es esencial la acción, sea física (las que permiten pensar y razonar el accionar elegido para comunicar), o bien, fácticas (entendidas como hechos no controlables e instintivos).

En cada palabra hay emociones, sensaciones, cuerpo. Lo mismo sucede aquí, en el lenguaje del cuerpo. En una de las intervenciones grupales, siendo la primera en una institución educativa, el profesor propuso un tema musical, se acordaron pautas físicas como ejes discursivos que todos debíamos seguir, pero agregándole el mensaje particular de cada uno a través de la improvisación, ante lo que el público reaccionó de manera inmediata y expectante, luego de haber visto otros



números más recurrentes en los actos escolares, como la lectura de poesías, bailes de danzas árabes o pop moderno.

Es en estas intervenciones públicas donde se estimula la riqueza de un proceso que se torna revelación porque más allá de la acción, en lo personal resultado fue la motivación y energía vivida que dejó la participación, el sentimiento propulsado por el trabajo y el feedback grupal tanto emotivo como físico.

Si bien seguimos pautas, la improvisación permitió la observación y atención activa, la recreación de las directivas, pero basadas en el discurso presente más allá de la lógica evidenciada en la accesibilidad del cuerpo con el otro. En pocas palabras, las ganas de mejorar e intervenir con nuevos recursos.

-“El silencio potenció la creatividad si bien al principio resulto incómodo”.

-“La segunda vez que pasamos escuche las otras “melodías”, mensajes y fluí con ellos, sin dejar mi código corporal ni mi ritmo propuesto”.

- “Importante la negociación a través de los sentidos: vista y tacto principalmente”.

Son algunas de las apreciaciones propias, frente a otras ajenas tales como:

“Aprender a sentir con los ojos y no con los oídos. El silencio crea potencia visual”:

“La acción se presenta cuando siento que no hay propuesta”

“Cuando aumento velocidad pierdo percepción del contexto”



“Sentí un efecto acumulativo una canción con muchos bits, propuestos por cada uno, disponibles para ser usados”.

Son aseveraciones que hablan de un proceso de retroalimentación en el que la solución yace en “observar para” no así en la acción directa. Las respuestas exhiben que somos canales discursivos donde hay un tercero en el entorno, no solo un “Yo/Tú”, y al cual no se debe olvidar; demuestran además que el error es apertura para la producción y que la aceptación de lo que el otro propone es condición en la configuración de este lenguaje, como si de una manipulación productiva se tratase.

En este proceso resulta clave adentrarse en lo que el profesor y coordinador establece como la diferencia entre “cuerpo preciso” y “cuerpo energético”, conceptos que se intercalan a lo largo de la clase y el proceso en sí mismo. La precisión es entendida como la “medida justa” y la armonía entre la inteligencia emocional y motora. Mientras que un cuerpo energético refleja un desajuste en el sistema que es necesario compensar al momento de abordar la forma. Asimilar estas ideas permite generar una lectura clara y ágil del discurso/movimiento, establecido como lenguaje no verbal, tanto para quien lo interpreta, como para un compañero/a de la clase y para el espectador mismo. Para ejemplificarlo, el mismo recurre a una enseñanza oriental que alguna vez leyó. La misma aduce que cuanto más grande es el movimiento, menor intensidad precisa. Y cuanto más pequeña la calidad del mismo, la intensidad debe ser mayor.

A partir de esta premisa, Víctor Campillay, coordinador del Taller, revela a la clase que no es el cuerpo un cauce de emociones, ni son éstas las que pueden posibilitar el movimiento sino que es el movimiento desde su particularidad física el que articula un discurso. Será el espectador quien al momento de leer lo que está viendo, pueda o no, adherirle una dimensión emocional o le genere algún recuerdo en particular.



Parte Final 5: Consideraciones sobre la propuesta inicial - La comunicación como proceso transformador sociocultural en la danza contemporánea: desde la perspectiva del interaccionismo simbólico en los grupos estudiados

Retomando entonces la propuesta sobre “La comunicación como proceso transformador sociocultural en la danza contemporánea: desde la perspectiva del interaccionismo simbólico” en los grupos estudiados, y tras un enriquecedor proceso teórico y analítico, se puede reanudar el tema original que motivó el desarrollo de esta investigación para finalmente, hilar los contenidos y resultados recabados.

Son la comunicación y la cultura dos campos que interactúan entre sí, generando una sinergia necesaria y constante. Ambos conceptos se re configuran por el estímulo de la sociedad al mismo tiempo, profundizando el intercambio en la experiencia misma, la acción individual y colectiva.

Es a través del lenguaje, verbal y no verbal, la puesta en común, que una sociedad se define dentro de un marco cultural ya inscripto, cultura que se revela permeable, accesible y dispuesta al intercambio y la interacción del cuerpo en movimiento; un cuerpo con códigos innatos y de carácter multi simbólico, que supera a la palabra misma.

Desde los inicios, la comunicación es una prueba del diálogo y entendimiento necesarios para la evolución, comprendiendo a la palabra y el movimiento como complementos de un idéntico sistema, que distingue al hombre de otras especies.

En este caso particular, la comunicación analizada desde el enfoque del interaccionismo simbólico es entendida como un proceso transformador sociocultural en la danza contemporánea, al darle suma



relevancia al lenguaje de los gestos y a la corporalidad, conceptos que cobran significado en el encuentro con el otro, la negociación corporal, la interactividad, la reciprocidad.

Precisamente, en términos generales, la danza en sí es una representación y una expresión artística, capaz de devenir en diferentes géneros y ser una disciplina identitaria en cada encuadre social cultural. Por su capacidad de idear, representar físicamente, gestionar el cuerpo y expresar un motivo, la performance interpretada recobra un valor distintivo: cada manifestación o acción es un vínculo entre intérprete y espectador, siendo estos sujetos los elementos constitutivos de la obra.

Los sentidos y la percepción a flor de piel, la activación del razonamiento, la interacción con las emociones propias, los estímulos y reacciones son evidencias que describen un complejo proceso de comunicación en capas, el cual conlleva un reconocimiento, una problematización, tensión y transformación en diferentes medidas, según cuánto cada uno desee o se permita inmiscuirse en la acción, no teniendo que ser ésta siempre emocional, sino reservarse su carácter netamente físico.

Entre un cuerpo energético y un cuerpo preciso emergen infinitas posibilidades de movimiento que determinan que el proceso de comunicación interna y externa ha comenzado, para cuestionar(se) y poner en juego lo hasta aquí aprendido y asimilado a lo largo del tiempo.

La propuesta radica en posicionar al cuerpo y hacer foco en él, ya que, comprendiendo la dimensión corporal, podemos darle mayor relevancia al proceso comunicativo en la cotidianeidad, esta vez analizado en la danza contemporánea. Si bien fue elegida la danza contemporánea, puede investigarse en torno a otra disciplina artística, ya que las mismas implican procesos de suma sensibilidad, inteligencia y accesibilidad corporal y comunicativa.



A su vez, lo que intenta la investigación es reforzar el proceso comunicativo, sin naturalizarlo o minimizarlo a un básico diálogo, otorgándole protagonismo al sistema gestual y corporal, incluso más que a la palabra misma.

Si ponemos la lupa y vemos a la comunicación desde esta perspectiva, entonces podremos entender que la propuesta permite ver a la cultura como una esfera necesaria para cada sociedad y asimilada por cada uno de los individuos que la conforman, en constante interacción, mutación y comunicación, vulnerable al dinamismo y movimiento de la comunidad misma. Vista desde la danza contemporánea, la cultura es entonces modificada directamente cuando el sujeto se involucra en el proceso, y viceversa.

CONCLUSIONES

Considerando entonces el supuesto de investigación planteado: “La comunicación en la danza contemporánea analizada desde la perspectiva del interaccionismo simbólico, se constituye como un proceso transformador sociocultural” y luego de un vasto trabajo investigativo descriptivo, los resultados finalmente son favorables porque, si bien la comunicación es analizada en el contexto de la danza contemporánea, en este caso particular, no se minimiza su relevancia y cobra aún más sentido por el valor agregado que supone estudiar a grupos heterogéneos de personas con un número consistente de encuestados y entrevistados, afines y no afines al rubro.

Los mimos arrojan respuestas que al ser entrecruzadas permiten arribar a una clara conclusión: si la experiencia es corporizada y encarnada, superando a la palabra misma, su aprendizaje y consiguiente asimilación, influirá en mayor o menor grado en el individuo participante del proceso, dejando a la vista las virtudes de un lenguaje que asume la



acción cultural a través de la interacción e interpela a las personas dinámicamente, para hacerlas parte de un proceso comunicativo en constante retroalimentación.

Respecto al objetivo general...

Partiendo del objetivo general de este trabajo que fue analizar y comprender la manera en la que la comunicación se constituye como proceso transformador sociocultural en la danza contemporánea, analizada desde la perspectiva del interaccionismo simbólico en un grupo independiente y autogestionado de Salta capital, en el año 2017 (Estudio de caso: Taller de Danza y Composición), la investigación desemboca en un análisis positivo e integrador dotado de mayor credibilidad, riqueza y significación por tratarse del estudio de un grupo heterogéneo de personas como lo es el grupo de alumnos que asisten a clases. Además, y de manera complementaria, el trabajo cuenta también con la perspectiva sólida y fundamentada de los profesores entrevistados, siendo solo uno de ellos el coordinador del Taller en cuestión, lo que permite generar una mirada comparativa sobre el tema de investigación y su abordaje, y viabilizar inferencias acerca de qué tan real es el grado de implicancia y transformación que conlleva la comunicación en su dimensión no verbal. A este entramado se suma el público espectador encuestado para terminar de configurar el circuito comunicativo, poniendo a consideración una mirada particular basada en sus experiencias, opiniones, percepciones, usos y costumbres lo que evidencia aún más el impacto, en mayor o menor medida, de la comunicación en relación a la sociedad y el marco cultural vigente.

Si consideramos estos tres grupos analizados y estudiados: alumnos, profesores y público espectador, estamos en condiciones de describir y presentar un amplio balance sobre la comunicación y la danza, enriquecido por la vívida mirada de quienes hacen posible que estos procesos tengan lugar en la sociedad. De hecho, queda claro que el objetivo se cumple en el trabajo de campo, con un arduo y detallado



trabajo de recolección de datos y sistematización de los mismos, lo que permite analizar y comprender en profundidad los conceptos claves (comunicación, danza contemporánea, interaccionismo simbólico) e inferir en qué medida el proceso comunicativo puede afectar al marco cultural de cada público participante.

Las implicancias del interaccionismo simbólico en el proceso comunicativo...

Cabe señalar que este abordaje es analizado desde el interaccionismo simbólico, una perspectiva que, en configuración con las teorías comunicacionales y los principios de la danza contemporánea en sí misma, demuestran que la comunicación se constituye finalmente en un proceso que puede afectar los marcos culturales de la sociedad (esta vez comprendida por las tres unidades de análisis) al hacer de la comunicación no verbal, con la lupa puesta en la corporalidad, el eje del proceso; un proceso visto desde la interacción y la significación corporal constante, momento en el que las personas claramente confirman haber experimentado sensaciones que trascienden al nivel sensorial, valga la redundancia, para alcanzar un nivel de propiocepción distinto al ya preestablecido, no solo en relación a sí mismos (“self”) sino en relación al conjunto, al otro, como sujetos emisores y receptores, activos y simultáneos.

Retomando los análisis de resultados previamente explicitados, los profesores confirman esta ventaja comunicativa al momento de trabajar basándose en los principios básicos de la formación artística y los del género mismo. El público espectador no resulta ajeno a la propuesta, ya que, si bien en algunos casos solo resulta un entretenimiento lisa y llanamente, en otros se evidencia una evolución que parte del sentimiento de bienestar mismo al momento de ver una obra o intervención de danza.

Estamos en condiciones de precisar que es posible lograr un nivel de autonomía corporal y autoconocimiento interpersonal que al mismo



tiempo nos permita abordar el lenguaje verbal y no verbal de una manera más sustanciosa basada en la interacción requerida por el sistema comunicativo; situación que no acaba en las paredes del salón, sino que los trasciende en su vida diaria. Parafraseando a Malinowski se trata del protagonismo que toman las trivialidades en esta construcción de sentidos.

A pesar de ello, la capacidad transformadora no puede ser comprobada al 100% ya que al tratarse de una investigación descriptiva y regirse por los principios de un enfoque Constructivista y un paradigma Cualitativo, no resulta posible generalizar los resultados y establecer leyes generales al respecto, sino, sentar las bases para futuros estudios y profundizar en ellas.

Profundizando en los objetivos y retomando los objetivos específicos, los mismos tuvieron un desarrollo empírico a lo largo del trabajo.

Objetivo planteado: 1) Exponer las ventajas de la danza contemporánea en el esquema comunicativo.

En el caso del primer objetivo que proponía exponer las ventajas de la danza contemporánea en el esquema comunicativo, se pudo explicar en términos generales los principios vigentes en la escuelas teóricas de la danza contemporánea, y su relación con las teorías comunicacionales, siendo en este caso de mayor afinidad la propuesta de la fenomenología y el interaccionismo simbólico, corriente que alberga al cuerpo como protagonista y contenedor de significados, a la experiencia y la acción como recursos de construcción y vinculación y a la comunicación con el otro como un circuito abierto e interactivo.

De manera complementaria, al realizar el trabajo de campo a través de la metodología propuesta pudieron reconocerse a través de las preguntas y los testimonios de los integrantes, profesores y espectadores, la manera en la que las formas de acción y relación vigentes en las clases



de danza contemporánea o al momento de ver una obra de este tipo, han influenciado y modificado su manera de percepción y comunicación con el entorno.

Objetivo planteado: 2) Explicar la práctica artística de la danza contemporánea y su dimensión significativa en la construcción recíproca de sentidos (entre los integrantes del Grupo).

En segundo lugar, el objetivo que busca explicar la práctica artística de la danza contemporánea y su dimensión significativa en la construcción recíproca de sentidos (entre los integrantes del grupo), se responde al realizar el trabajo de campo amalgamando la observación participante, las entrevistas y la propia inmersión en las clases. La modalidad de trabajo por la cual se rige el Taller de Danza y Composición responde a una construcción a partir de pautas, con ejes en la improvisación y la composición instantánea, utilizando tantas posibilidades como el cuerpo confiere en sus formas, y no formas, y en conjugación con los tiempos del otro sujeto; de esta manera se configura un tejido de sentidos que hacen a la cultura del grupo pero que también modifica las estructuras de cada uno.

Objetivo planteado: 3) Comparar los paradigmas de la comunicación clásicos (el funcionalismo, el estructuralismo, dialéctica y cibernética) frente al enfoque interpretativo de la comunicación seleccionado (la fenomenología)

En tercer lugar, para comparar los paradigmas de la comunicación clásicos (funcionalismo, estructuralismo, , dialéctica y cibernética) frente al enfoque interpretativo de la comunicación seleccionado (la fenomenología), se expusieron las diferencias y similitudes de los mismos en el marco teórico, así como su relación con los principios de las diferentes escuelas de la danza de manera paralela, lo que no solo permite repasar y enfatizar lo ya estudiado sino también, contextualizar la investigación actual y su fundamentación, profundizando esta



comparación y su contraste en la práctica que conlleva este trabajo. De hecho, a medida que el trabajo evoluciona y la historia también, empieza a tomar mayor nitidez el concepto de comunicación y se visibiliza cómo este se reformula en el presente frente a principios que demanda una nueva generación, tales como la interacción, la inmediatez, la autogestión, etcétera.

Objetivo planteado: 4) Evidenciar, por un lado, el predominio del racionalismo y dualismo que atraviesa al proceso de la comunicación y por otro, el interaccionismo simbólico en el cual la corporalidad y la interacción resultan un pilar estructural.

En cuarto lugar, para profundizar en el objetivo de evidenciar por un lado, el predominio del racionalismo y dualismo que atraviesa al proceso de la comunicación en sus inicios y por otro lado, el interaccionismo simbólico en el cual la corporalidad y la interacción resultan un pilar estructural, resulta importante mencionar que este objetivo atraviesa a la investigación en su totalidad, no sólo desde la labor teórica, sino también al momento de realizar el trabajo de campo, pudiendo exponerse las diferencias que dan lugar a la evolución del concepto de comunicación, entendida ésta como proceso integrador con una mirada no simplista, donde el individuo no responde a un único modelo de disciplina sino que, además posee un registro corporal innato.

De esta manera el cuerpo toma un rol protagónico como práctica, movimiento y por sus capacidades sensoriales para no reducirse únicamente a su dimensión simbólica y representativa. Aun así, la mayoría de los entrevistados lo califica como un medio de comunicación, lo que expone una creencia arraigada de reducir el cuerpo a una categoría de signo, separando al sujeto manifestante de aquel cuerpo-instrumento.

“El embodiment como paradigma u orientación metodológica requiere que el cuerpo sea entendido como sustrato existencial de la cultura;



no como objeto que es “bueno para pensar”, sino como un sujeto que es “necesario para ser”(Csordas en Citro;2010:83).

Recuperar esta cita resulta necesario para entender a la “corporización” como concepto clave para analizar la participación social en un marco cultural, articulado por diferentes presencias y experiencias corporizadas, tantas como personas. Es decir, el cuerpo se posiciona como punto de partida más que como objeto de estudio, con miras a alcanzar un lenguaje transformador, más comprensivo de las realidades, donde los sujetos de la comunicación son entendidos de una manera activa, donde el cuerpo y la comunicación no verbal son fundamentales para entablar un diálogo en la construcción.

Lo anterior se aplica al campo de las comunicaciones, pero también encuentra explicación en el rubro artístico, donde cada generación y escuela de la danza desde sus inicios contemplan un sujeto, un mensaje y un decir distinto a lo largo del tiempo, siendo algunas estructuras más lineales, estáticas y pasivas que otras.

Objetivo planteado: 5) Interpretar el carácter transformador de la danza contemporánea como proceso comunicativo y cultural entre los integrantes del grupo.

En quinto lugar, para cumplir el objetivo de interpretar el carácter transformador de la danza contemporánea como proceso comunicativo y cultural entre los integrantes del grupo, se llevó a cabo la organización y el análisis de los datos brutos obtenidos de la etnografía aplicada, las entrevistas y la propia experiencia en las clases del grupo elegido.

A raíz de la triangulación de los datos logra entenderse que la comunicación se constituye en un proceso sociocultural capaz de transformar a quienes lo atraviesan (en este caso particular) ya que los mismos aseveran y verifican cambios en lo que hace al entrenamiento físico y la mejora en la percepción corporal, generando un mayor entendimiento de este lenguaje en relación con la otredad y la implicancia



en sus vidas personales, el trabajo emocional e incluso de su autoestima al tomar decisiones.

Como se mencionó antes, hay miradas que enriquecen el análisis del supuesto inicial. Los profesores apuestan a esta premisa por el hecho de reconocer que el lenguaje de la danza es un dinamizador físico, interno, emocional y social, entendiendo y transformando las limitaciones en posibilidades. Mientras tanto, el público encuestado reconoce a la comunicación en la danza como un proceso sumamente útil al momento de asistir a una función. En lo que respecta a la transformación percibida, no es ésta la opción directamente elegida, sino más bien se trata de una reacción implícita, ya que al mismo tiempo aseguran sentir un bienestar, un momento de reflexión, felicidad, sensaciones progresivas que denotan como el umbral de percepción se amplía progresivamente.

Objetivo planteado: 6) Inferir sobre la influencia de la danza contemporánea en el proceso comunicativo y el marco cultural de los espectadores encuestados al asistir a una intervención del Grupo.

Tras la realización de las encuestas y su posterior análisis estadístico, el público espectador no resulta ajeno a la propuesta, ya que, a partir del estudio de diferentes variables, se puede arribar a la conclusión de que, si bien en algunos casos solo resulta un entretenimiento lisa y llanamente, en otros se evidencia una evolución que parte del sentimiento de bienestar mismo al momento de ver una obra o intervención de danza como la del Grupo.

Para la mayoría de ellos el proceso comunicativo establecido a través del cuerpo, es útil y necesario entre artistas y espectadores. Las habilidades expresivas del cuerpo favorecen al discurso del movimiento, siendo este el código lingüístico para la puesta en común.

Es aquel discurso no verbal el que los interpela como espectadores, los que a su vez, manifiestan como sus percepciones se



amplían siendo la felicidad, la reflexión y el bienestar las primeras reacciones manifestadas al momento.

La danza se consolida como una representación que incluye un estímulo y una reacción, capaz de influir en la vida de quien lo ve sea por un momento o bien, a largo plazo según cada caso, lo que influye directamente en la frecuencia con la que el espectador decide regresar y ponerse en contacto con la danza, la cual es parte del acervo cultural de la sociedad en la que el sujeto se halla inmerso.

Una vez, resulta necesario reiterar que la capacidad transformadora es real en lo que a resultados se refiere pero no factible de ser generalizada a toda la población debido al tipo de investigación y paradigma vigente.

Objetivo planteado: 7) Describir la relevancia del carácter independiente y autogestionado en el grupo.

Por último, el objetivo que recalca la relevancia del carácter independiente y auto gestionado en el grupo fue puesto en marcha realizando una segunda entrevista a quienes son los encargados de este tipo de grupos que cuentan con las cualidades antes citadas, tanto en su surgimiento, gestión y su trabajo continuo.

Se aplicó el método con quien coordina el grupo elegido y además, se optó por alternativas de profesoras que dirigen grupos con las mismas cualidades, siendo ellas ajenas al grupo de caso correspondiente, lo que permite dotar de mayor objetividad y credibilidad al trabajo. Sus testimonios dejan claro que el ser independiente y autogestionado representa una tarea laboriosa, sacrificada, demandante y creativa, aspectos que dan el carácter distintivo a estos grupos y a sus efectos sociales, además de contar con una estructura distintiva en el proceso comunicativo.



Si bien requieren un mayor esfuerzo, recursos y voluntad propia de todos y cada uno de los integrantes del grupo, el poder concretar un grupo con estas cualidades habla de un modo de ser que cada vez toma mayor relevancia en los diferentes contextos, donde cada sujeto es y se hace a sí mismo en sus actividades, incluso en los mensajes que deja al realizar su trabajo, no siendo ya las mismas estructuras establecidas en instituciones clásicas.

El público espectador fue encuestado respecto a esta arista para conocer sus opiniones respecto a los grupos de este carácter y si tienen alguna relevancia en el público y la oferta existente o si, directamente, la distinción entre grupos oficiales y no oficiales pasa desapercibida sin interferir en la sociedad. La mayoría deduce que la existencia de los mismos es saludable para el sector ya que permite reinventar las propuestas y ofrecer alternativas escénicas a lo que oficialmente se propone.

Finalidad de la investigación

Finalmente, reflexionando sobre la presente investigación, la misma significa una reivindicación a lo trabajado durante años en el rubro de la danza y su maduración constante, entendida como una transformación continua, al mismo tiempo que permite a la investigadora alcanzar una realización académica en lo estudiado a lo largo de cuatro años, permitiendo definir sus intereses respecto a la comunicación no verbal, con eje en la corporalidad. Además su finalización permite consagrar un ciclo académico de suma importancia en la vida profesional venidera.

Aplicabilidad de resultados

Respecto a la utilidad de esta temática para las comunicaciones sociales, y respondiendo al concepto de “transferencia” entendido como validez externa cualitativa o aplicabilidad de resultados según Sampieri, las conclusiones resultan un porte a la profundización de la comunicación



no verbal e interpersonal, capítulo incluido en el programa de estudio de la carrera elegida.

El cuestionamiento vigente sobre el cuerpo y los sujetos intervinientes en corrientes teóricas como la fenomenología y el enfoque interpretativo, permite acentuar la función de interacción adherida a los cuerpos que resignifican el mensaje y al proceso comunicativo en sí mismo, incluso más que la palabra, logrando así que la comunicación se posicione como uno de los procesos más relevantes en nuestro diario andar, sin naturalizar su existencia, asumiendo la responsabilidad de entender que somos una expresión viva.



BIBLIOGRAFÍA

- Allan Pease. (1997) El lenguaje del cuerpo. España: Paidós
- Berger, Peter L.; Luckmann, Thomas (1986). La construcción social de la realidad. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Bentivoglio, L. (1985). La danza contemporánea. Milano, Italia: Longanesi.
- BirdWhistell, R. (1952). Introduction to kinesics.Washington DC: Foreign Service Institute.
- Citro, S. (2009) Cuerpos Significantes. Travesías de una etnografía dialéctica. Argentina: Biblos
- Citro, S. (2011) Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos. Argentina: Biblos.
- Citro, S. (2012) Cuerpos en Movimiento. Antropología de y desde las danzas. Argentina: Biblos.
- Echeverría, Bolívar (2010) Definición de la Cultura. México D.F.: Ítaca
- Flora, D. (1993) La Comunicación no verbal. Madrid: Alianza.
- Fontaine, Geisha, Las danzas del tiempo, Ediciones del CCC, 2012, 1ª edición en castellano.Argentina:Les Danses du Temps, Pantin, France,CND, 2004.
- Geertz, C. (1997). La interpretación de las culturas. Barcelona, España: Gedisa.
- Günther R. (2001). El lenguaje corporal. Argentina:Bolsillo Edaf.
- Hall, E. (1966). The Hidden Dimension.New York: Anchor Books.



- Hall Edward (1978) Más allá de la cultura. Barcelona: Gustavo Gili.
- Merleau-Ponty, M. (1962). Phenomenology of perception. New York, Estados Unidos: Humanities Press.
- Malinowski, B. (2001). Los argonautas del Pacífico Occidental. Barcelona: Península.
- Mattelart, A. (1997). Historia de las teorías de la comunicación. Barcelona, España. Paidós.
- Michel, B. (1994). El Cuerpo: Un fenómeno ambivalente. España: Paidós
- Paloma, S. (1985) De la Expresión Corporal a la Comunicación Interpersonal: Teórica y Práctica de un programa. Madrid: Narcea.
- Pease, A. (1997) *El lenguaje del cuerpo*. México: Paidós.
- Poyatos, F. (1994) La Comunicación No verbal II: Paralenguaje, Kinésica e interacción. Madrid, España: Istmo.
- Rudolf, L. (1984). El dominio del movimiento. Madrid, España: Fundamentos.
- Schechner, Richard. Between Theater and Anthropology (1985). Philadelphia, Estados Unidos: University of Pennsylvania Press.
- Turner, V. (1982) From ritual to theater: the human seriousness of play. New York, PAJ Publications,
- Turner, V. (1988). "The Antropology of Performance". New York, Estados Unidos: Ithaca.
- Turner, V. (1988). Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Action in Human Society. Cornell University Press.
- Turner, V. (1988). La selva de los símbolos: aspectos del ritual ndembu. Madrid, España: Siglo XXI.



Ulloa Tapia, César (2007) Comunicación, Cultura y Desarrollo. Quito: Quipus

Vilém, F. (1994). Los gestos: Fenomenología y Comunicación. Barcelona:Herder

REFERENCIAS

Castoriadis, C. (1993).“*Transformación social y creación cultural*”, en *Revista Comunicación*, num. 81. Caracas.

Davis,F. (1993). La Comunicación no verbal. Madrid:Alianza.

Escudero, M. (2013). Cuerpo y danza: Una articulación desde la educación corporal. Universidad Nacional de la Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible de: [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/33966/Documento_completo .pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/33966/Documento_completo.pdf?sequence=1) Recuperado el 08/05/15.

Fariña, C. y Tampini, M. (2010). Desestabilizar la disciplina: cuerpo y subjetividad en contact improvisación. VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata. Disponible de: <http://www.aacademica.com/000-027/34/642> Recuperada el 08/05/15.

Flórez Mallarino, C. (2008). La danza contemporánea en el Transmilenio: tendencia y técnica. Revista Científica Guillermo de Ockham. Universidad de San Buenaventura Colombia. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105312257009> Recuperado el 08/05/15.



- Fouce, H. (2000-2002). Estudios culturales: contexto, métodos y teorías. Universidad Complutense de Madrid. (Disponible en http://fouce.net/Docencia/Curso_estudios_culturales.htm)
- Fuentes Serrano, A. (2006). El valor pedagógico de la danza. Departamento de educación física y deportiva. Universitat de Valencia. Disponible en: <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/9711/fuentes.pdf;jsessionid=A4ADC2BD15420C8A07278ACDFCF7464C.tdx1?sequence=1> - Recuperado el 08/05/15.
- Geertz, C. (1997) La interpretación de las culturas. Barcelona, Gedisa editorial. Disponible en: <https://lanaveva.wordpress.com/2010/02/06/en-que-consiste-el-concepto-semiotico-de-cultura-en-clifford-geertz/> Recuperado el: 08/05/15
- García Díaz, A; Hernández Cruz C; Valencia Ramírez, M. y Vidal Guillen, J. (2007). La danza: Arte y disciplina para el fortalecimiento del desarrollo integral en el adolescente. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. México. Disponible en: http://www.uaeh.edu.mx/nuestro_alumnado/ida/licenciatura/documentos/La%20danza%20arte%20y%20disciplina.pdf Recuperado el 08/05/15.
- González Vañek, A. (2010). Lo que resiste sobrevive enquistándose”. Comunicación o heteronomía en la danza contemporánea. XIV Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación. “Investigación y Participación para el Cambio Social”. Facultad de Ciencias Sociales - Universidad de Buenos Aires. Disponible en: http://sm000153.ferozo.com/memorias/p_jornadas_p.php?id=1228&idj=11 Recuperado el: 08/05/15



Jaramillo Echeverri, L.G. y Peña, N.M. (2002) Danza, comunicación y educación. EF Deportes. Buenos Aires - Año 8 - N° 54 Recuperado de: <http://www.efdeportes.com/efd54/danza.htm>

Lázzaro, A. (2012). La danza Teatral Contemporánea como fenómeno de comunicación social. Instituto Tecnológico de Costa Rica. Disponible en: <http://revistas.tec.ac.cr/index.php/comunicacion/article/viewFile/815/729> Recuperado el 08/05/15

Mead, G. H. (1986). *Espíritu, persona y sociedad*. Paidós, Buenos Aires.

Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of perception*. New York: Humanities Press. Recuperado de: <http://p3.usal.edu.ar/index.php/miriada/article/view/25/47>

Merleau-Ponty, M. *Fenomenología de la percepción*. Planeta, Buenos Aires 1993 (1945). Pág.15.

Merleau-Ponty, M. *Ibíd.* Pág.15 63 Merleau-Ponty, M. *Ibíd.* Pág. 16

Mendoza Reyes, L. LENGUAJE CORPORAL COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN. Recuperado de http://www.cseiio.edu.mx/biblioteca/libros/expresionydesarfisico/antropologia_de_la_gestualidad.pdf

Moinas Armas, D. (2014). El valor comunicacional de la Danza Contemporánea. Universidad Central del Ecuador - Facultad de Comunicación Social. Disponible en: <http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/3354/1/T-UCE-0009-280.pdf> Recuperado el 08/05/15.

Molina San Martín, M. (2011). La nacionalidad de corporalidad en la comunidad de la danza. Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Chile. Disponible



en:<http://bibliotecadigital.academia.cl/bitstream/handle/123456789/736/TANT%20114.pdf?sequence=1> Recuperado el 01/01/17

Pineda de Alcázar, M. (2001) Las teorías clásicas de la comunicación: Balance de sus aportes y limitaciones a la luz del siglo XXI. Opción Revista de Ciencias Humanas y Sociales. Año 17, No 36 11-29. ISSN 1012-1587 Recuperado de:<http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2475596.pdf> Consultado el 08/05/15

Pineda de Alcázar, M (2002) Los Paradigmas de la Comunicación: Nuevos enfoques teóricos-metodológicos Recuperado de: <http://www.comminit.com/node/150509/feed-items> Consultado el: 08/05/15.

Reyes, L. M. (2012) *Lenguaje corporal como medio de comunicación* .Recuperado de: <http://relinguistica.azc.uam.mx/no010/a04.htm>

Ruggeri, L. "Reflexiones sobre algunos aspectos de la danza contemporánea. Cuerpos socializados y mecanismos de poder". La revista del CCC [en línea]. Septiembre / diciembre 2012, n° 16. [Citado 2015-11-01]. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/359/>. ISSN 1851-3263

Schütz, A. (1974). *Estudios sobre teoría social*. Buenos Aires: Amorrortu. Recuperado de: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/mediars/MediacioneS4/Indicador/RizoGarcia/rizogarcia.html>



HOJA DE EVALUACIÓN

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE SALTA

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS

LICENCIATURA EN COMUNICACIONES SOCIALES



La comunicación y la danza contemporánea.

**Comunicación como proceso transformador sociocultural en
la danza contemporánea: desde la perspectiva del
interaccionismo simbólico**

Trabajo Final de Graduación para la obtención del título de Licenciatura en Comunicaciones
Sociales

<u>Alumna:</u>	<u>D.N.I</u>	<u>Firma</u>
Carla Romina Bauch	<u>37.636.483</u>	
<u>Director de Tesis:</u>	<u>D.N.I</u>	<u>Firma</u>
Lic. Gabriela Palacios		



OBSERVACIONES TRIBUNAL EXAMINADOR

Salta, Argentina. Noviembre de 2018.

