

La comunicación en la danza clásica y contemporánea.



Agostina Abdenur Lisi

Licenciatura en Comunicaciones Sociales

Directora de tesis: Lic. Inés Brandan Valy

Trabajo Final

Autoridades de la Universidad Católica de Salta

Rector

Ing. Rodolfo Gallo Cornejo

Vicerrectora académica

Mg. Prof. Constanza Diedrich

Vicerrector Administrativo

Dr. Darío Eugenio Arias

Vicerrector de investigación

Dr. Federico Colombo Speroni

Vicerrector de Formación

Pbro. Cristian Arnaldo Gallardo

Decano de la Facultad de Artes y Ciencias

Lic. Susana del Carmen Arzelán Allué

Jefa del Departamento de Comunicaciones Sociales

Lic. Mauricio Javier Tolaba

A mi familia y mis amigos que me acompañaron en cada etapa de realizar mi proyecto final.

A mi directora de tesis guiándome en cada paso de este trabajo y aportando su granito de arena en el resultado final.

Darle las gracias a todos los profesores que me guiaron en el trayecto de esta hermosa carrera y profesión, que me enseñaron la actitud profesional y el respeto con la se debe ejercer esta profesión.

A la Facultad Artes y Ciencias de la Universidad Católica de Salta, que nos impulsa a ser excelentes profesionales, generar nuevas ideas en esta carrera.

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo analizar los procesos comunicacionales de la danza contemporánea y de la danza clásica, tomando como perspectiva la dinámica de la comunicación interpersonal y la comunicación no verbal.

La investigación se llevará a cabo en referencia el Ballet clásico de la Provincia de Salta y el Ballet contemporáneo de Sandra Piccolo. Asimismo, los objetivos específicos fijados para este trabajo servirán durante el proceso de investigación para afirmar o negar los supuestos de investigación: el modo en que la expresión de la danza contemporánea en relación a la danza clásica ha sufrido variaciones a través del tiempo, sobre todo, en lo que se refiere a los modos de comunicación corporal utilizados en la escena artística. Dichas variaciones producen un modo diferente de mirar, interpretar y recepcionar la comunicación de la danza como expresión en el público espectador.

Analizar de qué manera comunican estas danzas, puestas en relación entre sí y con el público receptor. Qué mensajes emiten y se reciben, qué siente el espectador luego de asistir a este tipo de performances. La evolución de la danza y su impacto desde el punto de vista comunicacional. Códigos de comunicación no verbal y su funcionamiento como productores de sentido. Qué tipo de lenguajes expresan y qué influencia tiene una danza sobre la otra.

El presente trabajo es de carácter cuali-cuantitativo, por lo que se realizarán las observaciones, entrevistas y encuestas necesarias para lograr, a través de las técnicas empleadas, una mayor profundización.

Palabras claves: Comunicación interpersonal- Comunicación no verbal- Sistemas de comunicación no verbal- Danza contemporánea-

Danza clásica- Cultura.

Abstract

The general objective of this work presented by the thesis student is to analyze the communication processes of contemporary dance as well as classical dance, from a perspective of interpersonal communication or non-verbal communication. The investigation will be carried out taking as a reference the Classical Ballet and the Contemporary Ballet of Sandra Piccolo from the province of Salta Capital. Likewise, the specific objectives set for this work will help me during the research process to affirm or deny the research assumptions; which mentions: analyze the ways of communicating in classical and contemporary dance. The relationship and evolution of both through time and their modes of reception in the viewing public.

What the researcher seeks with the work is to analyze how dance communicates, then deepen that aspect, reflecting the relationship between communication and dance. The need to expose this relationship lies in knowing what message reaches the public spectator when they attend to see a contemporary dance work as well as a classical dance work; ¿When he leaves the theater, what message does he keep? He feels modified in some aspect of his life thanks to attending this type of performance.

The student seeks to expose the evolution of dance and its impact from the communication point of view. Analyze non-verbal communication codes and their functioning in terms of the production of meaning in the social context in which they occur. What kind of language does dance express? What kind of relationships and influences are established? What are the modes of production of meaning?

The present work is of a quantitative nature, for which the thesis student will carry out observations, interviews and surveys to collect all the necessary information to achieve through the techniques used a greater depth.

It is chosen to follow the line of Sampieri, taking the mixed paradigm to collect the relevant qualitative and quantitative data, since both research models work together and are enriched in the research and analysis process.

Keywords: Interpersonal communication- Nonverbal communication- Nonverbal communication systems- Contemporary dance- Classical dance- Culture.

INDICE

Autoridades de la Universidad Católica de Salta	2
Rector	2
Vicerrectora académica	2
Vicerrector Administrativo	2
Vicerrector de investigación	2
Vicerrector de Formación	2
Decano de la Facultad de Artes y Ciencias	2
Jefa del Departamento de Comunicaciones Sociales	2
Resumen	4
Abstract	5
Tema, Pregunta y Fundamentación	11
Alcances y Limitaciones	13
Estados del arte	16
Marco Referencial	20
Ballet Contemporáneo-Sandra Piccolo	21
Ballet Clásico de la Provincia de Salta	22
Objetivos y supuestos	23
OBJETIVOS	24
Marco Teórico	25
Paradigmas de la comunicación	26
El Funcionalismo	28
El Interaccionismo Simbólico	33
Cultura	37

Relación entre danza y cultura.....	39
La relación Espectacular	43
El texto espectacular.....	45
El espectador: el cuerpo que se exhibe	46
Distancia versus Mediación. Lo profano versus lo sagrado	47
Economía del espectáculo: deseo y seducción	48
Política del espectáculo: los dividendos del deseo	49
La danza como forma de expresión social	49
La danza y el lenguaje no verbal.....	51
La captación de las señales no verbales	52
El Cuerpo en el espacio.....	52
El lenguaje Corporal	54
Los sistemas de la comunicación no verbal.....	56
SISTEMA KINÉSICO	56
Subsistema gestual y postural	56
Subsistema ocular	57
Subsistema de contacto.....	57
Proxémica	57
Subsistema Cronémico	57
SISTEMA DIACRÍTICO	58
SISTEMA PARALINGÜÍSTICO	58
¿Qué sentido tiene la comunicación no verbal?.....	59
La danza clásica a través del tiempo	60
El movimiento romántico	61

El dominio ruso	62
El inicio de la danza clásica en Argentina.....	63
Técnicas del Ballet clásico	64
Alineación	65
Rotación.....	66
La rotación ideal	66
Distribución del peso	67
Postura	68
Transferencia del peso	68
Colocación	68
Elongación del torso	70
Compensación	71
Contra balance	72
Aplomo	72
Balance	73
De la danza clásica a la contemporánea.....	73
Historia de la danza contemporánea	75
Técnicas de la Danza Contemporánea	77
Técnica Graham.....	77
Técnica Humphrey	77
Técnica Limón	78
Técnica Cunningham	78
La danza contemporánea en Argentina	78
Marco Metodológico	82

Muestreo	84
MUESTRA NO PROBABLISTICA	84
Conclusiones Finales	89
Trabajo de campo.....	95
Bibliografía	103
Hoja de evaluación.....	108
Anexos	Error! Bookmark not defined.

Tema, Pregunta y Fundamentación

TEMA: La danza. Evolución. Modos de comunicar y sus efectos en el espectador.

PREGUNTA: ¿Cómo se produce la comunicación en el ballet contemporáneo en relación al clásico y qué impacto tienen?

JUSTIFICACIÓN:

Este trabajo abordará la comunicación desde la expresión artística de la danza (contemporánea y clásica), con el propósito de describir las maneras y las estrategias presentes en las puestas de escenas. Qué impacto tienen según sus características comunicacionales en el espectador.

Las variables de esta investigación son las estrategias de comunicación interpersonal y no verbal como requisitos de construcción de un discurso expresivo de impacto en el receptor, según de qué tipo de danza se trate. Los modos de comunicar y de recibir la performance de la danza en el público, producirán diferentes maneras de interpretación artística.

La propuesta es analizar y describir de qué manera incide la comunicación interpersonal del discurso de la danza clásica y contemporánea en el público. Las estrategias comunicacionales nos permitirán conocer la evolución de la comunicación de la danza, en el tiempo y el espacio, y sus nuevas formas de expresión. El discurso de la danza será analizado desde la comunicación no verbal: movimiento, proximidad, corporalidad, etc.

Alcances y Limitaciones

El presente proyecto aborda las formas de comunicar del ballet contemporáneo con relación al ballet clásico y sus incidencias respecto a cómo comunican al público que los observa.

Se plantea trabajar con los cinco sistemas de la comunicación no verbal (proximidad, diacrítico, kinésico, cronémico, paralingüístico), y observar las similitudes y diferencias que cada sistema de comunicación aporta.

Se trabajará específicamente con el Ballet Clásico de la Provincia de Salta y el Ballet Contemporáneo de la profesora Sandra Piccolo en lo que se refiere a la comunicación no verbal e interpersonal, sin tener en cuenta, todo aquello que se refiera al espectáculo en su totalidad como: luces, proyecciones, escenografía, música, etc.

Cronograma 2020-2021

Mes	Tema y pregunta	Estados de arte	Marco teórico	Objetivos	Marco metodológico	Trabajo de campo
Abril	X					
Mayo	x	X	x			
Junio		x	x			
Julio			x			
Agosto				x		

Septiembre					x	
Octubre					x	
Noviembre			x		x	
Diciembre			x			
Enero	x	x	x	x	x	
Febrero	x	x	x	x	x	

Estados del arte

Autor: (Bauch, Carla 2018). Tesis de licenciatura. “La comunicación y la danza Contemporánea” (Tesis de Licenciatura). Universidad Católica de Salta. Recuperado de: La presente investigación toma la comunicación como un proceso transformador socio cultural haciendo hincapié en la Danza Contemporánea. Su abordaje desde el interaccionismo simbólico profundiza el dialogo, el intercambio y la creatividad en conjunto, entendiendo a la interacción como una forma de reescribir el tiempo y el espacio bajo una lógica discursiva. El cuerpo configurado como un todo, bajo una percepción holística, plural, participativa y coordinada convierte las ideas preestablecidas en un universo de posibilidades, donde las similitudes nos consolidan y las diferencias nos acercan.

El cuerpo se impone como un canal de expresión y comunicación, considerando a cada sujeto activo como un creador social y cultural. La transformación es paulatina y acertada e inevitable.

Aporte: El trabajo reviste importancia por el paradigma que emplea: el interaccionismo simbólico basado en la comprensión y correlación de los individuos como seres sociales que aportan significado y contribuyen a la sociedad.

Autor: (Moina Armas, Daniela Belén 2014). El valor comunicacional de la danza contemporánea (Tesis de Licenciatura). Universidad central del Ecuador, Quito.

<http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/3354/1/T-UCE-0009-280.pdf> Visto 25 de marzo de 2019

La investigación planteada por la autora aborda el interrogante de si la danza es un lenguaje, y si ese lenguaje cumple con la estructura necesaria para que los individuos puedan comunicarse. Busca establecer una relación entre la comunicación y la cultura

desde la interacción humana, así como también, la generación de la identidad a partir de compartir elementos dentro de una comunidad.

Se establece la expresión corporal como herramienta comunicacional del arte. Define al cuerpo como parte de la manifestación artística y sus propuestas creativas a partir de la exploración.

Realiza un recorrido histórico, explicativo y evolutivo de los elementos que componen la danza, para luego ser aplicado en una coreografía a nivel local.

La autora utiliza a la semiótica como principal pilar de su trabajo de investigación teniendo en cuenta los conceptos tales como el signo, símbolo, sintagma y paradigma. El bailarín de danzas contemporáneas no es un simple informador o espejo de la realidad, sino que es un representador de significaciones.

Aporte: Tomo el Capítulo II respecto al cuerpo en comunicación y expresión corporal y Capítulo III respecto a la danza contemporánea a través de la historia y su evolución.

Autor: (Balcells Casteñer, Marta. 2002) ¿Que es la expresión corporal? (pp.7-47) Expresión corporal y Danza Contemporánea. España: INDE publicaciones.

La autora busca el acercamiento del lector a la expresión corporal. Pone énfasis en la danza con el fin de evidenciar la combinación que se logra en el mundo interior y exterior de las personas. El lenguaje corporal permite unir los dos mundos, gracias a su presentación didáctica, a la sencillez de lenguaje y a la rigurosidad de su contenido. La versatilidad de la comunicación permite su aprovechamiento tanto como instrumento de divulgación como técnico.

Aporte: Tomo del trabajo mencionado lo referido a la sencillez de la expresión

corporal que sirve de fuente para el proceso de investigación, así como también los gráficos utilizados.

Autores: P. de Quiroga, Ana. Psicología Social (2002). Coord. por Morales José Francisco y otros. Buenos Aires, Argentina. Pearson Educación.

Los autores explican, desde el punto de vista de la psicología social, qué son las representaciones sociales y su naturaleza. Mencionan las características específicas de las mismas, componentes y procesos de formación social.

Aporte: Definición de representación social, funciones, características y procesos de formación y funcionamiento.

Autores: (Verde, Mario. Urbano, Fernando.) “Individuo, Cultura y Sociedad”. Psicología Social. Universidad Católica de Salta, Salta. 21 de marzo 2016.

El escritor desarrolla, de manera sencilla, qué es el individuo identificando los tipos de relaciones y facultades de convivencia: relaciones primarias y secundarias. Especifica además las características de cada una.

Qué es cultura y sus pautas de conducta. Componentes de la noción de cultura. Desarrollo del concepto de sociedad y cómo se logra una relación entre individuo, cultura y sociedad.

Aportes: Los conceptos de cultura, sociedad e individuo servirán para comenzar a exponer qué son las representaciones sociales y señalar sus contenidos.

Marco Referencial

Ballet Contemporáneo-Sandra Piccolo

El Ballet Contemporáneo dirigido por la maestra Sandra Piccolo (pionera en la actividad en la provincia) lleva 30 años de permanencia en el medio. Su estudio se estableció en Salta en el año 1987.

Piccolo es Profesora Nacional de Danza Clásica, Danza Contemporánea y Expresión Corporal. Comienza su trabajo como Docente en ISPA N°6004 y convoca a un grupo de colegas y bailarines para crear el TDC (Taller de Danza Contemporánea) que luego en el año 2007, se transforma en el BC (Ballet Contemporáneo) con el maestro Oscar Araiz como director honorario.

Los bailarines del ballet han integrado compañías internacionales y cuentan con más de cuatrocientos cincuenta premios: Premio a la Excelencia, Creatividad, Becas Nacionales e Internacionales en Francia, Brasil, Barcelona, Estados Unidos, Madrid e Italia; entre otros.

Durante los últimos dos años, la bailarina Francia Laboratorio (integrante del ballet de Piccolo) fue becada para realizar un intercambio en el estudio “Choreográfico Barcelona-Brasil” y en el Taller de Danza Contemporánea del Teatro San Martín de Buenos Aires. También participó en el Concurso “Passo de Arte” de Mendoza, en el “Prix de Jóvenes Argentinos” y “Premio Paloma Herrera”.

Por su parte, el ballet fue invitado a participar durante dos años consecutivos (2017-2019) a la función “Danzar por la Paz” que se lleva a cabo en el Teatro Cervantes de la ciudad de Buenos Aires y en el Teatro Bicentenario de la provincia de San Juan. Fue la

única Compañía Independiente que compartió escenario con grandes figuras de la danza del Teatro Colón, Teatro San Martín, Teatro Metropolitano y Teatro Argentino de la Plata.

El Ballet Contemporáneo comunica a través del lenguaje corporal y despierta en el ojo danzante sensaciones diversas, momentos efímeros que se imprimen en la retina del espectador en cada obra. Con el correr del tiempo pusieron en escena más de ciento cuarenta obras basadas en los aportes de la literatura, la historia, la cultura y la filosofía. Buscan plasmar en el movimiento el caos personal de lo que fue, es y será la expresión a través del cuerpo del bailarín, como instrumento de composición de un lenguaje creado por el coreógrafo. Emisor y Receptor se conjugan para que el arte hable sin necesidad de palabras.

Ballet Clásico de la Provincia de Salta

El Ballet Clásico de la Provincia de Salta es creado en junio de 2007 con la finalidad de promover el desarrollo de la danza clásica a nivel profesional en la provincia. Está formado por 44 bailarines de diferentes puntos del país y el exterior.

Además de las representaciones artísticas que incluyen obras del repertorio clásico y creaciones del área moderna, el ballet también desarrolla una tarea formadora en todas sus temporadas a través de programas didácticos, buscando incentivar en niños y jóvenes el gusto por la música clásica y la danza. De este modo, promueve en las futuras generaciones el hábito de asistir a los teatros.

Actualmente la dirección artística está a cargo de la maestra María Inés Riveros Hidalgo, que continúa trabajando en la excelencia y posicionando al Ballet de la Provincia como uno de los referentes del país.

Objetivos y supuestos

OBJETIVOS

Objetivo general: Analizar los procesos comunicacionales de la danza clásica y la contemporánea.

Objetivos específicos:

1. Identificar las características de comunicación interpersonal de la danza.
2. Analizar la interrelación directa y bilateral de los integrantes del ballet y sus códigos de comunicación.
3. La comunicación interpersonal en relación con la comunicación grupal en el acto espectacular.
4. Describir el efecto que cada una provoca en el receptor.
5. Registrar los modos de interpretación y percepción.
6. Analizar la interrelación e influencias de cada una de las danzas y su evolución comunicacional a través del tiempo.

Supuestos de investigación:

El modo de expresión de la danza contemporánea en relación a la danza clásica ha sufrido una variación a través del tiempo en lo que se refiere a los modos de comunicación corporal utilizados en la escena artística.

Dichas variaciones producen un modo diferente de mirar, interpretar y recibir la comunicación de la danza como expresión artística en el público espectador.

Marco Teórico

Paradigmas de la comunicación

En “La Retórica”, Aristóteles desarrolla un modelo de comunicación basado en: el orador, el discurso y el auditorio; y le otorga mayor relevancia al primero. El orador-emisor es el único elemento activo en la comunicación. Es decir que, toma el proceso comunicativo en forma unidireccional, pues no existe la posibilidad de intercambio o feedback con la audiencia.

Con el paso del tiempo y la globalización, este modelo comunicativo queda obsoleto y surgen nuevas teorías que cambian los paradigmas vigentes en lo que respecta a comunicación.

Harold Lasswell

Harold Lasswell, publica en 1948 “The communication of ideas” y despliega un nuevo modelo de comunicación con los elementos claramente definidos en el proceso: Emisor mensaje-medio o canal-receptor y los efectos. Se comienza así a tener en consideración el concepto de feedback entre emisor y receptor.

El escenario planteado por Lasswell abre el camino a otros modelos y formas de describir el acto de la comunicación, que dan lugar a planteos menos duros y restringidos frente a los nuevos desafíos históricos, culturales y sociales.

Conforme a las nuevas teorías debemos tratar el fenómeno comunicacional como algo multidisciplinario e interdisciplinario, pues de este modo, nos será posible conocer, comprender y construir la tridimensionalidad que conlleva la realidad en sus múltiples manifestaciones, y ya no como un hecho aislado o fragmentado.

Figura 1 Formula de Lasswell del proceso de la comunicación. (Lasswell 1948)



Shannon y Weaver

Desde otra perspectiva, las teorías planteadas por Shannon y Weaver muestran el proceso comunicativo desde el punto de vista de las telecomunicaciones: una fuente emisora selecciona los diversos signos y organiza el mensaje de manera secuencial transmitido por medio de señales o estímulos físicos, mediante un canal mecánico; y en donde las señales recibidas son decodificadas por el receptor. En este nuevo sistema se puede observar la incorporación del factor del “ruido”.



Figura 2 Modelo Shannon y Weaver (1949). (Mcquail y Windhal, 1997)

El Funcionalismo

La corriente teórica del Funcionalismo (nacida a principios del siglo XX) cuenta con la colaboración de Emile Durkheim, el antropólogo Herbert Spencer y el fundador de la antropología social británica Malinowski. Hasta su llegada, la teoría de la comunicación solo se trató de un enfoque práctico, inalterable, instrumental y empírico.

El Funcionalismo imagina a la sociedad como un sistema complejo cuyas partes trabajan juntas para fomentar la solidaridad y la estabilidad. Nuestras vidas están guiadas por una estructura que implica el establecimiento de ciertas pautas o características de comportamiento. Cada persona debe cumplir un rol, una función que permita la convivencia armónica en el conjunto que se entiende como sociedad.

Auguste Comte y Herbert Spencer, promueven la interacción social e incorporan el cuerpo humano como metáfora de la sociedad. Para Spencer, las partes estructurales del cuerpo son interdependientes y contribuyen a la supervivencia del organismo completo, así como varias estructuras sociales interdependientes trabajan en concierto para mantener la sociedad.

Por otro lado, en Francia, Emile Durkheim realiza aportes sobre el concepto de solidaridad y de cómo (gracias a ésta) se mantienen unidas las sociedades. No se puede comprender a las personas observando a un individuo en particular, sino en tanto sujeto en sociedad. El lugar que cada uno ocupa, incluso en sus actos más personales, afecta al sistema social.

Las pautas de las conductas humanas forman estructuras establecidas, son hechos sociales que tienen una realidad objetiva más allá de las vidas y de las percepciones de los individuos concretos. La sociedad tiene el poder de determinar nuestros pensamientos y acciones. Ésta no está más allá de nosotros mismos, sino también en nosotros mismos. Cada uno construye su personalidad interiorizando hechos sociales.

Para Talcott Parsons (principal defensor del paradigma funcionalista) la sociología debe identificar las tareas básicas que realiza cualquier sociedad para mantenerse en equilibrio y sobrevivir. Todas las sociedades deben ser capaces de adaptarse, alcanzar sus objetivos, mantenerse estables y hacer que sus miembros se sientan integrados realizando cada uno su tarea.

Gracias al aporte de Parsons, los miembros de un grupo social reducido como el de un ballet, necesita adaptarse y cumplir con los objetivos en beneficio del grupo; y de esta manera, logran mantenerse estables e integrados.

El Modelo de Schramm: Paradigmas de la comunicación no verbal.

El modelo de la comunicación Schramm resulta de vital importancia para el presente trabajo debido a que expone una serie de modelos en los cuales trabaja la comunicación interpersonal y la interacción. Para el autor, el “campo de la experiencia” cuanto más sea compartida, más sencilla será la comunicación.

El más importante de todos sus modelos, es el conocido como “**Tuba de Schramm**” en el que aborda la multiplicidad de mensajes dirigidos hacia el receptor quien, selecciona los que menor esfuerzo le ocasionan, para percibir su significado. A su vez, selecciona los que mejor representan el conjunto de normas del grupo social al que pertenece.

Para Schramm, los efectos de la comunicación son el resultado de varias fuerzas en las que el comunicador sólo puede controlar una: dar forma a su mensaje y decidir cuándo y dónde transmitirlo.

Los restantes elementos no controlados son: la situación en que se recibe la comunicación y en la que va a tener lugar la respuesta; la personalidad del receptor y las normas y relaciones grupales del mismo.

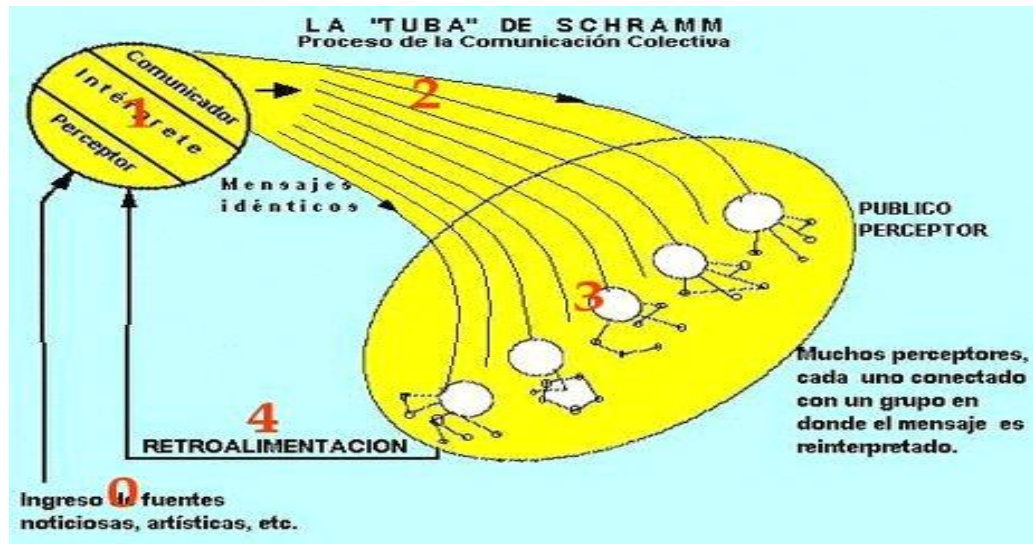


Figura 3 Modelo de la Comunicación de Schramm

En sus diversos estudios, Schramm pone de manifiesto su preocupación por “los efectos”. Esto significa que, en el momento en el que el emisor produce un mensaje, inmediatamente está prediciendo sus efectos en la audiencia. Por lo tanto, la fuente tiene en cuenta las posibles distorsiones que puede haber en su mensaje o las malas interpretaciones que éste puede ocasionar, además, prevé el grado de interés que el receptor puede tener respecto al mensaje.

Para que el mensaje sea recibido con éxito, el autor señala una serie de pasos previos que a seguir:

- El mensaje debe hacerse de modo que llame la atención del destino.
- La fuente debe emplear signos que se refieran a una experiencia común de la fuente y del destino. Ejemplo de ello son las ideologías, los diversos temas a tratar,

etc.

- El mensaje debe despertar necesidades de la personalidad del destinatario y sugerir maneras de satisfacerlas.
- Los modos de satisfacer esas necesidades deben adecuarse a la situación del grupo en la que se encuentra el individuo receptor (normas, valores, etc.).

Así, Schramm llega a las siguientes conclusiones:

- El mensaje tiene mayor probabilidad de éxito si guarda consonancia con las actitudes, valores y metas del receptor.
- Los efectos de la comunicación son el resultado de diversas fuerzas que el emisor no puede controlar: situación en la que se recibe el mensaje, personalidad del receptor, normas de su grupo social, etc.

Este modelo, que representa el proceso comunicativo de los medios, parte de la comunicación interpersonal desarrollada en la década del 50. Un esquema reducido donde solamente se contempla la fuente, el mensaje y el destino. En este último modelo, Schramm otorga al receptor el mismo papel que el emisor, ya que también decodifica, interpreta y codifica la información y así reenviar el mensaje conocido como feed back.

Schramm's Model of Communication, 1954

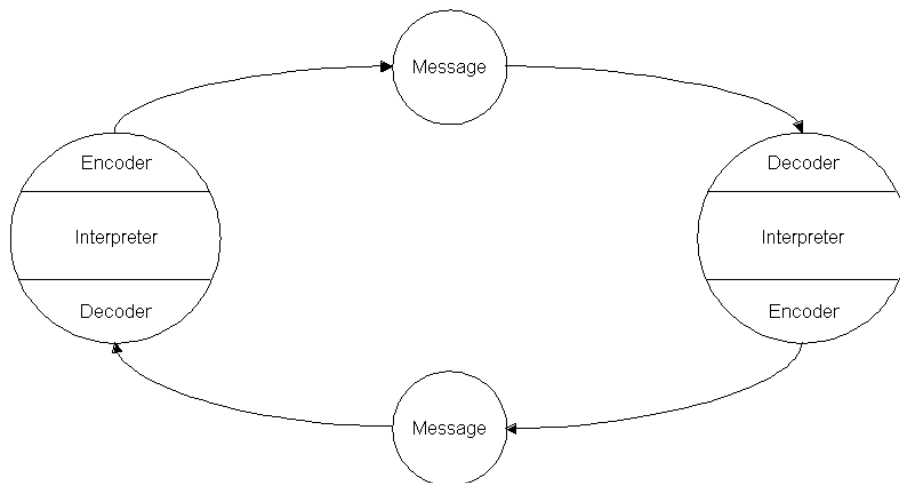


Figura 4 Model of Communication Schramm, 1954

Si bien todos los modelos de **Schramm** siguen al de **Lasswell** y **Shannon**, Schramm realiza nuevos aportes. Por ejemplo, el feedback y la “noción del campo de experiencia”, que define como aquella memoria común que hace posible una comunicación efectiva (la ausencia de esta memoria era una de las principales críticas al modelo de **Shannon**).

Tanto los aportes del pensamiento funcionalista en relación a la importancia del individuo y el contexto social, como los modelos de comunicación precedentemente detallados, sirven a los fines del presente estudio: relación e importancia del emisor-receptor, ruido, feed back y definición del “campo de la experiencia”. A partir de Schramm se pueden analizar los pasos que se producen en la comunicación interpersonal, la producción artística y puesta en escena de los ballets y de los efectos en la audiencia en el contexto donde tales manifestaciones se desarrollan. También resulta de suma importancia tomar los aportes del interaccionismo simbólico.

El Interaccionismo Simbólico

El interaccionismo Simbólico es una corriente de pensamiento micro psicológico relacionada con la psicología y la antropología. Nace en la Escuela de Chicago y aunque se considera a George Herbert Mead como su máximo representante, el término de “interaccionismo simbólico” fue acuñado por Hébert Blumer en 1969.

El “Self”, concepto principal de George Herbert Mead, es el que se refiere a la capacidad humana de reflexión para ponerse en el lugar del otro. Por lo tanto, el Self es inseparable de la sociedad y está ligado estrechamente con la comunicación. Surge de la experiencia social e implica intercambio de símbolos (palabras, gestos, sonrisa, etc.) que son cosas que el ser humano puede hacer. En consecuencia, éste toma conciencia de sus acciones deduciendo las intenciones subyacentes de las personas.

Mead afirma que para comprender la intención, debemos imaginarnos la situación desde el punto de vista de la otra persona, porque es ahí, donde la capacidad simbólica opera. La interacción social es un entramado de estímulos-respuestas entre dos o más personas, que otorgan un significado concreto a esos estímulos y emiten las respuestas que reciben de forma recíproca.

Por lo tanto, cada acción que un actor emite es un estímulo en respuesta del otro: la acción de uno, es estímulo para el otro y a su vez la respuesta de éste último, es un nuevo estímulo para el primero. El hecho de que estos actos constituyan estímulos, se debe a que las personas atribuimos significados a las propias acciones sociales. De ahí que mantenemos una comunicación simbólica, tanto verbal como gestual. Esa atribución de significado se debe a múltiples variables que tienen que ver con la relación previa que existe entre las personas, el modo en que interactúan y la situación en la que se encuentren.

Partimos de esta teoría con dos hechos de suma importancia en el proceso de comunicación:

1- En todo acto social, la comunicación (verbal o gestual) tiene la función de anticipar/predecir lo que pueda ocurrir y es la reacción del otro la que otorga significado a la comunicación.

2- El lenguaje se convierte en la herramienta simbólica que nos permite, además de interactuar con otros, hacerlo con nosotros mismos y es lo que llamamos pensamiento interior.

Mead destaca en el dialogo interior los siguientes elementos:

- **El Yo:** Los seres humanos son activos y tienen capacidad de interactuar espontáneamente, por iniciativa propia. No son seres reactivos que se limitan a responder a un estímulo de manera automática, esto posibilita a la creación de una personalidad definida. Parte de la persona se define en la forma en la que actúa en relación a los otros.

- **El Self:** Es el sujeto que inicia una acción social y permite a las personas auto percibirse y tener una concepción de sí mismos. Es la parte psicológica que se crea a medida que se interactúa con el medio. Son las reacciones de las personas de nuestro entorno, del ambiente que nos rodea, o que nos proporciona la información en la que basaremos nuestra idea del Self. Por otra parte, es un objeto por el que nos miramos a través de los otros y logramos concebirnos a nosotros mismos. Es lo que Mead denomina “mi”.

- **El mí:** Es la interacción social es diálogo continuo entre el yo y el mí. El yo emprende la acción pero no lo hace de cualquier manera, ya que la tarea del mí, es tener en consideración la reacción de las otras personas. El mí, es la serie de actitudes organizadas de los otros que adopta uno mismo.

Desde la perspectiva analizada por Mead, se bifurcan dos corrientes: la primera es la “Teoría General de la Acción Social de Parsons” que integra el concepto de rol y la

segunda es “La Corriente del Interaccionismo Simbólico”.

La teoría general de la acción social de Parsons, entiende a la persona como una estructura influenciada por los diferentes subsistemas como ser: la familia, el trabajo, amigos íntimos etc. (grupos primarios y secundarios). Cada subsistema es dirigido por una conducta de necesidades fisiológicas, la motivación de la persona, las normas y los valores estipulados.

Por su parte, el interaccionismo simbólico, entiende que la interacción se lleva a cabo mediante el intercambio de actos simbólicos: los gestos, las palabras, la entonación o la expresión de la cara. Ese manejo de símbolos es lo que llena la comunicación de significado.

Este enfoque se inspira en la creencia o al menos, en la esperanza, de que es posible organizar la sociedad alrededor de una identidad natural de intereses. El hombre se constituye socialmente en relación o interacción con los otros hombres. Por lo tanto, el individuo conoce y constituye su subjetividad, según su propia convicción e interpretación de sí mismo en relación con los demás.

El individuo transmite información y expresa ideas, entiende la experiencia propia y ajena, comparte sentimientos. Se define en base al sentido que adquiere en un contexto social específico. Lo que importa, no es la conducta sino su significado. Tanto la intención con la que actúa el emisor, como la interpretación que el receptor le da al acto de comunicación.

Para Goffman, la interacción posee mecanismos auto reguladores que logran mantener el orden de la interacción, pero éstos son tan frágiles como el orden que protegen. El mundo social es precario, por ende, nunca tiene garantizado el orden.

Su principal ocupación es la interacción que llama “conversacional” y que establece

el objeto del lenguaje como conducta y no como producto. El objeto de análisis es el lenguaje en acto, no para limitarlo al oral, referencial e intencional, sino que ambos (lenguaje oral y no oral) se encuentran dentro de una misma entidad que es la conducta comunicativa.

Al concepto unilineal de la comunicación verbal, se suma la comunicación no verbal: el significado de los gestos, los movimientos del cuerpo y la ubicación espacial bajo la premisa de que “todo comunica”. Tanto en la interacción verbal como no verbal hay un contrato entre los interlocutores y ésta noción de contrato parece otorgar la característica de la interacción como un juego con matiz de seriedad.

Para entender mejor a qué se refiere con “contrato” hay que establecer la diferencia entre lo dicho (enunciado) y las modalidades del decir (enunciación). Ésta última construye el dispositivo de enunciación: imagen del que habla, imagen del destinatario del discurso y la relación entre enunciator y destinatario. Este contrato de comunicación dice sobre los modos de relación entre los individuos interactuantes y establece un lazo en el tiempo entre ellos.

Interactuamos mediante símbolos que pueden coincidir o diferir y es por ello que la situación define los elementos en los que la interacción se produce (ambiente serio, desenfadado, hasta qué punto se puede ser bromista, etc.) La propia simbología permite que uno mismo atribuya una definición concreta a contextos en los que se reconozcan elementos determinados. Por ejemplo, entrar en un sitio donde todo el mundo está en silencio y de negro: nos puede evocar una ambiente solemnidad.

Las actitudes se muestran corporalmente en gestos, que en principio, no expresan la actitud sino sólo sus concomitantes físicos. Y éstos solo expresan la actitud cuando otro lo interpreta. Un gesto es el comienzo de un acto social que es estímulo para la reacción

de otro individuo. El gesto, se asocia al acto subsiguiente y se convierte en un símbolo significativo cuando provoca la misma reacción que en el alter (al menos implícitamente) Esto quiere decir que cuando, el que produce el gesto “sabe” la reacción del otro, modifica su conducta según esa reacción.

Cualquier gesto o movimiento, ya sea consciente como la danza o inconsciente, está cargado de lenguaje y de un tipo de comunicación que genera una respuesta en el receptor.

Cultura

La cultura es algo específicamente humano, un contenido mental que se adquiere por herencia o creación de un marco referencial de un grupo determinado. Edward Taylor elabora el concepto en 1971, como un complejo que comprende el conocimiento, la moral, la ley, las costumbres y otras facultades y hábitos adquiridos por el hombre. Es decir que, la cultura comprende toda clase de conocimiento aprendido y que todos nuestros comportamientos son culturales, incluso aquellos que se tildan como anticulturales.

Por su parte Levi-Strauss define a la cultura como: conjunto etnográfico que presenta variaciones significativas con respecto a otros. Esto quiere decir, que cada cultura posee su propia visión del mundo y su primer requisito es la originalidad. Otro requisito, es la globalidad, que debe comprender todos los sectores de la actividad del hombre por más simple que sea su tecnología. La cultura debe dar respuestas a todos los problemas de la actividad humana y el conjunto de estas respuestas debe ser congruente y mantener cierta armonía.

En la cultura se presentan aspectos denominados rasgos y la unión de varios rasgos sobre una base, forma lo que se conoce como complejos. A su vez, existen aspectos materiales y espirituales que dan respuestas a las necesidades del hombre, es así como se pueden diferenciar las necesidades espirituales de las materiales.

Gregory Bateson define la cultura como: el conjunto de denominadores comunes del comportamiento social e individual de todos los miembros de un grupo. Este enfoque parte de la cultura como esencia de comunicación, permite tratamientos verbales y no verbales que sirven de guía para relacionarnos con otros individuos. Cada sociedad elabora su conocimiento de la realidad, del pasado y del presente, así como también su proyección hacia el futuro.

Cada símbolo es una representación cultural engarzada a una cadena de asociaciones grabadas en la mente. Gracias a los relatos compartidos, los símbolos son representaciones condensadas de significados para un determinado grupo, y en su sentido más amplio, le otorga sentido a la vida y la concepción del mundo.

El proceso de enculturación

En antropología, se denomina proceso de enculturación a: los mecanismos sociales a través de los cuales el conocimiento de los símbolos y la práctica de ceremonias son incorporados al repertorio de los individuos. La relación de la comunicación no verbal y este proceso, yace en el condicionamiento emocional que resulta del control que ejerce la sociedad sobre los estados de ánimo de sus integrantes.

El proceso de enculturación, utiliza tanto la comunicación verbal como la no verbal, de modo que los símbolos resultan asociados a un espectro específico de emociones que más tarde se transforman en sentimientos. Los relatos y los rituales, por ejemplo, portan una poderosa carga emocional, que reside en ambos niveles (verbal y no verbal).

Las emociones incorporadas durante el proceso de enculturación crean una barrera del pensamiento y son fundamentales para la continuidad de una tradición. Las culturas son básicamente conservadoras porque su razón de ser es perpetuarse a sí mismas.

Todas nuestras acciones, ideas y sentimientos, lo que debemos o no debemos hacer, la

forma en que tenemos que hacerlo, lo que hay que pensar y lo que no, el modo de percibir e incluso lo que podemos llegar a imaginar están condicionados por la cultura.

Desde este enfoque, la cultura es entendida como un conjunto integrado de sistemas de comunicación en el que el lenguaje verbal y la comunicación no verbal, funcionan de manera interdependiente.

Expresión afectiva: las emociones básicas se canalizan directamente a través de comportamientos corporales cuyos códigos ya han quedado firmemente establecidos para las expresiones del rostro. Esta función depende de procesos involuntarios de origen adaptativo y está asociada a los demás a través de su combinación con los procesos cognitivos.

La evolución cultural de la humanidad ha creado signos no verbales para comunicar conglomerados afectivos como el amor y el odio. Los sentimientos de odio se manifiestan mediante gestos que demuestran intenciones agresivas como las miradas fulminantes y los puños crispados. El amor suele expresarse con frecuentes sonrisas de alegría.

Relación entre danza y cultura

Para los funcionalistas (Tylor Radcliffe, Pritchard, Malinowski y Boas), el significado de la danza reside en sus consecuencias sociales, es decir, en la relación de la danza con el contexto cultural.

Bateson y Mead le dieron espacio a la danza dentro de sus investigaciones desde la perspectiva de la Escuela de Cultura y Personalidad. Mead en el “El papel de la danza” afirma que ésta es la única actividad en la que participan individuos de ambos sexos y de casi todas las edades, y que es un ámbito privilegiado para realizar un análisis de la educación. Caracteriza a la danza como: “*una actividad sumamente individual montada en un armazón social*” (Margaret, 1928)

El autor, no se ocupa de darle mayor precisión a la definición de qué entiende por danza, sino que describe cómo se desarrolla, los actores que intervienen, de qué modo lo hacen y de cómo la danza se transmite.

Franz Boas aporta estudios antropológicos de la danza a través de la experiencia su hija, Franziska Boas, bailarina de ballet clásico y danza moderna. Ambos contribuyen a unir el estudio de la danza y la antropología en una serie de seminarios que se llevaron a cabo durante los años 40 en New York, y que giraban sobre todo en la función de la danza en la sociedad.

En una carta del 30 de Julio de 1958 dirigida a Gertrude Kurath, Franziska manifiesta su interés por el desarrollo de una etnología de la danza definiéndola como: *“el estudio de las formas de expresión culturales y sociales a través del medio de la danza” o el estudio de “cómo la danza funciona al interior de un contexto cultural”*. (Kurath, 1960)

Entre las décadas de 1960 y 1970 un grupo de investigadoras entre las que se encuentran: Adrienne Kaeppler, Joann Keali Inohomouku, Anya Royce, Judith Hannah y Drid Williams, levantan los cimientos definitivos para la construcción de una antropología de la danza. Ponen el acento en la forma y la función de la danza, sus estructuras profundas como un modo de comunicación no verbal, y examinan la danza desde paradigmas teóricos inspirados por Boas y Herskovits

Desde finales de los 80 el concepto de “performance” comienza a adquirir relevancia en la antropología del cuerpo y de la danza, donde se estudian los vínculos entre actuaciones y ejecuciones en un contexto situacional y social. A partir de esta noción, se analizan las actuaciones que engloban los diversos medios expresivos, que pueden incluir lo verbal pero también, otros medios como la música, la danza, la escenificación, la construcción visual de los espacios, la gestualidad, etc.

En la antropología, existe un acuerdo general de otorgar a la danza un fin creativo, en el que el cuerpo se pone en movimiento en el tiempo y el espacio. Movimientos especializados que tienen una significación socio cultural. Judith Hannah reconoce que la danza involucra conceptos (nociones), procesos (comportamientos en relación a la danza), productos (performances) y funciones (consecuencias). Dado su carácter de producto socio cultural, los diferentes aspectos de la danza son frecuentemente analizados, con el objetivo de entender los contextos sociales en que son producidos o a la inversa.

En la propuesta de apertura de un doctorado con especialización en etnología de la danza en la UCLA (USA) surge la siguiente definición: *“Basada en los sentidos kinestésicos, la danza integra de manera única la experiencia personal profunda con las estructuras culturales. Como arte escénico, la danza educa en muchos niveles, especialmente el filosófico y el estético. Como método terapéutico, la danza integra lo físico con las partes emocionales del yo. Culturalmente, la danza es un medio simbólico y no verbal de comunicar ideas como pensamientos y sentimientos, cuestión vital para el desarrollo y el bienestar humano. La danza codifica y comunica la visión del mundo de la gente a través del movimiento o de un texto no verbal. Socialmente, la danza sirve como una forma poderosa de actividad comunal unificando e identificando a los grupos sociales. Históricamente la danza revela experiencias culturales pasadas que iluminan el presente”* (Kaepler, 1991).

Para Kurath, la danza tiene como objetivo, la creación de diseños por medio del movimiento del cuerpo en el tiempo y en el espacio. Es decir, que se entiende a sí misma como: *“Movimiento rítmico que tiene como objetivo la creación de diseños visuales por medio de series de poses, del trazado de patrones en el espacio, en el transcurso de unidades mensurables de tiempo. Con dos componentes: estática y kinésica, que reciben*

diferentes énfasis y que es ejecutada por diferentes partes del cuerpo, de acuerdo con los temperamentos y los preceptos artísticos y los propósitos” (Hannah, 1970)

Hannah propone comprender a la danza como sistema de comunicación, sistema de símbolos y de significados que se producen en un tiempo y lugar particular. La danza es un comportamiento comunicacional, un texto en movimiento o un lenguaje corporal, en el que su dimensión comunicacional; sostiene la mayor parte de las otras motivaciones y acciones de la danza. En esta concepción la danza es un medio, un instrumento y un símbolo físico que devela sentimientos y pensamientos. Su estudio tiene el potencial de arrojar luz sobre los diferentes aspectos de la realidad socio cultural.

En la danza se inventan y reinventan identidades a través del movimiento y refuta las acciones del cuerpo como entidad aislada, mostrando cómo se producen una multiplicidad de cuerpos a través de ella.

La danza clásica o ballet, es la que recibió mayor atención en las investigaciones socio-antropológicas. A diferencia de las investigaciones sobre la danza contemporánea que, en general, están aún enfocadas desde la historiografía o el análisis filosófico o estilístico de obras o personas destacadas.

La danza entonces permite una verdadera identidad nacional, personal y cultural, que reúne diferentes elementos tradicionales de la sociedad. Por ejemplo: sus creencias, su música, la expresión del cuerpo que demarca el territorio, los juegos, competencias, comidas, bebidas, expresiones de la literatura, vestuario y otros aspectos que hablan de la cultura de una sociedad.

Hoy en día, la danza posee un carácter específico enfocado a lo social más que a lo ritual. El contexto de la globalización logra que se unifique este arte y se adopte en algunos países del mundo según su entorno social, transformándolo a su estilo cultural.

“La evolución de la naturaleza del espectáculo, desde el modelo carnavalesco y el circense, a través especialmente del teatro a la italiana, permite comprender la concepción espectacular de la “escena fantasma” del cine y la televisión. Video-instalaciones, video-performances y hologramas alimentan la esperanza de una ruptura de la omnipotencia del espectáculo televisivo”. (Requena, 1985)

La relación Espectacular

Jesús Gonzáles Requena, en su libro “Introducción a una Teoría del Espectáculo” dice que el espectáculo: *“Es una actuación circense, una representación teatral, una misa, un carnaval, un misterio medieval, un filme, los diversos números de una feria, un programa de televisión, una pelea de gallos, un diaporama, un partido de baloncesto, una corrida de toros, las olimpiadas, una muestra de arte, una ópera, un mitin político, un striptease, una jota, una conferencia de filosofía, un music hall, una coronación, una manifestación, una obra de títeres, etc.* (Requena, 1985)

El espectáculo consiste en la puesta en relación de dos factores: una determinada actividad que se ofrece, y un determinado sujeto que la contempla. Nace así el espectáculo en la relación de estos dos elementos que se materializa en la forma de **una relación espectacular**.

Define la relación espectacular como: *“la **interacción** que surge de la puesta en relación del espectador y de la exhibición que se le ofrece”* (Requena, 1985)

El espectador: la mirada

Para definir las fronteras del espectáculo, es necesario tener en cuenta los términos en juego: el espectador y la exhibición.

¿Cuáles son los sentidos del sujeto interpretados por el espectáculo? Resulta fácil descartar tres de ellos: el gusto, el olfato y el tacto. Nadie habla de espectáculo cuando degusta un manjar, huele un perfume o cuando acaricia un animal. No parece existir distancia alguna entre el sujeto que percibe y el objeto de su estimulación. El olfato se apropia del olor, como el paladar del manjar y el tacto del cuerpo que le ofrece. Estos tres sentidos, sin duda son los que mejor caracterizan la intimidad, la más cercana proximidad entre el cuerpo del sujeto que percibe y el objeto percibido.

El espectáculo y la relación espectacular parecen constituirse en la distancia, una relación que excluye la intimidad en beneficio de un determinado extrañamiento. En otros términos: el espectáculo parece tener lugar allí donde los cuerpos se escrutan en el alejamiento. Pero ¿qué sucede entonces con el oído? En él, la distancia se hace presente porque cuando escuchamos, la voz del otro materializa una distancia con respecto a su cuerpo. ¿Por qué entonces nos asistimos a identificar como espectáculo a la emisión radiofónica o la audición de un disco?

Si el tacto, el olfato o el gusto constituyen una frontera del espectáculo por su excesiva proximidad, el oído nos ofrece una segunda frontera caracterizada por un exceso de alejamiento: la voz o el sonido, materializa una relación en exceso distanciada. No hay espectáculo sino, en todo caso, referencia a un espectáculo que sucede en otro lugar.

Sin embargo, sucede que en multitud de espectáculos el sonido desempeña un papel notable; desde la danza al recital, al concierto o mitin político. Pero en todos ellos, el oído comparte su tarea junto con la vista y es la visión del cuerpo del que actúa (del cuerpo que genera el sonido) lo que certifica en todos estos eventos su carácter espectacular. La vista se nos presenta entonces, en todos los casos, como el sentido rey; como aquel sobre

el que el sujeto se constituye en espectador.

El texto espectacular

Para Fernando del Toro, el espectáculo teatral es textualizado en la media que operan una serie de códigos comunes y por lo tanto, diseminados en diversos espectáculos como textos. Pero su particularidad reside que, en comparación con otras manifestaciones artísticas, la heterogeneidad codifica. Complejidad que se suma a la ausencia doble del objeto espectacular: “una primera vez como objeto científico y una segunda vez como objeto material “pre-científico”.

La heterogeneidad obedece no solo a una pluralidad de códigos con co-presencia simultánea de diversos códigos o sub códigos sino que operan en el espectáculo teatral de dos formas: de una manera simultánea (paradigmáticamente) y linealmente (sintagmáticamente) en donde ambas producen la significación teatral. Los signos que percibe el espectador a partir de los diversos códigos en escena son simultáneos y a la vez se desplazan formando la significación.

Para De Marinis, el texto espectacular está formado por una serie de textos espectaculares parciales que constituyen una manera expresiva única (música, vestuario, baile). A su vez, estos textos espectaculares, se dan en el contexto particular que consiste en las condiciones de producción y recepción del TE (texto espectacular). Por otro lado, está el contexto cultural que se compone por el conjunto de textos culturales, teatrales y extra teatrales que pertenecen a un entorno socio cultural determinado. Tanto los textos teatrales como extra teatrales forman el texto cultural general.

Un código espectacular es la convención que en los espectáculos permite asociar contenidos determinados a uno o varios sistemas expresivos. El espectáculo teatral se

vale de estos códigos espectaculares de una forma particular y específica, esto es adopción y adaptación por ejemplo, de códigos proxémicos.

¿Pero que es un código espectacular?

Según De Marinis, es la convención que en los espectáculos permite asociar contenidos determinados a elementos determinados de uno o varios sistemas expresivos (el código gestual consiste en la convención por medio de la cual los gestos de un espectáculo significan algo.)

Los códigos culturales o extra espectaculares, al ser empleados en un espectáculo, pasan a ser códigos espectaculares y van a diferenciarse según el tipo de espectáculo que se trate. El Texto espectacular opera por una sobre codificación, lo cual indica la artificialidad y aprendizaje del código, por el hecho de encontrarse en escena con su función artística o puramente pragmática.

Las Convenciones teatrales son códigos técnicos que necesitan de un aprendizaje particular y de una descodificación consciente. Tiene que ver con las reglas de la representación teatral para realizar la ficción. Desde el momento en que el espectador entra en el teatro sabe que debe aceptar una serie de convenciones que son distintas a las sociales puesto que, la escena no representa una realidad exterior exacta, no es el mundo tal y cual lo conoce el espectador.

El espectador: el cuerpo que se exhibe

Jesús Gonzáles Requena dice que, a diferencia de la pintura, la fotografía o la escultura; un espectáculo se vale del cuerpo que actúa y trabaja en el instante en que se dirige a la mirada del espectador. Un cuerpo vital pero no necesariamente humano, de ahí por ejemplo, las peleas de gallos.

Es el cuerpo el que trabaja y se exhibe lo que constituye en presencia de la mirada del

espectador, la relación espectacular. Pero el cuerpo en la inmediatez y en la eventualidad de su actuación y no, como sucede en la pintura, en la escultura o en la fotografía, a través de huellas que remiten a una actividad y a una presencia alejada en el tiempo: he aquí también un exceso de distancia que señala otra de las fronteras externas del espectáculo.

¿Qué sucede entonces con el cine o la televisión? una aparente paradoja: sólo hay manchas de luz sobre una pantalla y sin embargo nadie duda de su potencia, de su fascinación espectacular. Desde luego ésta no debe ser discutida: poco importa que los cuerpos no estén presentes realmente si la mirada del espectador los acepta como tales. La prueba del tacto está, por definición, excluida del espectáculo.

La relación espectacular comporta una mirada y un cuerpo entre los que existe una determinada distancia. La distancia trazada por esa mirada que proviene de un cuerpo negado y que tiene por objeto otro cuerpo, que deja sin efecto la relación de intimidad. La **distancia**, en tanto elemento constitutivo del espectáculo, se nos revela como huella de una carencia, la de ese cuerpo negado del espectador que, reducido a mirada, se entrega a la contemplación de otro cuerpo; esta vez afirmado en su exhibición y que por ello se manifiesta como necesariamente fascinante.

Distancia versus Mediación. Lo profano versus lo sagrado

¿Qué sucede entonces con las ceremonias religiosas o si extendemos el ámbito de nuestra reflexión antropológica, con los ritos? Si atendemos seriamente al significado del rito, comprenderemos enseguida lo que lo separa del espectáculo.

En el rito, el sacerdote no es el objeto fascinante de una mirada, sino el mediador de una relación entre el fiel y la divinidad. Y como tal, debe anularse en consecuencia, de una **intimidad sagrada** en la que el creyente y la divinidad se funden en la experiencia

de lo sagrado. Tal es el motivo del rito: el tercer elemento mediador no tiene otra misión que propiciar una fusión en lo sagrado. No hay, en suma, lugar alguno para el espectador.

La relación espectacular se presenta entonces como la emergencia de una mirada profana. Esta oposición entre lo sagrado y lo profano, entre la mediación ritual y la distancia espectacular, resulta relevante para pensar el funcionamiento de determinados eventos ambiguos en los que resulta difícil establecer la frontera entre lo religioso, entendido en su sentido más amplio y lo espectacular.

En el arte, la **relación estética**, constituye una manifestación moderna de lo sagrado, y si bien puede ser objeto de un consumo espectacularizado, es el que domina en la sociedad de masas, invita, por el contrario, a su aproximación en términos de ritual.

Economía del espectáculo: deseo y seducción

Una mirada, una distancia, un cuerpo que se exhibe y fascina; son los elementos necesarios para una situación de seducción. Lo que pretende el cuerpo que se exhibe es **seducir**, atraer, apropiarse de la mirada deseante del otro.

Es a través de la seducción como el cuerpo adquiere su dimensión económica. De un lado, la pulsión escópica, el deseo de ver. Del otro, un cuerpo instituido en mercancía y entre ambos, el dinero, como mediador universal de todo valor de cambio.

Perfecto acoplamiento entre la economía mercantil y el deseo que circulan de manera solidaria: el ojo desea y se apropia de la imagen de su deseo, el cuerpo se apropia del deseo del que mira, y la transacción es mediada por el dinero, que paga el que sustenta la mirada y recibe el cuerpo que la excita.

Política del espectáculo: los dividendos del deseo

El espectáculo se nos descubre como la realización mercantil de la operación de seducción. Pero la seducción es, a su vez, el ejercicio de un determinado poder: el **poder** sobre el deseo del otro. Ésta es la causa de que todo poder deba, necesariamente, espectacularizarse, pues sólo pervive y se asienta en el poder capaz de hacerse desear. Si todo espectáculo instituye una relación de poder, entonces es esencialmente, generador de espectáculos. Y es así como en la política del deseo, la seducción se acopla con la política del poder, de cualquier poder.

La danza como forma de expresión social

En las religiones primitivas la danza era una forma de identificación con la comunidad a la que pertenecían. La práctica a través del movimiento permitía una mayor relación entre los participantes y los observadores. Esta línea entre ambos era muy estrecha y los roles podían intercambiarse en cualquier momento. La danza actuaba como unificadora y socializadora entre los miembros de la comunidad que compartían momentos de ritualidad, esparcimiento y festejos.

La danza utiliza el ser humano para la transmisión de emociones, una herramienta importante para conocer la historia en la que se narra el tiempo, la simbología, las representaciones sociales y las tradiciones. Actualmente, es un arte capaz de generar cultura, tejer sociedad, ampliar horizontes y resignificar la vida misma.

Bolívar Echevarría en su libro “Definición de Cultura” menciona que el juego, la fiesta y el arte son realizaciones de la vida cultural y que si bien, se presentan en un esquema similar, se relacionan de una manera particular con la dimensión extraordinaria de la existencia humana. Esas prácticas son lo que él llama “Ruptura Festiva” que se realiza mediante la organización de un espacio ceremonial y un acto ritual que reconstruye el mundo imaginario con el fin de que los individuos irruman el momento ordinario.

La Ruptura Festiva persigue la anulación y el restablecimiento del sentido de la vida, la destrucción y reconstrucción del ser humano que es una necesidad contingente de la existencia. Sin embargo, la vida cotidiana está llena de estas irrupciones, porque los seres humanos cuestionan y recomponen el edificio social del que son parte.

“Lo que en la ruptura festiva entra en cuestión no es ya solamente la necesidad o naturalidad del código, sino la consistencia concreta del mismo” (Echeverría, 2010, pág. 177)

Para Echeverría el ser humano intenta revivir o recrear ese tipo de experiencias de plenitud de aquellos momentos festivos o rituales a los que se denomina “performance”, es decir, la realización del movimiento que por el autor es mencionada como “Protodancístico”.

La danza surge como un quehacer inherente de la manifestación social de toda comunidad humana. Las primeras manifestaciones de la danza, se desarrollan en espacios sagrados y ritualizados, que alimentan el espíritu en su vertiente expresiva y de tradición popular.

Siguiendo determinados lineamientos históricos podemos observar que en el lado occidental del mundo, durante la Edad Media, perduraban algunas formas de danzas laicas basadas en tradiciones paganas, muy a pesar de los intentos de la iglesia por erradicarlas.

Poco a poco, se van desarrollando líneas alternativas de codificación de la danza. En siglo XVIII, Juan Jorge Noverre formula técnicas para la ejecución de la danza y en su escrito “Cartas sobre la danza”, dice:

“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, pág. 169)

Noverre denuncia el vacío que genera la danza reducida a las «proezas técnicas» y a la esquematización estereotipada de los movimientos. De tal manera que todas ellas son concepciones y prácticas que consideran la variedad de técnicas en la mecánica, la gestualidad y la coreografía corporal que tratan de interpretar, conjugando aspectos figurativos y abstractos, con aspectos relacionados a la emocionalidad humana o a sus diversas condiciones de vida.

En forma paralela, siguen su camino, aquellas danzas populares propias de cada comunidad humana que conservan su esencia tradicional a nivel de la técnica, la coreografía y la escenografía. Aunque también suelen trabajar con nuevas formas coreográficas y variantes técnicas y estilísticas.

Para Pierre Bourdieu es de utilidad inscribir el inter-juego de las prácticas sociales. Este concepto permite construir el espacio del juego, sus propiedades y elementos y sus leyes de funcionamiento. Todo campo social tiene historia es dinámico y está sujeto a cambios.

La danza y el lenguaje no verbal

La danza es el espacio donde las personas se manifiestan a través de movimientos, gestos, ademanes o quietud. En forma individual o colectiva, en silencio o estimulados por la música o la palabra. Con un público o por simple placer.

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

La danza tiene una estrecha relación con el lenguaje humano y sobre todo con el

lenguaje corporal. Es cultura revolucionaria no solo para el bailarín, sino para todos aquellos que hablan, escriben, cantan, dibujan y pintan. Tal como señala Patricia Sotke:

“... no se trata de ser bailarín sino de aceptar y abrazar un mundo corporal sensible y afectivo. Entrar en comunión con uno mismo y desde allí despertar las imágenes y metáforas de la creatividad corporal. Tenemos el derecho e incluso el deber de conocer y vivenciar nuestros lenguajes y la danza está incluida entre ellos”. (Ruano, pág. 13)

La danza no existiría sino a través del lenguaje corporal, de la expresión y transmisión de sentimientos, vivencias y necesidades del artista.

La captación de las señales no verbales

La capacidad de decodificación de las señales no verbales suele ser mínima y se ve afectada por múltiples canales particulares como el gesto, la voz, etc. que son sometidos a prueba y que tienen efectos diferenciales en la recepción no verbal de una persona.

Sin embargo, varios estudios han demostrado que las emociones y las actitudes de gusto o disgusto se perciben con mejor precisión en el rostro que en la voz. Si una persona acierta en la decodificación de las expresiones representadas de forma simulada, es probable que también acierte en la decodificación de las reales. En general, los buenos codificadores, suelen ser buenos descodificadores y a la inversa, pero ante una emoción particular cualquiera, una persona puede exhibir diferentes capacidades de emisión y de recepción.

El Cuerpo en el espacio

El concepto de espacio está ligado a cualquier actividad humana ya que todos los movimientos se realizan en el tiempo y en el espacio. Es necesario conocer algunos aspectos relacionados con el análisis del espacio que permite al maestro enriquecer la práctica cotidiana de la Danza y la Expresión Corporal. Cuando se habla de espacio en

Expresión Corporal podemos distinguir los siguientes: Espacio parcial, espacio total y espacio social.

- **Espacio Parcial:** cualquiera sea la posición que adoptemos, siempre se configura un espacio alrededor nuestro que es lo que conocemos como límite. Los límites son los puntos de alcance máximo que es probable alcanzar sin desplazarse. Todos los movimientos que se ejecutan sin desplazamiento, ocurren en lo que se denomina espacio parcial.

Las actividades que se realizan en el espacio parcial permiten experimentar la vivencia de los diferentes puntos en el espacio: adelante, atrás, arriba, abajo, derecha, izquierda. A su vez, dentro del espacio parcial, podemos señalar niveles: Alto (parados o de pie) medio (sentados, en cuclillas, posición de gateo) y bajo (acostados).

- **Espacio Total:** es el espacio abarcado por el desplazamiento del cuerpo y todas las figuras que se realizan a través del mismo.

Las prácticas en el espacio total incorporan los conceptos de dirección (adelante, atrás, izquierda, derecha) y niveles (alto, medio, bajo) y se complementan y enriquecen con todos los diseños que pueden realizarse a través de los desplazamientos.

Las actividades relacionadas con el espacio total son la base para la creación de coreografías sencillas y su práctica es de gran utilidad para facilitar el montaje de danzas. Por ejemplo: Las prácticas de desplazamientos en líneas rectas: líneas paralelas, líneas diagonales, líneas que se cruzan, zigzag, ángulos, triángulos, cuadrados, rectángulos y grecas. También en líneas curvas: círculos, círculos concéntricos, figuras de ocho, espirales y ondas.

Todas estas actividades se realizan a partir de jugar con las líneas rectas y curvas. Sus combinaciones son fuentes inagotables de experiencias para el bailarín, que nutre y

proporciona una variedad de sensaciones que enriquecen sus posibilidades creativas en las performances.

Se debe considerar también que la danza puede estar acompañada con objetos auxiliares: cuerdas, aros, telas, etc. En forma individual, en parejas, en grupos pequeños o todo el grupo.

- **El Espacio Social:** es el espacio que se comparte con los otros. En todas las actividades de Expresión Corporal, los bailarines comparten el espacio pero realizan y a su vez, algunas actividades específicas que les hace tomar conciencia de ello. Por ejemplo: a) Sentados en sillas para experimentar diferentes movimientos con los brazos, hacia arriba, adelante y costados, sin invadir el espacio del otro. b) Parados en un grupo compacto e ir separándose de a poco, hasta que todos puedan realizar movimientos de máximo estiramiento hacia los lados sin tocar a nadie. c) Delimitar un espacio.

El lenguaje Corporal

El lenguaje corporal trata de la comprensión situacional, selectiva y receptiva de la comunicación, pero también de la comprensión expresiva por medio del movimiento. Con los aportes de las facultades sociales y personales (adaptación e independencia) se interpretan de manera autocrítica y crítica las reglas del lenguaje corporal, su significado y efecto en determinadas situaciones para reaccionar en forma adecuada.

El lenguaje corporal es un paralenguaje que acompaña a toda expresión verbal y por ende, puede acentuar la intención, información, modificar o incluso, a veces, anular el significado convirtiéndose en una meta-comunicación.

Se sabe que este lenguaje puede ser independiente de las palabras y cuando actúa conscientemente con gestos mímicos en la vida cotidiana o en el ámbito artístico, puede

hacer que la acción intencionada haga abstracción del gesto mímico, como en la danza.

Lola Brikman en su libro “El lenguaje del movimiento corporal” plantea que cada persona tiene un lenguaje particular corporal y verbal. Una manera especial de manifestarse: tono, forma de modular frases, de emplear ciertos acentos y cadencias. En consecuencia, el lenguaje verbal no puede aislarse del no verbal.

El lenguaje no verbal permite que se pueda repetir, contradecir, sustituir, reforzar y regular el mensaje.

- *Repetición:* el gesto repite la palabra. Por ejemplo: cuando afirmamos al responder, hacemos el gesto afirmativo con la cabeza.
- *Contradicción:* a veces el gesto puede contradecir lo que dice la palabra. Por ejemplo: cuando nos preguntan si nos gusta cierto tipo de comida, uno responde que sí, pero pone cara de desagrado.
- *Sustitución:* cuando el gesto sustituye a la palabra en su totalidad. Por ejemplo: un amigo le dice a otro, quedemos en vernos en la puerta del cine, y el otro solamente realiza el gesto de afirmación.
- *Refuerzo:* el gesto refuerza la palabra. Por ejemplo: cuando un padre impaciente espera la llegada del hijo, éste llega y le dice ¡Mira a la hora que llegas!
- *Regulación:* se utiliza para mantener regulada una conversación. Por ejemplo: levantar la mano en clases para realizar una pregunta.

El movimiento corporal es un lenguaje, una manera específica de manifestarse. La expresión corporal tiende a mantener y enriquecer ese lenguaje hasta en sus mínimos detalles.

“El desarrollo de ese lenguaje corporal permitirá la manifestación de la

personalidad, hará posible una actitud general y una comunicación más fluida” (Stokoe, 1977)

La comunicación interpersonal es aquella comunicación donde el intercambio de información suele darse en un espacio físico y donde existe la necesidad de comunicarse. Cuando hablamos de comunicación interpersonal hablamos también de lenguaje no verbal, en el sentido que surgen otros códigos como: la proxémica (espacio personal), la pragmática (contenido contextual) y otras formas de comunicación no verbal que permiten que las personas compartan ciertos sentidos y significados.

La comunicación interpersonal puede producirse en diferentes ámbitos y por ende sufrir ciertos cambios:

- El número de personas implicadas puede incrementarse de una a varias.
- Los mensajes que se emplean en el proceso de comunicación pueden ser menos o más personales.
- Las personas implicadas pueden estar físicamente cerca o lejos.

A estas características se suman otros sistemas de comunicación no verbal.

Los sistemas de la comunicación no verbal

SISTEMA KINÉSICO

Se refiere al estudio del movimiento humano desde el punto de vista de su significado, donde los movimientos corporales están organizados estructuralmente de una manera similar a la del lenguaje hablado.

Los actos no verbales que corresponden a este sistema, son tantos y tan variados, que se desprenden los siguientes subsistemas:

Subsistema gestual y postural: Comprende todos los movimientos de las expresiones

faciales, las manos, brazos, piernas, tronco, cabeza y del cuerpo en su conjunto. Cada uno de ellos, en especial los gestos, transmiten información específica sobre los estados emotivos, cognoscitivos y valorativos experimentados. Pone énfasis en la postura que comunica la intensidad de la emoción y aporta datos importantes sobre el estado afectivo genérico.

Subsistema ocular: Es uno de los subsistemas más relevantes debido a que, en su codificación, intervienen factores tales como la duración, dirección e intensidad.

Subsistema de contacto: El contacto corporal implica un puente, no solo visual o auditivo sino también físico, donde se transmite una carga emocional entre dos o más personas.

Proxémica: Las relaciones entre el comportamiento humano y el espacio pueden ser observadas en la aplicación de las distancias que los miembros mantienen durante sus relaciones.

Subsistema Cronémico: Es el aspecto de la comunicación no verbal vinculada a las formas culturalmente establecidas para organizar el uso del tiempo. Hay dos tipos básicos de comportamiento cronémico: mono crónico y poli crónico.

El comportamiento mono crónico se caracteriza por el uso del tiempo rígidamente segmentado en comportamientos horarios mientras que, el poli crónico, se caracteriza por la utilización del tiempo en forma continua e indiferenciado dedicado a actividades diversas, simultáneas y antagónicas.

Para Cestero Mancera (2006) el tiempo, al igual que otros elementos, también comunica. Lo puede hacer pasivamente, ofreciendo información cultural o hacerlo activamente, modificando y reforzando el significado de los elementos del resto de

sistemas de comunicación humana.

Existe el llamado tiempo conceptual, los hábitos de comportamiento y las creencias relacionadas con los conceptos que tienen sobre el tiempo en diferentes culturas. Por ejemplo, observar si valoran o no el tiempo; si es de gran utilidad o no para ellos, etcétera.

Lo que conocemos como tiempo social, depende de forma directa del tiempo conceptual, que está constituido por los signos culturales que muestran el manejo del tiempo en las relaciones sociales. Dentro de él, se trabaja por ejemplo: el control de la duración de determinados encuentros sociales como reuniones, entrevistas de trabajo, y la estructuración de las actividades diarias tales como desayunar, almorzar, merendar o cenar; o los momentos del día apropiados para determinadas actividades sociales.

SISTEMA DIACRÍTICO

Cuando se habla de identidad grupal o individual, se hace referencia al sistema diacrítico. Este sistema toma en cuenta lo referido al vestuario, arreglo personal, maquillaje, joyas etc. Todos ellos expresan la identidad de quien los pone en escena y emiten mensajes hacia los demás.

SISTEMA PARALINGÜÍSTICO

Hace referencia a las cadencias, tonos de voz, timbres, pausas, suspiros, acentos, etc. El arte siempre será considerado y estará relacionado con la manifestación de la vida al poseer una existencia real y verdadera, cuya emoción reside, en el espíritu del artista que por medio de la danza logra expresar.

A la comunicación no verbal se la puede definir como:

- Comunicación mediante la expresión o lenguaje corporal desprovista de palabras (Popin, 1198, pág. 9)
- Proceso complejo en el que intervienen las personas, el tono de voz y los

movimientos del cuerpo. (Knapp, 1992, pág. 15)

El lenguaje no verbal produce un encuentro interesante con la otra persona, cumple un rol fundamental y se realiza a través de una multitud de signos de variedad: imágenes sensoriales (visuales, auditivas olfativas, etc.) sonidos, gestos, movimientos corporales.

Se deben tener en cuenta las siguientes características del lenguaje no verbal:

- En muchas ocasiones actúa como regulador del proceso de comunicación y contribuye a ampliar o reducir el significado del mensaje.
- La CNV (comunicación no verbal) varía de acuerdo a las culturas.
- Cumple mayor número de funciones que el verbal pues éste lo acompaña, completa, modifica o sustituye en ocasiones.
- Con frecuencia los mensajes no verbales tienen mayor significación que los mensajes verbales.

Entender al lenguaje corporal es igual a comprender los matices de la persuasión y de la información. La diversión, la expresión de las emociones y el dominio de la interacción a través del comportamiento verbal, sólo son una parte del proceso global de la comunicación, y de la habilidad necesaria para llegar a ser un emisor eficaz.

¿Qué sentido tiene la comunicación no verbal?

Se utiliza el lenguaje no verbal para expresar emociones, sentimientos, estados de ánimo etc. En efecto, nuestro vocabulario expresa ideas y contenidos pero es la forma de decir de nuestros gestos y nuestro cuerpo, lo que enfatiza o niega el mensaje. Con la ausencia de los gestos y de la comunicación no verbal, podríamos observar al ser humano como algo carente de emociones y sentimientos. Si aceptamos que dentro de la comunicación, el lenguaje no verbal se basa en la transmisión de sentimientos, nos damos

cuenta del rol fundamental que cumple.

La danza clásica a través del tiempo

La danza clásica es un tipo de baile técnico y global que ha definido métodos fundamentales de muchos otros géneros y estilos de danza. Se entiende por “ballet” a una obra formada por una composición musical, generalmente de tipo orquestal, de música clásica coreografiada y puesta en escena por bailarines de ballet clásico.

El termino ballet proviene del francés y su significado es ballet coreografiado. Fue mencionado por primera vez por el compositor francés Balthazar de Beajoyeaux. El término viene del italiano “balletto” diminutivo de “ballo” (baile) tomado del latín ballo/ballare (bailar) y a su vez, tomado del griego “ballizo” que significa bailar o saltar.

El inicio de todas las danzas se remonta a la prehistoria, pues la comunicación corporal, siempre ha sido de vital importancia en el ser humano. Se cree que en las comunidades primitivas las danzas estaban asociadas a los ciclos de la naturaleza y a sus elementos rituales.

La clásica, constituye una forma de danza, cuyos movimientos se basan en el control total y absoluto del cuerpo y debe enseñarse desde temprana edad. Los iniciados deben seguir una disciplina y un rigor que requiere concentración y capacidad para el esfuerzo. Supone actitud además de aptitud y todo ello entraña una forma de vida.

Todas las culturas desarrollaron formas de expresión corporal propias. Los escenarios más importantes para la danza en la Antigüedad fueron las grandes civilizaciones de Grecia, Egipto y el Imperio Romano. Se cree que la danza empezó a considerarse una forma de arte en la Antigua Grecia.

La danza clásica empieza en la Italia del Renacimiento en los siglos XV y XVI.

Posteriormente se expande a Francia, de la mano de Catalina de Médici, quien entró en la corte como esposa del rey francés Enrique II en 1533. Se considera fecha clave, el año 1581, cuando se estrena en París el denominado Ballet cómico de la Reina de Balthazar de Beajoyeaux; interpretado por aristócratas.

Luego de estos primeros preludios de la danza clásica, el ballet se fue desarrollando en las cortes europeas y destacando específicamente en la francesa. Luis XIV (el rey Sol) crearía la primera escuela y compañía profesional de ballet: el Ballet de la Ópera de París que sigue existiendo en la actualidad.

A partir de entonces, se codificaron las cinco posiciones básicas y se fue perfeccionando la técnica. De esta forma, todos los pasos que conocemos actualmente, fueron recogidos de esta época y aparecen codificadas todas las figuras de la danza. Pero será en 1725, cuando se llegue al perfeccionamiento total de la técnica clásica del ballet.

Este desarrollo en Francia explica el predominio del idioma francés en el vocabulario del ballet. Luis XIV poseía amplia formación en la materia y había representado muchas obras del ballet en la corte.

El movimiento romántico

La génesis del ballet moderno como tal, se sitúa a fines del siglo XVIII, principios del XIX con el movimiento romántico. Es en esta época, los bailarines empiezan a hacer movimientos etéreos y aéreos. El baile sobre zapatillas de puntas de las bailarinas comienza a ver luz en el mundo.

El primer gran ballet romántico es La Sífide, estrenado en la Ópera de París en 1832, aunque la gran representación de la época es Giselle (1841) donde la bailarina es el centro del espectáculo, pálido, etéreo, envuelto en vaporosas telas. Estas obras se proyectaban

en dos actos, el primero representando el mundo terrenal y el segundo el espiritual.

Pero habría que llegar al año 1740 para que se introdujese en la danza, el denominado Realismo en el ballet. La escuela italiana, aporta la continuidad del flujo de movimiento en los desplazamientos y el centro de gravedad. Pero es la escuela rusa la que ha tenido un gran éxito, tanto en su país como en el resto de Europa, a lo largo de todo el siglo XX.

El dominio ruso

El gran impulso de la danza se produce a partir de la segunda mitad del siglo XIX, en que el escenario cambia de Francia al Imperio Ruso. Éste último, mantenía asignando grandes presupuestos para los espectáculos del ballet imperial de San Petersburgo, mientras en Francia, se producía un letargo respecto al ballet.

La figura clave de esta época, es el francés Marius Petipa, que es invitado en 1847 a colaborar con el ballet imperial de San Petersburgo. Bajo su dirección, se produciría la gran eclosión del ballet. En 1881 el compositor Tchaikovsky empezó a trabajar para Petipa y sería en esta alianza, en la que se crearían las obras de ballet más importantes de toda la historia: “El lago de los Cisnes” (1895), “El Cascanueces” (1892) y “La bella durmiente” (1890) y entre muchas otras: “Don Quijote”, “La Cenicienta” y “El Corsario”. También se forjaron grandes bailarines, como por ejemplo, la conocida por todos, Anna Pavlova.

Durante el siglo XX se produce la expansión internacional del ballet. En 1907 la creación de la compañía del ballet ruso de la mano de Sergei Diaghilev (empresario e intelectual de San Petersburgo) junto con los mejores bailarines del Ballet Imperial dirigidos por el gran coreógrafo Marius Petipa, causaron gran sensación en Europa; especialmente en París.

Mientras tanto, el ballet se expande por todo el mundo, con la formación de nuevas

compañías como el Ballet de Londres (1931) o el American Ballet (1937), entre muchos otros.

El inicio de la danza clásica en Argentina

La creación del ballet estable del Teatro Colón en 1925 marca el inicio de la historia de la danza en la Argentina. Se configura un campo con diversidad de posiciones y actores sociales que aspiran a ese capital simbólico. Un hábito o sistema de reglas internalizadas que incluyen valores, ideas y formas de actuar buscan instancias de legitimación.

La existencia de un campo artístico en donde se realizan obras con coreógrafos y docentes que van delimitando sistemas de enseñanzas. Un tipo de discurso artístico que va imponiendo su concepto de lo que es arte y lo que no es. A su vez, la aparición del público y la crítica, fueron dando prestigio y valorizando el capital de la consagración. Esto le dio la configuración definitiva al campo de la danza- espectáculo del ballet en la Argentina.

El arribo a nuestro país en 1913 de la Compañía de Sergei Diaghilev con Karsavina y Nijinsky, trae las obras del renovado ballet europeo y obras tradicionales como “Giselle” y “El Lago de los Cisnes”. Causan gran impresión las coreografías de Fokine y los logros de Benios y Baks en escenografía y vestuario. La brillante ejecución de Vaslav Nijinsky y Tamara Karsavina, marcan un momento de inflexión en la historia de la danza en Argentina, y su inclusión como género en el escenario del Colón.

La primera guerra mundial, limitó la llegada de artistas extranjeros y fomentó la formación de pequeños grupos artísticos locales. En 1916 se presentan las danzas de la ópera “Sansón y Dalila” de Saint Saens, interpretadas por alumnas del maestro Vitulli quienes luego serán convocadas a formar parte de la compañía del teatro.

En 1929 se estrena “La flor del irupé” considerado el primer ballet nacional con coreografía de Romanov, música de Constantino Gaito y argumento de Víctor Mercante. Se inicia la búsqueda de una estética nacional, aunque inicialmente se reduzca a la temática y se tomen algunos movimientos provenientes de la danza folklórica para estilizarlos dentro de la estética internacionalista del ballet académico. La obra tuvo una buena recepción por parte de la crítica y se destacó el valor musical.

En 1934 se presenta Serge Lifar (otro ex integrante de la troupe de Diaghilev) quien bailó “Sílides” y “El espectro de la rosa” y efectuó la puesta e interpretación de “Las criaturas de Prometeo” junto a María Ruanova. Esto aportó las bases neoclásicas del predominio de la danza, por sobre la música, la escenografía, y su concepción del movimiento.

Técnicas del Ballet clásico

El ballet comprende cinco posiciones específicas y numeradas de los pies que constituyen la base de casi todos los pasos en la danza clásica. También existen las posiciones correspondientes para los brazos, que generalmente, se mantienen con los codos suavemente curvados.

La técnica busca acentuar la verticalidad, puesto que todos los movimientos del bailarín, proceden del eje vertical del cuerpo. Las partes deben estar correctamente centradas y alineadas para permitir la mayor estabilidad y comodidad del movimiento.

La “línea” en el ballet, es la configuración del cuerpo del bailarín ya sea en movimiento o en reposo. Una buena línea, es producto del físico con que nace el bailarín, pero también puede desarrollarse y mejorarse mediante el entrenamiento.

Los principios, reglas y protocolos determinan la forma en la que se ejecutan sus

ejercicios y sus pasos. Estas reglas distinguen al ballet de otras formas de danza. Su estructura teórica provee el marco que logra el nivel clásico demandado por este arte.

Los principios generales del ballet clásico incluyen los conceptos de: alineación, rotación, distribución del peso, postura, transferencia del peso, colocación, elongación (pull –up), compensación, contra balance, aplomo y balance (equilibrio).

Alineación

Puede definirse como una postura en su sentido más clásico. Una adecuada alineación corporal es la base esencial para desarrollar la técnica del ballet. Para el bailarín, esta alineación integra la cabeza, el torso, los brazos y las piernas en una totalidad coherente; mientras el cuerpo, se mueve a través del espacio o se mantiene en una posición.

La alineación es un principio primario y dinámico que se mueve eficientemente como un todo y es sensible a los movimientos de sus partes. El cuerpo entero es una estructura de bloques: si uno de los bloques está desalineado, afecta al resto que esté por encima o por debajo. Si el cuerpo está desalineado, otras partes del cuerpo realizan las compensaciones que causan mayor desalineación y surgen eventuales lesiones.

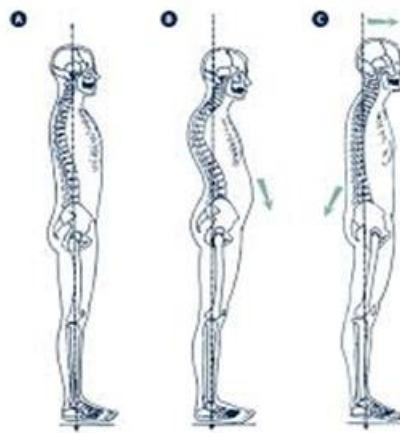


Fig.5 Postura correcta. Tomada de www.esuelaespalda.com

Rotación

La rotación externa de las piernas es la característica más distintiva del ballet clásico. Dicha rotación debe originarse en la cadera. El fémur rota por la acción de seis músculos rotadores: piriformis, abductor interno, cuádriceps femoral, gemelli interior, gemelli superior y obturador externo.

El control muscular de la pelvis, las piernas y el abdomen, son esenciales para mantener una correcta alineación del cuerpo y facilitar la rotación que se extiende a través de los muslos, las piernas, las rodillas y los pies. La rótula estará por encima del segundo y tercer dedo del pie. La alineación vertical de las caderas, piernas, rodillas, tobillos y pies debe ser mantenida ya sea con las rodillas flexionadas o extendidas.

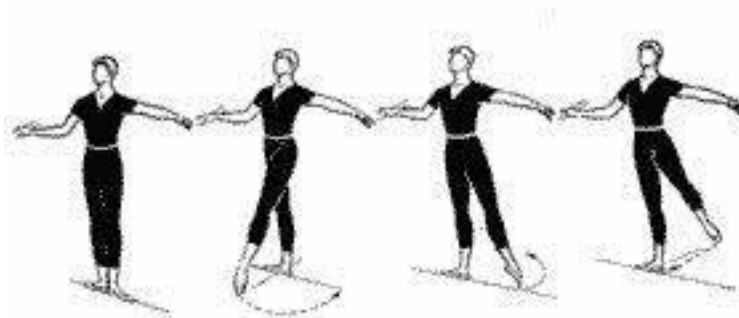


*Fig.5 Postura correcta. Tomada de www.escuelaespalda.com
Ilustración 1Figura 6*

La rotación ideal

Para el bailarín principiante la rotación debe ser natural desde las caderas entre 90 y 100 grados. Para mantener igual el nivel de rotación en ambas piernas, se requiere una buena alineación y colocación del torso. La rotación natural deberá mejorarse mediante la aplicación de estos principios y de un adecuado control muscular.

La rotación es un principio primario que se aplica a toda la técnica del ballet. El vestuario que los bailarines usaban, mientras evolucionaba el ballet, llevó a que la

rotación fuera la forma más eficiente y estética de moverse en todas las direcciones. La rotación es el sello característico del ballet clásico.

Una forma de comprender la rotación es la idea de una “espiral mágica”. Imaginemos que la espiral se inicia en la articulación de la cadera, va por detrás de ésta y pasa por el muslo interno, rotándolo hacia afuera; luego desciende por detrás de las rodillas envolviendo los gemelos y rotándolos, continúa descendiendo por la espinilla rotando finalmente los talones y los pies.

Distribución del peso

La distribución del cuerpo es crucial para la conservación del equilibrio y del movimiento eficiente del bailarín. La alineación es de suma importancia para la correcta distribución del peso en uno o en los dos pies. A medida que el bailarín se mueve, el peso del cuerpo se está recentrando continuamente sobre uno o los dos pies. En la posición a pie plano, los cinco dedos y la planta del pie, soportan el peso del cuerpo.

El bailarín debe trasladar el peso hacia los metatarsianos, ya sea que se encuentre apoyado en los dos pies, en uno o en relevé (empinado sobre los metatarsianos). En relevé, el peso del cuerpo se encuentra sobre los metatarsianos y los cinco dedos del pie. El peso debe centrarse verticalmente entre el segundo y tercer metatarsianos para prevenir que el pie se incline hacia dentro o hacia fuera. De esta manera el arco longitudinal del pie se encuentra perpendicular al piso.



Figura 7 tomada de Danza Ballet

Postura

En los ejercicios y en las combinaciones, el bailarín asume una postura con el peso distribuido en ambos pies. Aprende estas posiciones kinestésicamente, ya sea para descansar o para recobrar el equilibrio antes de trasladar el peso a un pie o a una dirección diferente.

Transferencia del peso

La acción de trasladar el peso de dos pies a uno, requiere una postura correcta. El bailarín hace que la transferencia del peso se vea sin esfuerzo. Respirar con el movimiento, usar la rotación y estirar el cuerpo hacia arriba, permiten que los cambios de peso se vean fluidos.

Ser capaz de ejecutar los cambios de peso, es fundamental para el logro de un cambio de apoyo. Antes de realizar un cambio de peso, el cuerpo se estira ligeramente hacia arriba y hacia el lado de la pierna de apoyo en dirección diagonal entre las piernas y la pelvis. El peso se traslada completamente a los metatarsianos de la pierna de apoyo. Al regresar el peso a las dos piernas, se debe trasladar de nuevo el peso y distribuirlo correctamente entre ambos pies.

Colocación

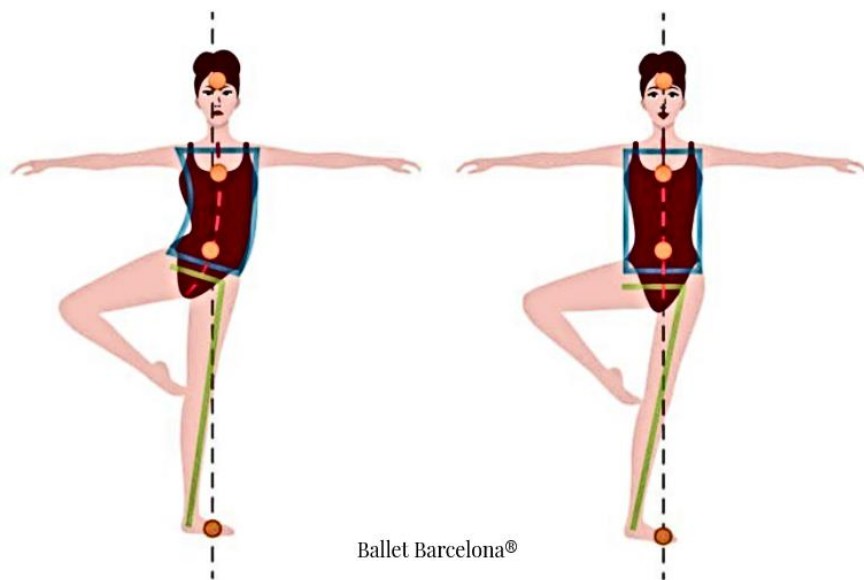
La colocación se refiere a la conservación de los hombros y las caderas en el mismo plano y paralelas, la una a la otra, en relación con el piso. Este principio permite incrementar la claridad y la precisión en el manejo de las direcciones mientras las piernas se mueven en distintas direcciones.

El torso en ballet funciona como una unidad, y se percibe generalmente como inmóvil, lo cual no es cierto. En realidad, el torso se mueve sutilmente en relación con el fraseo de la respiración de los movimientos y las combinaciones. La colocación del torso, provee estabilidad durante el desplazamiento de la pierna que trabaja, mientras la pierna de apoyo se estira hacia arriba.

La sensación kinestésica del torso de un bailarín y la colocación, llegan a ser más importantes, cuando se integran con cambios de direcciones en la barra y en el centro. Cuando las piernas se levantan del piso en las distintas direcciones, se involucran ajustes en la cadera y la columna. La idea de la colocación es engañosa, debido a la estructura anatómica del cuerpo.

El bailarín siempre tratará de mantener la línea horizontal de la cadera nivelada, con la imagen de las caderas enfocadas al frente en el plano horizontal y buscando que la estabilidad, la distribución del peso y la compensación, trabajen en conjunto con la colocación.

Figura 8 tomada de Ballet Barcelona



Elongación del torso

Elongarse a través de las piernas por medio del estiramiento desde el piso, involucrando la musculatura abdominal y elevando el torso por encima de las caderas, constituye un importante elemento técnico que contribuye a definir la estética del ballet.

Cuando apoyamos una o ambas piernas en el piso, éstas se estiran hacia arriba a través de la pelvis para mantener el máximo de su longitud. Esta acción previene al bailarín de “sentarse” (hundirse) en sus piernas, permitiendo el estiramiento de la pelvis y el torso y dando mayor facilidad de movimiento en las piernas.

El bailarín involucra los músculos abdominales elevándolos hacia arriba, desde el hueso púbico hasta el esternón, aumentando la distancia entre las costillas y las caderas. Estas acciones opuestas levantan y centran perpendicularmente el torso, permitiéndoles a las piernas moverse libremente, mientras el cuerpo parece flotar por encima de ellas. El uso correcto de la elongación permite que el bailarín se vea ligero y con la capacidad de desafiar la gravedad.

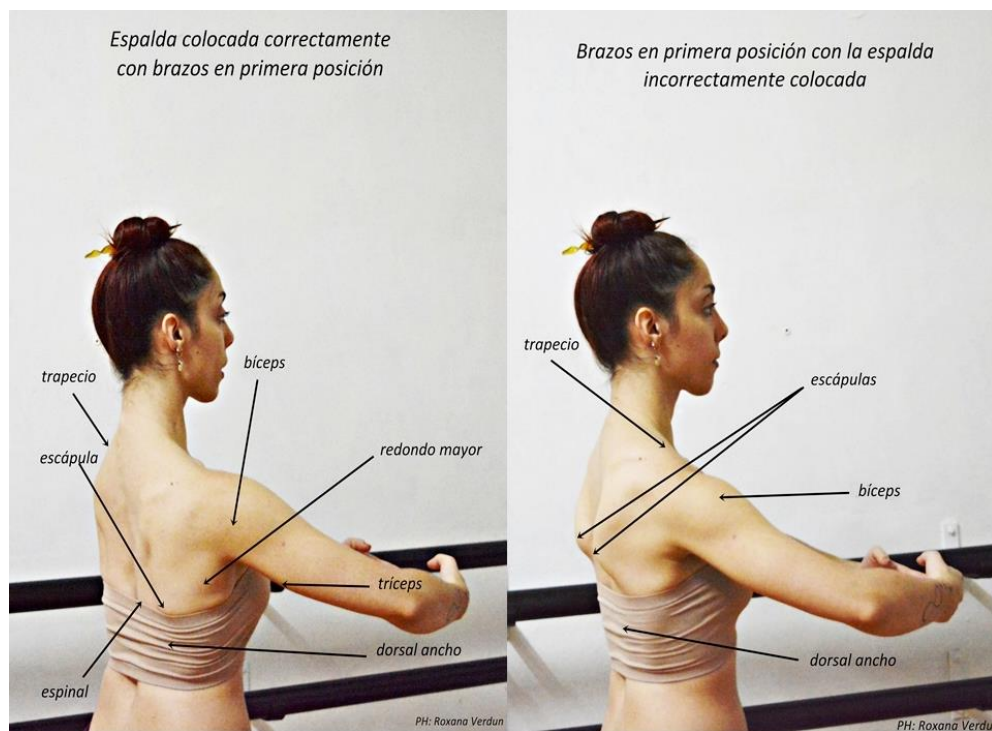


Figura 9 Brazos en primera. Colocación de torso. Fotos: Roxana Verdun.

Compensación

La gravedad y el peso corporal ejercen una fuerza hacia abajo; los músculos proveen de la fuerza que compensa ésta otra, permitiéndonos permanecer erguidos. Cuando se disminuye la tensión excesiva de los músculos por medio de una correcta alineación postural, el bailarín puede ejecutar sus movimientos con mayor facilidad. La respiración se hace más fluida y el cuerpo funciona eficientemente.

Para cada acción debe existir una reacción opuesta e igual. Cuando realizamos un

movimiento hacia abajo, el cuerpo deberá estirarse hacia arriba antes de descender. En la técnica de ballet, el bailarín intenta no dejarse vencer por la gravedad. Si movilizamos la pierna de trabajo adelante o atrás, el cuerpo tenderá a moverse hacia delante o hacia atrás. Estas acciones se presentan usualmente en los hombros, las caderas o en ambas. La compensación impide que perdamos la colocación y elongación del cuerpo.

Contra balance

Esta acción consiste en la ligera inclinación del torso hacia arriba y hacia delante cuando levantamos la pierna hacia atrás. Debido a la conformación de la parte posterior de las caderas, esta inclinación le permite a la pierna subir sin presionar excesivamente la columna. El cuerpo debe continuar manteniendo su colocación durante esta acción. La parte anterior del torso se estira hacia arriba durante la inclinación hacia adelante del torso, mientras la pierna se estira al elevarse hacia atrás. El cuerpo regresa a su posición alineada luego de haber finalizado el movimiento atrás. La elongación de la columna cervical, dorsal y torácica, es esencial en este proceso.

Aplomo

El aplomo es la línea vertical imaginaria que se utiliza para evaluar la alineación y el centro vertical del bailarín. Visto de frente, en primera posición de ballet, la línea de aplomo también llamada línea central; se desplaza desde la parte superior de la cabeza a través de la mitad de la nariz, boca, mentón, esternón, ombligo, la pelvis y el punto medio de los talones. Visto de lado, la línea de aplomo desciende desde la parte superior de la cabeza pasando por el frente del oído, a través de la parte media del hombro, cadera y rodilla para caer finalmente en frente del hueso del tobillo.

Este concepto también se aplica durante el movimiento, que consiste en la habilidad del bailarín para cambiar de nivel desde el demi-plié hasta el relevé, y lo contrario, mientras se controla y se centra el peso del cuerpo a través de su eje vertical. Durante la

ejecución de movimientos que trasladan el peso de dos pies a uno, o de uno a dos; el balance, la postura, la transferencia del peso y el aplomo deben aplicarse de forma integrada. El aplomo le permite al bailarín moverse verticalmente hacia arriba y hacia abajo en el espacio con confianza y gracia.

Balance

El ballet considera el equilibrio desde el punto de vista anatómico y estético. Para hallar el balance anatómico, debemos intersecar los tres planos del cuerpo: el frontal, que divide el cuerpo en el planto anterior y posterior; el sagital, que lo divide en lado derecho y lado izquierdo; y el transverso, que lo divide en plano inferior y superior.

El balance es un principio dinámico que el bailarín trata de percibir en todo su cuerpo, ya sea en una posición estática o durante el movimiento. Para estar en equilibrio, el bailarín constantemente reajusta las relaciones internas de una o más partes del cuerpo, mientras conserve una pose o se desplace en distintas direcciones o gire. Para lograr el equilibrio sobre uno o dos pies, es necesario integrar las sensaciones de los conceptos de rotación, elongación y alineación en una totalidad integrada. Para mejorar su equilibrio, asimila la ejecución correcta de los ejercicios y los pasos en las diferentes posiciones del ballet.

De la danza clásica a la contemporánea

La innovadora técnica de Isadora Duncan (1877- 1927), que se caracterizó por movimientos libres, fluidos y cargados de pasión, dio fin a la rigidez del ballet clásico y sentó las bases de la danza contemporánea del siglo XX.

La libertad espiritual que buscaba Isadora Duncan, coincide justamente, con la búsqueda de la libertad política y democrática de su país. Ella logra a través de su

encuentro con la danza, poseer esa libertad que su espíritu y su época deseaban con tanto anhelo.

Roger Garaudy (1975) dice que Duncan no dejó escuela, teoría o técnica, como sí lo hicieron otros artistas, como Martha Graham. Para Garaudy, Isadora aporta un espíritu nuevo que iba a ser el posible gran cambio, el nacimiento y el desarrollo de lo que conocemos como la danza moderna. Isadora esbozó los principios de la futura técnica de esta danza, en la cual, todo comienza con un cambio y una negación, como un “sacrilegio”.

Lo que logró Duncan fue rebelarse contra el academicismo del ballet. Artísticamente, soñaba con un tipo de danza que expresara en totalidad el espíritu, deseaba descubrir una técnica inicial de donde naciera una serie de movimientos posteriores. La indagación de Isadora revolucionó el lenguaje dancístico anterior, y por esta razón, la naturaleza ocupó un lugar importante en la danza.

Entre los movimientos del cuerpo redescubrió la marcha humana, la carrera y el salto fácil, la soltura de la cabeza, los brazos y las manos. El movimiento que buscaba era la expresión del movimiento por el movimiento, para encontrar la pureza y la fuerza que estaba oculta detrás del ballet. Asimismo, descubriría el empleo emocional del cuerpo en la danza.

Físicamente, liberó al cuerpo de la indumentaria del ballet, de los modelos antiguos del tutú, de las puntas que contenían la expresión de los pies y de todos sus artificios. Duncan, transforma la concepción estética del ballet, el virtuosismo y la estilización de la figura, y apela a la expresión espontánea del movimiento libre; en oposición a la rigidez de la técnica del ballet clásico.

Criticó el ballet clásico porque su técnica se limitaba al movimiento, a un juego

mecánico de piernas y brazos. Lo importante para ella, era la expresión del cuerpo en movimiento en diversas partes del cuerpo, donde se experimentaba la emoción y de esta manera se enriquecía la concepción de la danza.

Luego, sus seguidores y posteriores bailarines, buscarían una forma de cautivar y despertar medios efectivos para impactar al público. Después de Isadora, surgen bailarines que, siguiendo su concepción, crean estilos y técnicas novedosas.

En la historia de la danza, el nombre de Martha Graham está escrito en oro, siendo una de las mayores formadoras de la danza moderna y una de las grandes creadoras de nuestro tiempo. Era una artista integral, rica en conocimientos: coreógrafa, bailarina. Incursionó en el teatro, fue pedagoga de la danza e incluso animadora. Contribuyó a la formación de una generación de excepcionales bailarines que continuaron su labor.

La revolucionaria de la danza en el siglo XX, se encargó de dinamitar el orden establecido en su arte. Logró crear un lenguaje único a través de la mítica “Técnica Graham”, basada en un profundo conocimiento del cuerpo humano que huye del “baile decorativo” y bucea en la expresión pura de las emociones.

Historia de la danza contemporánea

La danza contemporánea surge como una reacción a las formas clásicas y como una necesidad de expresión más libre. El bailarín busca transmitir sentimientos y emociones, pero mezclando movimientos corporales, propios del siglo XX y XXI.

Su origen se remonta a finales del siglo XXI y surge como una alternativa al ballet clásico. Es así como comienzan a aparecer bailarines descalzados que realizan movimientos y saltos menos rígidos a lo que se acostumbra en el ballet clásico.

Con el tiempo, fueron apareciendo variaciones en las que la técnica clásica brillaba

por su ausencia e incluso se introducían movimientos de otras técnicas corporales, como el flamenco, movimientos de danzas tribales y hasta del yoga.

Hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, este renovado estilo de danza se llamó danza moderna, pero su evolución desde finales de los años 1940 en adelante, llevó a que su nombre cambiara y se comenzara a emplear la expresión danza contemporánea.

La danza contemporánea puede hablar de un concepto, proponer un ambiente o presentar movimientos con el propósito de conseguir una estética determinada, no es necesario que siempre cuente una historia. Por otro lado, la danza clásica se construye a través de pasos ya existentes y siempre codificados mientras que la danza contemporánea, busca la innovación y la creación de nuevas formas de movimiento de acuerdo con las necesidades del coreógrafo o el intérprete.

Por lo tanto, la danza clásica busca el preciosismo, lo estructurado y lo perfecto, la conexión con algo intangible, con lo celestial, más bien algo ligado a lo apolíneo. A diferencia a la danza contemporánea, que busca la conexión con lo terrenal, con lo humano y sus pasiones, la no estructura, la transgresión; ligada al concepto de lo dionisiaco.

El bailarín comunica sentimientos y emociones mezclando movimientos corporales propios del siglo XX y XXI y utiliza los ideales del antiguo arte griego, inspirado en las formas más naturales de la danza. Basados en los ideales del antiguo arte griego los bailarines usan el cuerpo humano como instrumento de expresión emocional. Esta forma natural del movimiento, fue lo que llevó a que en Europa, se realizara un análisis científico de notación geométrica que enseñara cómo, al estirarse o agacharse, el cuerpo se ajustaba en un espacio.

La danza contemporánea tiene como grandes precursores a: Isadora Duncan, Martha

Graham, Merce Cunningham, Charles Wiedman y José Limón. Todos ellos se caracterizaron por romper las reglas estrictas del ballet clásico y por seguir la idea de libertad de movimiento, permitiendo que el cuerpo exprese sus sentimientos. Se centraron más en la expresión corporal y la experimentación, que en la técnica formal.

Algunas propuestas técnicas para la época que marcan la danza contemporánea son las siguientes.

Técnicas de la Danza Contemporánea

Técnica Graham

Apoyándose en la idea de que «en la expresión nace la forma», sienta las bases de su trabajo en los principios de contracción-relajación. Existe todo un lenguaje codificado para expresar el abanico de las emociones humanas. El torso y la pelvis son los principales motores del movimiento, respaldándose en la respiración como punto de partida de las contracciones. La calidad de movimiento de esta técnica, tiene acentos definidos en contrapunto a momentos de expansión. Brazos y piernas rompen definitivamente con el clásico flexionando codos, rodillas y pies de manera que aparezcan ángulos claros en el cuerpo; y la relación con el suelo cobra importancia ya que, muchos movimientos, se enraízan, caen o se suspenden desde él.

Técnica Humphrey

La técnica de Doris Humphrey se contrapone a la de Graham. Humphrey cree que la expresión debe surgir de la forma. Toma de Nietzsche, la idea de que el hombre desea alcanzar el arte puro, el equilibrio entre belleza y forma pero que su naturaleza, le hace perder ese equilibrio en la búsqueda del placer momentáneo.

Sobre esta dicotomía entre el equilibrio y desequilibrio, construye su técnica “Fall and Recovery” (recuperación y caída) que también podría aplicarse a la necesidad del ser humano de crecer y mantener el equilibrio dentro de su propia especie.

Técnica Limón

Discípulo de D. Humphrey, explora una nueva dimensión a la idea de caída y recuperación propuesta por su maestra. Su investigación se dirige a reconocer y controlar el peso de cada parte del cuerpo. El resultado es un movimiento fluido y en ocasiones “flotante”, donde la zona que adquiere más peso (o más caída) moviliza al resto del cuerpo, creando movimientos amplios y suspendidos o pesados y pendulantes. El torso expresa como consecuencia directa del uso de los brazos y de la flexión/extensión de la columna, pero sin retener su movimiento ni acentuarlo. Las manos cobran una gran expresividad y también la cara.

Técnica Cunningham

Merce Cunningham fue bailarín de la compañía de Graham hasta 1942 en el que presentó su primer solo. A partir de entonces, continúa una línea de trabajo en la que integra las fortalecidas piernas de la danza clásica, con los expresivos torsos de la danza moderna, en persecución de un cuerpo de baile más perfecto. Recupera los principios de ligereza que se daban en el ballet. Junto con el músico John Cage, explora las posibilidades que ofrece el caos y la casualidad, dentro de las coreografías. Siendo éste, uno de los puntos de ruptura entre la Danza Moderna y la Contemporánea.

La danza contemporánea en Argentina

Con la llegada de la coreógrafa norteamericana Miriam Winslow en 1941 a Buenos Aires, comienza la historia de la danza moderna en la Argentina. Antes de la década del 40, la danza en nuestro país, se había manifestado básicamente en el terreno del ballet.

El teatro Colón era el escenario donde se desarrollaban costosas producciones y donde funcionaba la tradicional escuela de danza clásica. Hasta ese momento, la danza contemporánea, sólo había aparecido esporádicamente hasta que en 1916. Isadora Duncan

bailó en el teatro sin dejar seguidores.

En 1941 llegó la bailarina y coreógrafa Miriam Winslow. Los espectáculos que ofreció con su partenaire Foster Fitz-Simmons en el teatro Odeón, repetidos en su vuelta en 1943 y su decisión de establecerse y crear una compañía en 1944, marcaron el inicio del desarrollo continuo de la danza moderna en la Argentina.

Realizaron varias giras por las provincias y hasta dos funciones diarias en Buenos Aires, con gran repercusión en el público. Fue un verdadero suceso que terminó en 1946, por problemas internos, relacionados con el pago que reclamaron algunos bailarines para realizar una gira por Europa.

Winslow regresó a los Estados Unidos, sin embargo, impulsó a quienes serían los maestros y coreógrafos pioneros de este nuevo arte en Argentina; que comenzaron a desarrollar un estilo propio durante las décadas del 40 y el 50.

A comienzos de los años 60 esta danza ya se había expandido. Tres hechos fueron significativos por esos años: la inauguración del Teatro Municipal General San Martín, la fundación de la Asociación Amigos de la Danza y la creación del Instituto Di Tella.

El 23 de noviembre de 1961 se inauguró en Buenos Aires, el Teatro General San Martín en el que años más tarde, se conformaría la primera compañía oficial de danza moderna.

La “Asociación de Amigos de la Danza” se fundó en el año 1962 con la misión de fomentar la creación coreográfica independiente, y unificar las vertientes clásica y moderna de la danza que, por entonces, parecían irreconciliables. Su objetivo era crear espectáculos con coreografías nuevas y alternar en las funciones obras de uno y otro estilo, con músicos, vestuaristas y escenógrafos argentinos.

Por otro lado, el “Centro de Experimentación Visual Di Tella”, proporcionó un ámbito para la exploración y elaboración de trabajos de investigación que marcaron una nueva forma de expresión en el mundo de la danza. Allí trabajaron, Ana Lamien, Susana Zimmermann, Marilú Marini, Iris Scaccheri, Graciela Martínez y Oscar Aráiz; quienes compartieron los principios basados en la ruptura con la danza creando un lenguaje nuevo e irreverente.

El 17 de marzo de 1968 se creó por concurso, el “Ballet del Teatro General San Martín” bajo la dirección de Oscar Aráiz y ésta fue, por muchos años, la única compañía juvenil oficial de danza contemporánea en Argentina.

Desde la década del 70 comenzaron a crearse algunos grupos independientes con poca suerte. Esos años no fueron propicios para el desarrollo de la danza moderna en nuestro país, debido a la falta de libertad imperante, como consecuencia de la dictadura militar en Argentina. Pese a esta situación, se destaca en 1975 la creación del grupo “Nucleodanza” dirigido por Margarita Bali y Susana Tambutti, al que se sumaron después Ana Deutsch y Julio López. Esta compañía independiente (creada en la década del 70) tuvo una larga y exitosa trayectoria nacional e internacional.

Hacia comienzos de los años 80 la danza moderna resurge en un ciclo que se llamó “Danza Abierta” donde numerosos artistas ya reconocidos o noveles, desplegaron una creatividad que resultó contestataria frente al régimen político imperante en nuestro país. Luego, con la restauración de la democracia en 1983, la danza moderna argentina se desarrolló en cantidad y calidad de cultores y se abrió al mundo.

En el año 2001 se creó el “Instituto para el Fomento de la Actividad de la Danza” no oficial de la ciudad de Buenos Aires (pro danza) cuyo objetivo era apoyar a la danza independiente, brindando subsidios a la creación. Ya desde el año 2004, el “Fondo de

Cultura Ba” otorga una importante suma de dinero destinada a la danza.

Marco Metodológico

Teniendo en cuenta la situación vivida por la pandemia del covid-19, las obras analizadas del Ballet Contemporáneo de Piccolo y del Ballet Clásico de Salta, corresponden al período de tiempo del año 2021.

Se recurrirá a una metodología de investigación cuali-cuantitativa, para lograr a través de las técnicas empleadas, una mayor profundización.

Opto por seguir la línea de Sampieri, paradigma mixto, para recolectar los datos tanto cualitativos como cuantitativos pertinentes, ya que ambos modelos de investigación trabajan en conjunto, y se enriquecen en el proceso de investigación y análisis.

Se utilizarán los datos cualitativos y cuantitativos para su futura triangulación. El método empleado beneficia a la investigación en los siguientes aspectos:

- La investigación mixta aumenta la posibilidad de ampliar las dimensiones a la investigación y el sentido de entendimiento del fenómeno de estudio es mayor y más profundo. (Sampieri, 2006)
- Otorgar mayor significado e importancia al enfoque predilecto. (Mendoza, 2008)
- Las características de los enfoques cuantitativo y cualitativo, atribuye al primero, la posibilidad de utilizar la recolección y el análisis de datos para: contestar preguntas de investigación, probar hipótesis establecidas previamente y confiar en la medición numérica y la estadística para establecer con exactitud patrones de comportamiento en una población. Por otro lado, la utilización del enfoque cualitativo sirve para descubrir y refinar preguntas de investigación y su basamento en métodos de recolección de datos sin medición numérica, como las descripciones y las observaciones, así como su flexibilidad. (Medina, 2013)
- Los métodos mixtos logran que “exploremos” y “explotemos” mejor los datos.

(Sampieri, 2006)

Por otro lado, el presente trabajo de investigación, es del tipo descriptivo ya que busca delinear ciertos tipos de características de la comunicación interpersonal que puedan ser hallados en el Ballet Clásico y en el Ballet Contemporáneo. También llevaré a cabo una investigación correlacional, para constatar si la danza contemporánea y la clásica inciden en la audiencia y de qué modo. Por último, a través de la investigación inductiva transversal, tomo un período de tiempo determinado.

Muestreo

Según Hernández-Sampieri una muestra, es un subgrupo de la población en su totalidad, que luego es dividida en: probabilística y no probabilística. Para el estudio utilizaré el siguiente muestreo.

MUESTRA NO PROBABILÍSTICA

Se elige una muestra no probabilística, es decir, no representativa con otros casos y por lo tanto, no es eficaz para su generalización en una totalidad de población. Se trata puntalmente de un caso específico.

“En las muestras no probabilísticas, la elección de elementos no depende de la probabilidad, sino de causas relacionadas con las características de la investigación o de quién hace la muestra. Aquí el procedimiento no es mecánico, ni con base en fórmulas de probabilidad, sino que depende del proceso de toma de decisiones de una persona o de un grupo de personas, y desde luego, las muestras seleccionadas obedecen a otros criterios de investigación.” (Johnson, 2014, Hernández – Sampieri et al, 2013 y Battaglia, 2008b)

Por consiguiente, el formato elegido para el seguimiento del estudio, el diseño de investigación y la contribución que se propone en la presente investigación, está arraigado a este modelo. Los grupos seleccionados servirán para la recolección de datos sin que, necesariamente, sean estadísticamente representativos.

Para seleccionar una muestra, se tienen en cuenta los siguientes factores:

- La elección de elementos no depende de la probabilidad sino de causas relacionadas con las características de la investigación o de quién hace la muestra.
- Depende del proceso de toma de decisiones del investigador y las muestras seleccionadas obedecen a otros criterios de investigación.

Población 1: Todas las personas integrantes del Ballet Contemporáneo de Sandra Piccolo, aproximadamente unas 40 personas. Todas las personas integrantes del Ballet Clásico de la Provincia de Salta, aproximadamente 40 personas.

Muestra 1: 10 bailarines de cada ballet (ballet contemporáneo y ballet clásico) que serán seleccionados para el trabajo de investigación.

Población 2: Todas las personas que concurren a ver el ballet Contemporáneo y el Ballet Clásico de la Provincia de Salta, comprendidas entre 2019 y 2020.

Muestra 2: 10 personas entre el público que concurren a ver el ballet contemporáneo y el ballet clásico de la provincia de Salta.

Técnicas de recolección de datos

Las técnicas que serán utilizadas en el proceso de investigación son las siguientes:

- Observación directa, donde presenciaremos las clases y los ensayos del Ballet Contemporáneo y del ballet clásico.
- Uso de entrevistas semiestructuras, para obtener datos específicos sobre las preguntas a realizar a los entrevistados.

- Encuestas para averiguar la relevancia de la danza contemporánea y de la danza clásica en el público que concurre a verlos bailar.

Preguntas estimativas a bailarines de danza contemporánea.

Para ser llevados a cabo a los integrantes del Ballet Contemporáneo:

- ¿De qué manera te comunicás con el otro cuando bailas?
- ¿Qué es para vos la Danza Contemporánea?
- ¿Cómo pensás que la Danza Contemporánea comunica?
- ¿Cómo funciona el ballet? ¿Cómo es la dinámica entre ustedes?
- A la hora de crear y percibir ¿Cuáles son tus percepciones junto con tus compañeros?
- ¿Qué aspectos importantes consideras que brinda la danza contemporánea a la comunicación?
- ¿Qué sentís cuando bailas?
- ¿Encontrás diferencias al momento de expresarte en la danza contemporánea con relación a la danza clásica?
- ¿Bailaste danza clásica alguna vez?
- ¿Por qué elegís bailar la contemporánea?

Preguntas estimativas al Ballet Clásico de la provincia de salta.

- ¿De qué manera te comunicás con el otro cuando bailás?
- ¿Qué es para vos la danza clásica?
- ¿Cómo pensás que la danza clásica comunica?
- ¿Cómo funciona el ballet? ¿Cómo es la dinámica entre ustedes?

- A la hora de crear y percibir ¿Cuáles son tus percepciones junto con tus compañeros?
- ¿Qué aspectos importantes consideras que brinda la danza clásica a la comunicación?
- ¿Qué sentís cuando bailas?
- ¿Encontrás diferencias al momento de expresarte en la danza clásica con relación a la contemporánea?
- ¿Bailaste danza contemporánea alguna vez?
- ¿Por qué elegís bailar danza clásica?

Estimativos de preguntas a realizar en las encuestas al publico

A través de estas encuestas busco conocer la perspectiva del público que concurre a ver el ballet clásico y contemporáneo, para analizar la correspondencia o no, con las variables establecidas en el trabajo.

- Aproximadamente ¿Cuántas veces recurre a ver el Ballet? (ya sea clásico o contemporáneo)
- ¿Qué le transmite el ballet de danza contemporánea?
- ¿Qué le transmite la danza clásica?
- ¿Le gusta más la danza clásica o la contemporánea?
- ¿Considera que el ballet contemporáneo comunica algo? ¿Qué le comunica a usted?
- ¿Cómo considera la expresión corporal dentro de la danza contemporánea? ¿Qué diferencias encuentra con relación a la danza clásica?
- La danza implica una representación por parte del artista ¿Cree que ese mensaje

puede cambiar la realidad o la perspectiva de quien lo ve?

Conclusiones Finales

CONCLUSIONES FINALES

Los aportes funcionalistas en relación a la importancia del individuo en el contexto social en el que se desenvuelve, así como los modelos de comunicación presentados en este trabajo nos permiten hacer una valoración sobre la danza como emisora de significados y su relación con el público receptor. El feed back y el campo de la experiencia.

El concepto de Self de Mead refiere a la capacidad humana para ponerse en el lugar del otro y surge de la experiencia social (danza) que implica un intercambio de símbolos (palabras, gestos, sonrisas, etc.)

En la danza, la capacidad simbólica, opera y otorga un significado a los estímulos que emite y en las respuestas del público que recibe. Es decir que la acción del ballet implica un estímulo para el otro y viceversa. Durante la puesta en escena se mantiene la comunicación simbólica no verbal que tiene que ver con el modo de interacción y la circunstancia en la que tanto emisor como receptor se encuentran.

La danza es un acto social de comunicación que tiene la función de generar una reacción en el otro que le otorga un significado a la comunicación. El lenguaje corporal es la herramienta simbólica que permite dicha interacción.

El Self (bailarín) es el sujeto que inicia la acción social y permite a las personas auto percibirse. El público es el objeto que mira a través del otro y logra concebirse así mismo, que es lo que Mead denomina el “mi”.

En la interacción social del que baila con relación al que mira, se produce un diálogo a través de los actos simbólicos en juego (gestos, palabras, música, entonación, etc.). Los individuos constituyen la subjetividad en la interpretación de sí mismos con relación a los demás.

El ballet expresa ideas, entiende la experiencia propia y ajena y comparte sentimientos. La comunicación adquiere sentido en el contexto social específico del teatro en el que se desarrolla el diálogo. Importa el significado de lo que se está poniendo en escena en una relación entre la intención del emisor (ballet) y la interpretación del receptor (público).

La puesta en escena es el lenguaje en acto, una entidad comunicativa basada en lo no verbal: el significado de los gestos, los movimientos del cuerpo y la ubicación espacial. Todo comunica: las actitudes corporales, los gestos se convierten en símbolos significantes cuando provocan una reacción el público. El que produce el gesto sabe la reacción del otro y modifica su conducta según esa reacción.

Cada puesta en escena es una representación cultural, relatos compartidos, símbolos que otorgan sentido a la vida y a la concepción del mundo. De modo que éstos se asocian a las emociones que se transforman en sentimientos. Emociones que se canalizan a través de los comportamientos corporales cuyos códigos quedan establecidos.

El significado de la danza reside en sus consecuencias sociales, es decir, en relación de ésta con el contexto cultural. Tal como menciona Mead, la danza es una actividad individual montada en un armazón social y el estudio de sus formas permite conocer el contexto y la comunicación cultural.

La performance de la danza pone de manifiesto los vínculos y actuaciones que se establecen en el contexto situacional y social y pone en escena diversos medios expresivos no verbales con un fin creativo. El cuerpo se pone en movimiento en el tiempo y en el espacio y tienen su significación socio cultural. Tal como menciona Hannah la danza involucra conceptos (nociones), procesos (comportamientos en relación a la danza), productos (performances) y funciones (consecuencias).

La etnología de la danza define correctamente los supuestos precedentemente descriptos

al afirmar que la danza está basada en: *los sentidos kinestésicos, la danza integra de manera única la experiencia personal profunda con las estructuras culturales. Como arte escénico, la danza educa en muchos niveles, especialmente el filosófico y el estético. Como método terapéutico, la danza integra lo físico con las partes emocionales del yo. Culturalmente, la danza es un medio simbólico y no verbal de comunicar ideas como pensamientos y sentimientos, cuestión vital para el desarrollo y el bienestar humano. La danza codifica y comunica la visión del mundo de la gente a través del movimiento o de un texto no verbal. Socialmente, la danza sirve como una forma poderosa de actividad comunal unificando e identificando a los grupos sociales. Históricamente la danza revela experiencias culturales pasadas que iluminan el presente*” (Kaepler, 1991).

La tesista coincide con Kurath en su afirmación de que la danza tiene como objetivo, la creación de diseños del movimiento del cuerpo en el tiempo y en el espacio, que se entienden como: *“Movimiento rítmico que tiene como objetivo la creación de diseños visuales por medio de series de poses, del trazado de patrones en el espacio, en el transcurso de unidades mensurables de tiempo. Con dos componentes: estática y kinésica, que reciben diferentes énfasis y que es ejecutada por diferentes partes del cuerpo, de acuerdo con los temperamentos y los preceptos artísticos y los propósitos”* (Hannah, 1970)

Los signos que percibe el espectador a partir de los diversos códigos en escena son simultáneos y heterogéneos, a la vez que se desplazan formando la significación que forma el texto cultural de la danza. La danza se vale de estos códigos de una forma particular y específica para generar comunicación a través de contenidos determinados del sistema expresivo en código gestual y movimiento. Esto tiene que ver con las reglas y convenciones de la representación que ofrece la danza en el contexto del teatro en el cual se desenvuelve.

Se podría decir que en el arte de la danza la relación estética es de fundamental importancia y que actúa de alguna manera en aproximación al ritual. El cuerpo se exhibe, seduce y busca apropiarse de la mirada deseante del otro. Es capaz de generar cultura en el entramado social, de resignificar la vida y alimentar el espíritu a través de la expresión corporal.

Acuerdo con Noverre en su afirmación de que no se puede reducir a la danza a las “proezas técnicas” y a la esquematización estereotipada de movimientos ya que todos los aspectos de la comunicación están relacionados con la emocionalidad humana y sus diversas condiciones de vida.

Es cierto que la danza clásica busca el preciosismo en lo estructurado, lo perfecto y lineal del movimiento, a diferencia de la danza contemporánea, que busca la desestructuración del movimiento ligado más lo terrenal y a las pasiones. Transgresión ligada a la idea de que en la expresión nace la forma.

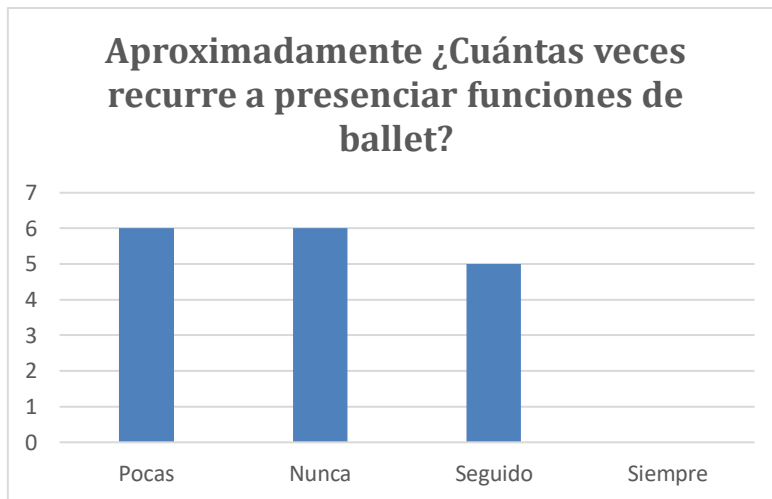
Si bien tanto la danza clásica como la contemporánea buscan expresar una idea. La primera lo hace a través de movimientos no lineales, trabaja tanto en altura, como caídas en el suelo, se baila descalzo y con cualquier vestimenta. Además, desde el punto vista musical, usa cualquier tipo de género. La comunicación interpersonal se enriquece a través de los gestos y lo kinésico. El ballet contemporáneo surge como una nueva forma de representar al mundo a partir de expresiones artísticas modernas e innovadoras.

La danza y la comunicación van de la mano y no podría existir una sin la otra. De la presente investigación se puede observar que, tanto en danza clásica como en la contemporánea funcionan a través de muchas horas de ensayo y práctica. El rol de cada uno de los bailarines resulta de vital importancia, debido a que la ausencia de uno afecta al ballet en su conjunto.

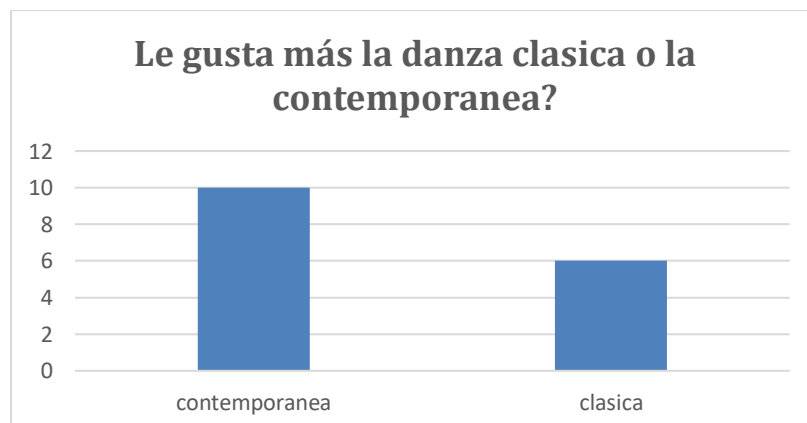
El proceso comunicativo se completa con el público espectador y con su forma particular de recibir el mensaje basado en sus opiniones, experiencias, creencias, usos y costumbres. Cada tipo de danza impacta de manera diferente en ellos.

Se puede afirmar que es posible lograr una autonomía corporal y autoconocimiento interpersonal, y que gracias a esto, se permite la interacción y la transmisión de un mensaje en un espectáculo artístico. El público no es ajeno a considerar qué tipo de danza está viendo. En el caso de la danza clásica apreciará el orden de lo lineal y lo estético en contraposición de la danza contemporánea que apunta más al caos y la innovación del movimiento. En virtud de las encuestas realizadas en el presente trabajo, podemos afirmar que ambas danzas producen emoción y sentimiento en el receptor, aun cuando estos sentimientos sean recibidos de manera diferente. En un caso, se apelará más al orden estético en contraposición a una mayor libertad del movimiento, que ofrece la danza contemporánea.

Trabajo de campo

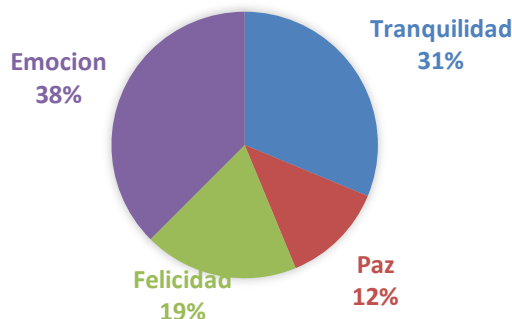


En el presente grafico se pueden observar que pocas veces las personas concurren a ver ballet., con esta pregunta lo que la investigadora busca indagar es sobre la presencialidad de los espectadores en las puestas en escena.



La pregunta permite saber por qué existe una preferencia a la danza contemporánea con respecto a la clásica. Se toma esta pregunta como disparador para respuestas referenciales. Que servirán a la investigadora analizar si existe algún tipo de jerarquía entre las danzas que se mencionan en el presente trabajo.

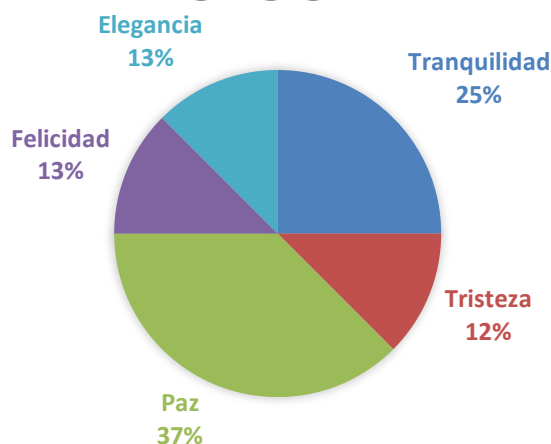
¿QUÉ LE TRANSMITE EL BALLET DE DANZA CONTEMPORÁNEA?



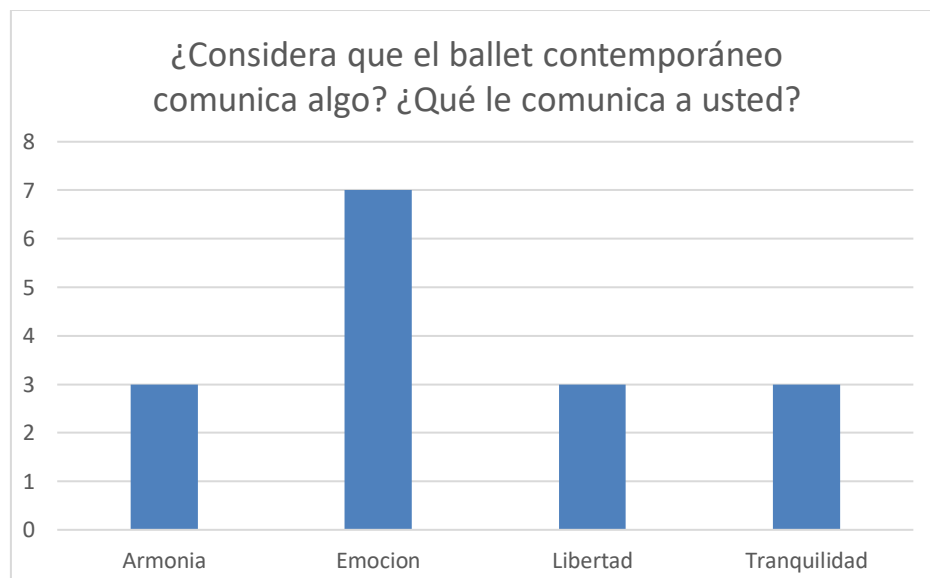
Un 38% del público espectador menciona que la danza contemporánea le genera emoción, sumado a lo segundo más importante, que es que genera tranquilidad con un 31%. En relación a los porcentajes anteriores se puede observar que la danza contemporánea ocasiona felicidad y paz en las personas que concurren.

Se propone esta pregunta para hacer inicialmente una separación entre ambas danzas. Uno de los objetivos de esta investigación es conocer cómo comunica cada una de estas disciplinas teniendo en cuenta la comunicación interpersonal. Esta pregunta está conectada con la pregunta anterior y sirve para ir identificar jerarquías o patrones que pueden ser repetidos en las próximas preguntas.

QUE LE TRANSMITE LA DANZA CLASICA?

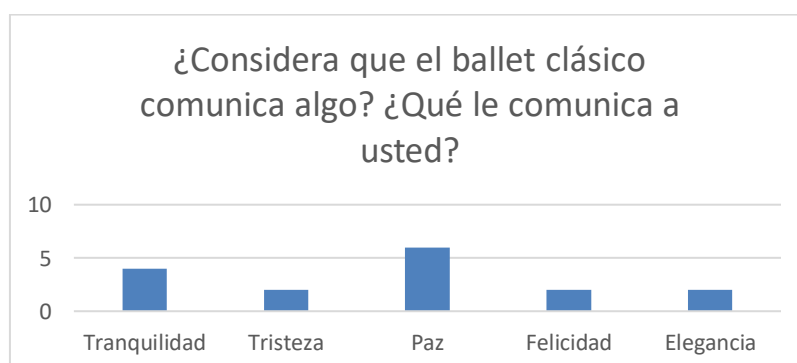


Un 37% del público espectador manifiesta que la danza clásica le transmite paz, mientras que un 25% asegura que la danza clásica le genera tranquilidad. Se podría inferir con lo observado que, los movimientos relajados y más sutiles y el estatismo de la danza clásica, en relación a la contemporánea, transmite estas emociones al público.



La pregunta está conectada a cómo comunica la danza contemporánea y qué impacto produce en el público espectador. Se puede observar que un 44% responde que la comunicación de la danza contemporánea yace en la emoción.

Un 19% del total de los espectadores concuerda con que la danza contemporánea le genera tranquilidad y libertad. Un 18% restante menciona que lo que comunica la danza contemporánea es armonía.



Esta pregunta ligada a la anterior, permite conocer las diferencias entre ambas danzas a la hora de expresarse sobre el escenario. Un 37% del menciona que la danza clásica emite un mensaje de paz y el 25% menciona que lo segundo más destacable de la comunicación

de la danza clásica es la tranquilidad. Luego de eso viene en equidad de porcentajes con un 13%, felicidad y elegancia, y en su última instancia tenemos tristeza.

Si bien ambas danzas tienen como punto importante la tranquilidad, la danza clásica con un 25% y la contemporánea con 19%. La diferencia radica en que se observa que la presencia de la tranquilidad en la danza clásica es de mayor ímpetu que en la contemporánea.

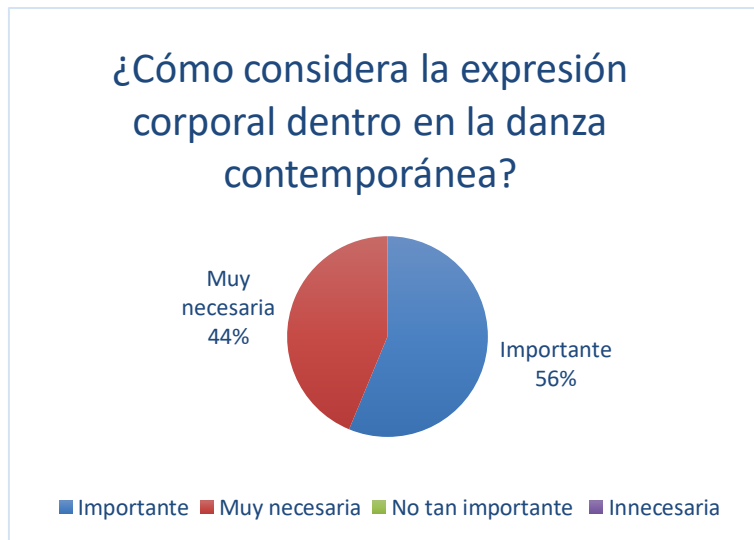
En que orden colocaría a la danza contemporánea?	Orden
Ocio	1
Movimiento social	2
expresión de ideas	3
Patrimonio Cultural	4
Disciplina física	5

Para la mayoría del público espectador de danza contemporánea implica ocio, luego movimiento social como expresión de ideas, patrimonio cultural y disciplina física.

En que orden colocaría a la danza clásica ?	Orden
Ocio	1
Expresión de ideas	2
Patrimonio cultural	3
Disciplina física	4
Movimiento social	5

Para la mayoría del público espectador de danza clásica, implica ocio en primera instancia, luego expresión de ideas, patrimonio cultural, disciplina física y por último un movimiento social.

Entrelazando esta pregunta con la anterior podemos observar que ambas coinciden para el espectador que es ocio puramente. Pero la categorización de la danza contemporánea implica un movimiento social en relación a la danza clásica que implica una disciplina física.

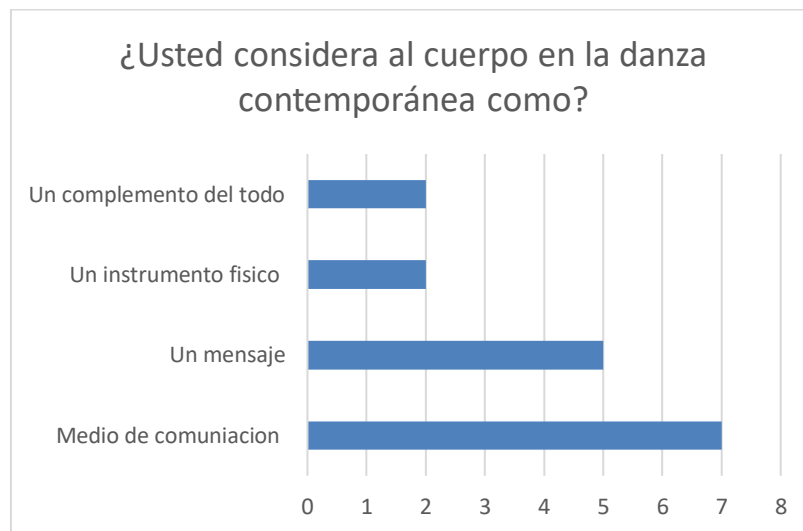


La presente pregunta se plantea para profundizar sobre los elementos que componen los sistemas de comunicación no verbal y que son relevantes para la investigación. Esta pregunta busca desglosar ciertos aspectos de la comunicación no verbal que generan las performances de danza contemporánea y sobre cómo considera el público esta comunicación no verbal en las obras y en la totalidad del espectáculo. El 56% del público llega a la conclusión de que tanto los movimientos corporales, posturas, cercanías etc. son importantes en el desarrollo de la obra. Por otro lado el 44% del público espectador considera muy necesaria este tipo de comunicación para hacer llegar el mensaje de manera correcta.

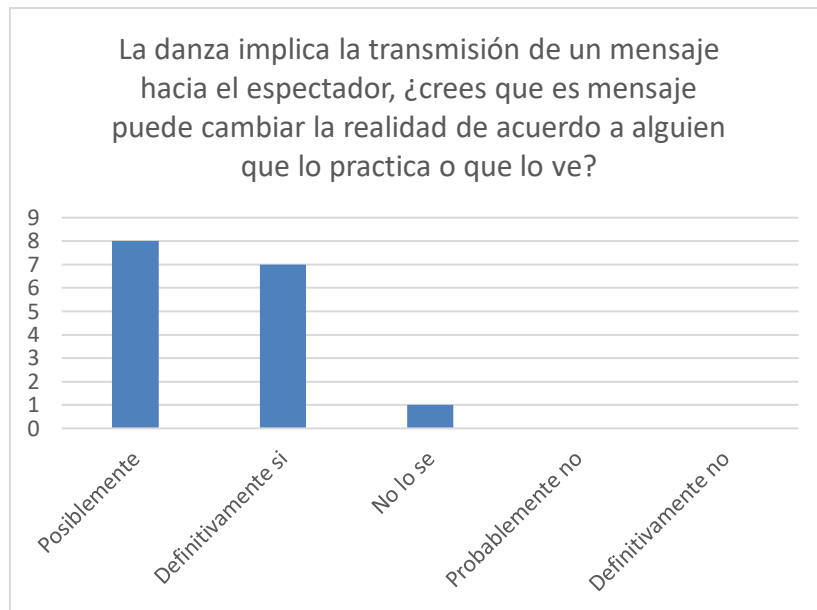


La presente pregunta se plantea para profundizar sobre los elementos que componen los sistemas de comunicación no verbal y que son relevantes para la investigación. El 87% del público llega a la conclusión de que los movimientos corporales, posturas, cercanías etc. son muy importantes en el desarrollo de la obra. El 13% del público espectador considera muy necesaria este tipo de comunicación para transmitir el mensaje de manera correcta.

Se observa una diferencia de la danza clásica con respecto a la contemporánea, ya que en la primera se pone en relevancia la importancia de la expresión corporal con relación a la segunda.



La pregunta está vinculada a la comunicación interpersonal. Es esencial considerar que las relaciones interpersonales son importantes para cualquier tipo de comunicación que tenga el ser humano y la danza es una expresión. Se puede observar en el gráfico que el público toma a la danza contemporánea como un medio de comunicación, un elemento fundamental para la transmisión del mensaje.



La pregunta apunta a conocer si el público considera que la danza implica la transmisión de un mensaje, y si ese mensaje, es capaz de cambiar la realidad. La mayoría del público que concurre a ver obras de ballet, destaca la importancia de que esto suceda.

Bibliografía

Bibliografía

Schramm, Wilbur. Modelo de la tuba de Schramm. Recuperado de
<https://www.comunicologos.com/teorias/modelo-de-la-tuba-de-schramm/>

Cubillas, Fontana Ivan (2015) recuperado de
<http://crimina.es/crimipedia/topics/interaccionismo-simbolico/>

<https://www.danzaballet.com/la-danza-de-isadora-duncan-1877-1927/>

Ulloa Tapia, Cesar, 2007, “Comunicación, Cultura y Desarrollo”, Editorial “Quipus”

Sánchez Martín , Teresa , “Técnicas de Danza: Huellas en el cuerpo”

Miguel Aguado, Alfredo. Nevada Heredia, Lourdes. “La comunicación no verbal”,
Universidad de Valladolid.

Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2244137>

Carabaña Morales Julio, Lamo de Espinosa Michels de Champourcin Emilio. REIS:
Revista Española de Investigaciones Sociológicas, Recuperado de
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/666889.pdf>

Mora, A.S. (2010). Movimiento, cuerpo y cultura: Perspectivas socio-antropológicas sobre el cuerpo en la danza. VI Jornadas de Sociología de la UNLP, 9 y 10 de diciembre de 2010, La Plata, Argentina.

Bauch, Karla (2018), “La comunicación y la danza contemporánea”, Tesis de grado, Universidad Católica de Salta.

P. de Quiroga, Ana. Psicología Social (2002). Coord por Morales José Francisco y otros. Buenos Aires, Argentina. Pearson Educación.

Moina Armas, Daniela Belén 2014. El valor comunicacional de la danza contemporánea (tesis de licenciatura). Universidad central del Ecuador, Quito. Recuperado de: <http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/3354/1/T-UCE-0009-280.pdf> **Visto 25 de marzo de 2019**

Balcells Casteñer, Marta. 2002 ¿Que es la expresión corporal? (pp.7-47) Expresión corporal y Danza Contemporánea. España: INDE publicaciones.

Verde, Mario. Urbano, Fernando. “Individuo, Cultura y Sociedad”. Psicología Social. Universidad Católica de Salta, Salta. 21 de marzo 2016

-Echeverría, Bolívar (2010) Definición de la Cultura. México D.F.: Ítaca

Durana, Ifante Isabel, 1986, "El lenguaje del rostro y de los gestos".Madrid. Quorum.

David, Flora.1973 "La comunicación no verbal. Madrid. Alianza Editorial.

Plante, Martha; Plante de Ramirez, Molly; Mares de blay, Nora. (1983) "Ese cuerpo es suyo". Buenos Aires.

Rebel, Gunther,2000. "El lenguaje corporal: Lo que expresan las actitudes, las posturas, los gestos y su interpretación". Madrid. Editorial EDAF S.L

Melgar, Analía. "Panorama de la danza en la Argentina, siglo XXI". Recuperado de : <https://www.centrocultural.coop/revista/13/panorama-de-la-danza-en-la-argentina-siglo-xxi>

Dallal Urtubees Dense, Mariaa (2003) "Comunicación y expresión corporal: Una retrospectiva de la danza en Mexico". Tesis de grado. Atlantic international university.

Mark, Knap. (1982) "La comunicación no verbal y el cuerpo en el entorno". Editorial Paidós Iberica.

-Mancera Cestero, M.Ana."Comunicación no verbal y comunicación eficaz".

Univerisidad de Alcalá. Recuperdado de:

https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/48503/1/ELUA_28_05.pdf

-Requena, Jesús González (1985). “Introducción a una teoría del espectáculo”.
Recuperado de

<http://www.gonzalezrequena.com/resources/1985%20Introducci%C3%B3n%20a%20una%20teor%C3%ADa%20del%20espect%C3%A1culo.pdf>

Birkam, Lola (1979). “El lenguaje del movimiento corporal”. Editorial Paidós. Buenos Aires.

Giovannelly Basulto Velázquez, (2015) “ “. Universidad de Guadalajara.

Del Toro, Fernando. (1987) “Texto, Texto dramático y texto espectacular”

Kaepler, A. (1991) “American approaches to the study of dance”. Yearbook for Traditional Music, vol. 23. International Council for Traditional Music.

Kurath, G. (1960) “Panorama of dance ethnology”. Current Anthropology, vol. 1. The University of Chicago Press and Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research.

Stokoe, Patricia (1990). Expresión corporal: Arte, salud y educación. Caracas: Humanitas

Sampieri, Roberto. Collado, Fernandez-Carlos, Lucio, Baptista Pilar “Metodología de la investigación”(1998)

Marco De Marinis, “El texto espectacular”. En: De Marinis, Marco. Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo. Milano: Bompiani, 1982. Cap. 2 pp. 60-70.
Traducción de Gerardo Camilletti para la Cátedra “Análisis de textos dramáticos y espectaculares T”. Departamento de Artes Dramáticas - JUNA, 20

Hoja de evaluación

Universidad Católica de
Salta Facultad de Artes
y Ciencias

Licenciatura en Comunicaciones Sociales

La comunicación en la danza clásica y en la danza contemporánea

Alumna: _____



Abdenur Lisi, Agostina
40966423

Director: _____



Lic. Ines Brandan Valy
21634952

Tribunal 1

Tribunal 2

Tribunal 3

Calificación: _____

Observaciones:

La comunicación en la danza clásica y contemporánea.



Agostina Abdenur Lisi

Licenciatura en Comunicaciones Sociales

Directora de tesis: Lic. Inés Brandan Valy

