



UNIVERSIDAD VILLA RICA

ESTUDIOS INCORPORADOS A LA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN

MONOGRAFIA: “LA PERPETUIDAD DE LA
DANZA”

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN

PRESENTA:

AMADA TRUJILLO ANDRADE

Director de Tesis
LIC. ZULLY TOCAVEN CONSTELA

Revisor de Tesis
LIC. NATALIA MARÍA GONZÁLEZ VILLARREAL

BOCA DEL RIO, VER.

2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

Índice	
Introducción.....	1-5
Capítulo 1	
DANZA Y COMUNICACIÓN.....	6
1.1 La comunicación.....	6-8
1.1.1 La comunicación no verbal.....	8-11
1.1.1.1 La comunicación es movimiento.....	11-14
1.1.1.2 La expresión corporal.....	15-23
1.1.1.3 La mímica y el gesto.....	23-28
1.2. La naturaleza comunicativa de las prácticas culturales.....	29-31
1.2.1. El arte como mecanismo de comunicación.....	31-37
1.2.2 La danza como actividad artística.....	37-47
1.2.2.1. El sentido simbólico de la danza.....	47-49
1.2.2.2. La danza como mecanismo de comunicación.....	50-55
Capitulo 2	
BREVE HISTORIA DE LA DANZA.....	56
2.1.	
Los orígenes de la danza.....	56-59
2.2.	
La danza entre las culturas antiguas.....	60-64
2.3.	
La danza en la edad media.....	64-66
2.4	
El renacimiento y el nacimiento del ballet.....	66-68
2.5	
La danza en los siglos XVII Y XVIII.....	69-70
2.6.	
La danza en el siglo XIX.....	70 -72

II

2.7. La danza en el siglo XX

a) La danza teatral.....	72-79
b) Los bailes de salón.....	79-85
2.8. La danza hoy.....	85-93

CONCLUSIONES.....	94-96
BIBLIOGRAFÍA.....	97-99

INTRODUCCIÓN

La comunicación es, ante todo, un proceso mediante el cual tiene lugar un intercambio de informaciones. La naturaleza de ésta puede variar, así como también son diversos los medios a través de los cuales se lleva a cabo; y uno de los recursos más valiosos de que ha dispuesto el ser humano a lo largo de la historia, comunicativamente hablando, es el arte.

Entre las manifestaciones artísticas que mayor poder tienen para conmover a los espectadores y provocar en ellos una reacción emocional -la retroalimentación dentro del circuito básico de la comunicación- está la danza, la cual, desde sus orígenes, le ha servido al hombre como medio de expresión de sus anhelos, sentimientos, creencias y expectativas.

Sea cual sea su género, su ritmo o su intencionalidad, la práctica de la danza ha permitido al bailarín, desde los tiempos más remotos, externar su complejo mundo interno. Los movimientos, los desplazamientos, las posturas y otros aspectos dancísticos posibilitan que el sujeto dé a conocer a los otros algo acerca de si mismo y de su manera de entender y reflejar el universo que le rodea.

Clásica o popular, entendida como espectáculo o como diversión, estudiada o simplemente disfrutada, la danza se ha convertido en un elemento básico para la comunicación por medio del arte. Quienes la practican aprenden a hacer uso de ella para “decir” algo a los demás a través de las coreografías, sean éstas formales o espontáneas. Quienes la aprecian se deleitan con la

gracia y la agilidad de los bailarines, tanto profesionales como amateurs o simplemente aficionados, y se contagian de sus emociones.

Desde el teatro hasta el salón de baile; desde la comunidad autóctona hasta la gran urbe; desde la *“prima ballerina”* formada tras años de esfuerzo diario y consagrada por la crítica, hasta el niño pequeño que se mueve al compás de un ritmo cualquiera; desde el bailarín que en el escenario realiza impresionantes acrobacias, giros y saltos, hasta el adolescente que retuerce su cuerpo al ritmo de las contorsiones del *“breakdance”* callejero... En todos estos casos, la danza está demostrando su potencial comunicativo. Detrás de cada ejecutante hay un mensaje, bien sea que éste resulte explícito o no; y cada tipo de danza o de baile significa una manera de decir las cosas, de contar algo: amor, alegría, seducción...

La danza ha sido y seguirá siendo inseparable de la vida del hombre. Lo ha acompañado en sus momentos de felicidad y también en los de tristeza; en los grandes cambios que han transformado al mundo —los festejos de las victorias al final de una guerra- y en los pequeños milagros cotidianos —los nacimientos, las celebraciones familiares o colectivas, las ceremonias religiosas, etc.-; y también ha estado presente en aquellas ocasiones que han sido decisivas en el devenir mundial y en los ritos de transición de muchos hombres y mujeres (desde las danzas celebradas con motivo de las ceremonias iniciativas en muchas tribus hasta el ceremonial baile de las quinceañeras).

De todo lo anterior se desprende la intención de realizar esta monografía con el objetivo general de reconocer el enorme poder que tiene la danza como mecanismo de comunicación.

Otros objetivos que se desprenden de la presente tesina son:

- Explicar qué es la comunicación y cómo puede darse a través de ras manifestaciones artísticas.
- Describir qué es la danza y por qué se le considera como un recurso comunicativo.
- Ofrecer una breve reseña histórica de la danza en sus distintos géneros para resaltar su intención comunicativa a través del tiempo.

Esta monografía se sustenta en una amplia investigación realizada en libros y revistas de danza, así como en fuentes de Internet que se relacionan con el tema de la historia de esta disciplina y los géneros dancísticos. También se consultaron páginas electrónicas vinculadas con algunas compañías de danza y con bailarines en particular. La revisión documental aportó la información principal que sería leída críticamente y luego seleccionada para elegir aquella que mejor servía a los propósitos del trabajo.

A lo anterior se sumó, para complementar el panorama que se ofrece de la danza en el presente documento, la experiencia artística de la tesista, que ha tenido la oportunidad de interactuar con bailarines profesionales y maestros de danza, quienes asimismo, y de manera informal, aportaron algunas ideas claves para el proyecto. En su mayoría se trata de gente joven que cree en los valores universales de la danza y que consideran muy importante desarrollar conjuntamente en sus alumnos la técnica dancística, la creatividad y, sobre todo, la sensibilidad, para seguir haciendo de esta disciplina una de las artes con mayor contenido comunicativo y emocional. En especial, fue básica la colaboración con el grupo dancístico independiente “Tierra Libre”, donde todos los participantes, a partir de su formación tanto técnica como coreográfica, generan ideas acerca de la expresión de cada pieza y de su poder comunicacional.

De esta forma, al presentar este trabajo la intención radica en reconocer y valorar a la danza como una actividad artística que es capaz de producir en el ejecutante y en el espectador un sinfín de emociones; y resaltar ante todo que, ya sea grupal o individualmente, su objetivo siempre es transmitir un mensaje en el lenguaje universal del movimiento expresivo.

Esta investigación, como se señaló, es de carácter eminentemente bibliográfico, ya que se utilizaron textos variados que abordan el tema de la danza, su historia, su evolución y su práctica, tomándose en cuenta tanto materiales impresos como electrónicos, pues en realidad no existen muchos libros disponibles acerca del tema.

Asimismo es un estudio analítico ya que se basa en un análisis de algunos aspectos de la danza, principalmente el de su función comunicativa; para desarrollar esto fue preciso aludir a otras temáticas que son parte de la naturaleza de la disciplina, como la expresión corporal y el desarrollo de la danza a lo largo de la historia, enfatizando las hipótesis acerca de su concepción en las culturas antiguas y resaltando su significado a través de los siglos.

Es, igualmente, una investigación descriptiva porque muestra de manera detallada cómo funciona el mecanismo de comunicación de este arte, partiendo desde la mímica y el gesto hasta llegar a una pormenorización del nacimiento de la danza teatral y de la danza popular, y cómo se formaron históricamente.

En el área de la comunicación, una tesina como la que a continuación se presenta es relevante porque rescata un área por lo general poco abordada: los procesos de la comunicación no verbal. En este caso, además, el énfasis está puesto en explicar cómo una manifestación artística puede expresar un contenido sin necesidad de recurrir al uso del lenguaje convencional, puesto

que la danza comunica valiéndose de otros recursos expresivos, como el movimiento.

Este trabajo de investigación es una fuente importante para cualquier persona que esté interesada en documentarse acerca del funcionamiento de comunicación a través de la danza, así como también de su travesía por el tiempo y de los personajes que han sabido elevarla a niveles altos de interpretación y expresión.

Puede ser de utilidad para profesores, alumnos y aficionados a este arte, a quienes les parezca interesante contar con un documento que sintetiza un recorrido por las diferentes gamas dancísticas, sus orígenes y su desarrollo hasta la actualidad.

Podría utilizarse como un recurso de investigación básico para algún otro proyecto dedicado a la danza o las artes en general, ya que tiene, en primera instancia, la pretensión de explicar cómo y de qué forma esta disciplina es comunicadora de las emociones humanas tanto del bailarín como del público, y tal poder de transmisión es compartido por todas las prácticas artísticas.

CAPÍTULO 1

DANZA Y COMUNICACIÓN

1.1 LA COMUNICACIÓN

A grandes rasgos, puede decirse que la comunicación es el proceso de **transmisión y recepción de ideas, información y mensajes. Es** un elemento **necesario, inherente a la especie humana. Por ello es que, sin lugar a dudas,** hablar de comunicación es hablar de evolución. El hombre es una entidad comunicante y, en gran parte, su desarrollo se debe a la comunicación; de ahí su constante empeño por mejorar los sistemas de intercambios y perfeccionar los medios para alcanzar un mayor entendimiento con los demás.

Algunos teóricos aseguran que la comunicación es un fenómeno instintivo, semejante a la acción de respirar, Para ellos resultaría igualmente mortal que el ser humano dejase de respirar de comunicarse. El enlace que establece el hombre con sus semejantes es visto como un aprendizaje cotidiano y una evolución persistente. Cada esfuerzo por entregar y recibir información procura al ser humano un crecimiento incuestionable. A nivel colectivo, toda organización humana cuyos miembros se entiendan, se comprendan, se acepten y se retroalimenten suele satisfacer ampliamente sus necesidades y cumplir con sus objetivos.

Las circunstancias inherentes a la comunicación humana y a su catálogo de posibilidades y alternativas originan que en la práctica vayan inmersos fenómenos individuales y comportamientos colectivos muy complejos: deseos,

exigencias, vanidades, complejos, etc., que conforman toda una gama de experiencias íntimamente ligadas al generador de la comunicación, que es el hombre. La comunicación es un proceso con base en el cual emisores y receptores de mensajes interactúan en un contexto social dado, en el que se impactan y se influyen mutuamente

El interés por aprender acerca de la naturaleza humana y del lenguaje ha propiciado, entre otras dimensiones, el estudio psicológico de la comunicación. Ésta incluye tanto la reflexión acerca del intercambio de información oral entre las personas de un mismo grupo como las diferentes clases de comunicación no hablada que se manifiestan entre la gente cuando interactúa, pues tanto al dar como al recibir información se establece una reacción en el emisor y se causa una impresión en el receptor.

Además es evidente que los individuos participan como entes sociales en prácticas de comunicación dentro de tres ámbitos:

- *Personal*: Que involucra el diálogo en forma horizontal.
- *Institucional* Referido a la participación de los sujetos en el interior de las organizaciones o instituciones.
- *Colectivo*: Se propone como el más amplio y muchas veces opera en enormes conglomerados sociales.

En los últimos tiempos, al estudio del lenguaje y sus condiciones se ha sumado la preocupación por la auténtica revolución tecnológica que, en parte, ha facilitado la comunicación; pero que también ha generado cambios en las pautas de conducta colectiva; específicamente, hay que aludir a las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, desde las PC's hasta el internet, pasando por los satélites, los CDs y otros. Dada la amplia difusión de los mensajes, la influencia de los nuevos medios puede ser más eficaz porque en menos tiempo pueden llegar a un mayor número de personas.

Durante todo el día los sentidos del individuo están expuestos a cientos de miles de códigos informativos que van desde un ruido hasta la lectura de un diario, de un libro especializado o la proyección de una película. Todos éstos son estímulos que provocan en su mayoría una reacción, o sea, pueden ir modificando el comportamiento de los sujetos.

Por último, existen distintos mecanismos a través de los cuales el ser humano puede comunicarse con los demás, y que no necesariamente tienen que ver con el lenguaje oral o escrito. De hecho, el número de posibilidades comunicativas de carácter no verbal supera ampliamente a las otras, y el sujeto las utiliza en mayor medida durante todos sus intercambios cotidianos. Entre estos recursos están: la comunicación a través de objetos, la proxémica —que depende de la distancia que separa a un sujeto de los otros-, la kinésica —a través del movimiento o desplazamiento-, la química —olores, feromonas-, la comunicación a través de los colores, etc.

1.1.1 LA COMUNICACIÓN NO VERBAL

El concepto de comunicación no verbal ha fascinado durante mucho tiempo, a los no científicos. Escultores, pintores, poetas, bailarines, etc., siempre han sido conscientes de cuánto pueden transmitir con un gesto o una postura; la mímica es esencial en la carrera tanto de actores como de bailarines, que necesitan utilizar al máximo su instrumento de trabajo —su cuerpo- para englobar ideas que quieren transmitir a la audiencia.

Otros que, sin duda alguna por la proximidad a la que tienen que estar con respecto a sus pacientes, descifran el comportamiento de la comunicación no verbal son los psicólogos y los psiquiatras, que han observado las idiosincrasias no verbales y han tenido por costumbre señalarlas e interpretarlas.

Desde ya mucho tiempo existe un considerable interés acerca de cómo se comunica la gente mediante las expresiones de todo el cuerpo. Edward Sapir menciona al respecto que *“respondemos a los gestos con especial viveza y se podría decir que conforme a un código que no está escrito en ninguna parte, que nadie conoce, pero que todos comprendemos”*¹.

La investigación de la comunicación no verbal es fruto de cinco disciplinas diferentes: la psicología, la psiquiatría, la antropología, la sociología, y la etología. Los psicólogos, por ejemplo, frente a toda la corriente del movimiento corporal, por lo general aíslan diversas conductas para su estudio: quizá el contacto visual, la sonrisa, el contacto físico o alguna combinación de esos factores y las estudian de manera tradicional.

Por otra parte, los especialistas en cinesis (estudio del movimiento del cuerpo humano) generalmente prefieren el enfoque por sistemas. Este nuevo campo de investigación tuvo como fundador a un antropólogo y ha atraído a psiquiatras, psicólogos y otros. Uno de sus principios básicos es que no se puede estudiar la comunicación por unidades separadas. Es un sistema integrado y como tal debe analizarse en su conjunto, prestando atención a la forma en que cada elemento se relaciona con los demás.

Los psiquiatras reconocen desde hace mucho tiempo que la forma de moverse de un individuo proporciona indicaciones sobre su carácter, sus emociones y sus reacciones hacia la gente que lo rodea. Otros psiquiatras han realizado análisis fílmicos y otros han accedido a ser filmados y observados mientras tratan a sus pacientes. Cada vez son más los terapeutas que emplean videos caseros para estudiar el comportamiento y los utilizan como instrumentos en el proceso terapéutico. Al ser confrontados por su propia imagen, los pacientes son estimulados a reaccionar ante la forma de moverse, y aprender de su propio comportamiento verbal y no verbal dentro de un grupo.

¹ Davis, Flora, *comunicación no verbal* Madrid, Alianza, 1998, p. 17.

Luego están los sociólogos que han observado y descrito una especie de reglas de etiqueta en las cuales, casi inconscientemente, todos los miembros de la sociedad están involucrados. Por mencionar un par de casos: el hecho de que todos saben cómo evitar un cheque frontal en un lugar donde pasa mucha gente a pesar de que les resultaría muy difícil decir exactamente cómo lo hacen; o el dominio de la técnica para parecer interesado(a), pero no comprometido, en una conversación.

Los antropólogos han observado las diferentes expresiones culturales del lenguaje corporal y han descubierto que, por ejemplo, las personas de diferentes culturas se mueven de distinta manera. Los etólogos también han hecho su aportación: tras varias décadas de estudiar a los animales en estado salvaje, han encontrado increíbles similitudes entre el comportamiento no verbal del hombre y el de los otros primates; de hecho, y a partir de este punto, algunos etólogos se cambian de bando hacia la etología humana, estudiando cómo se cortejan los seres humanos, cómo crían a sus hijos, cómo dominan a otros o manifiestan su sumisión, cómo pelean entre sí o hacen las paces y otros comportamientos que las personas pueden desarrollar en cada situación que se les presente.

Por último, pero no menos importantes, están los especialistas en esfuerzo y forma, un sistema de registro del movimiento corporal derivado de la danza donde éste no sólo se relaciona con el carácter de una persona y su movimiento particulares, sino con todo su estilo de moverse y lo que comunica.

Así, la comunicación no verbal es un elemento fundamental de las interacciones cotidianas; de hecho, se suele transmitir más información por este medio que a través de la palabra, como menciona George Maurier:

“El lenguaje es una cosa muy pobre. Se llenan los pulmones de aire, vibra una pequeña hendidura en la garganta, se hacen gestos con la boca, y eso estremece el aire; y el aire hace vibrar, a su vez, un par de membranas en la otra cabeza.... Y el cerebro capta toscamente el mensaje. ¡Cuántos circunloquios y qué pérdida de tiempo....!

Y así podría ser, si las palabras lo fueran todo. Pero son sólo el comienzo, porque detrás de ellas está el cimiento sobre el cual se construyen las

Relaciones humanas: la comunicación no verbal. Las palabras son hermosas, fascinantes e importantes; pero las hemos sobreestimado en exceso, ya que no representan la totalidad, ni siquiera la mitad del mensaje. Las palabras pueden muy bien serlo que emplea el hombre cuando le falta todo lo demás²

Ray Birdwhistell, un pionero de la cinesis, ha llegado a la conclusión de que gran parte de la base de las comunicaciones humanas se desarrolla a un nivel por debajo de la conciencia, en el cual las palabras sólo tienen una relevancia indirecta. Estima que no más del 35% del significado de cualquier conversación corresponde a las palabras habladas.

Para una mejor comprensión del fenómeno de la comunicación no verbal en cuanto a su relación con la danza, que es el tema central del presente trabajo, a continuación se explicarán tres de sus campos principales: el movimiento, la expresión corporal y la gestualidad.

1.1.1.1 LA COMUNICACIÓN ES MOVIMIENTO

El inicio, el desarrollo y la seguridad de la vida humana dependen de la relación entre los hombres. Igual da que el hombre desee pronunciar una palabra o enviar un satélite al espacio: al principio es el movimiento el elemento fundamental de la interacción, de la comunicación tanto no mediatizada como mediatizada.

Hay dos razones que obligan al hombre a comunicarse, según Gunter Rebel³; por una parte, le obligan a hacerlo sus reducidas capacidades naturales para solucionar los problemas tanto internos como externos; por otra, existen en estado latente las premisas de la comunicación:

- Cuerpo (material y material)
- Instalaciones (factores biológicos)
- Entorno (factores antropológicos)

² *Ibidem*, p. 20

³ Rebel, Gunther, *Lenguaje corporal*, Madrid, Edaf, 2000, p.125.

- Razón del movimiento (motivación)
- Intención
- Expectativa

Esto indica que el estar en movimiento permanente, debido a estímulos internos y externos, se convierte en un plano consciente del hombre por medio de lo emocional y, sobre todo, lo mental; es una necesidad que busca ser satisfecha por la acción. Por eso, de forma instintiva, el hombre imita a la naturaleza y crea cosas nuevas. De ahí que se diga que todo proceso de comunicación directa comienza en el sujeto mismo, en la comunicación interpersonal, es decir, con el movimiento de los pensamientos con palabras, con los gestos que las acompañan y con la mímica. Antes de que se pueda entender con una o varias personas, el individuo mismo es emisor, comunicador y receptor en una sola persona.

El acto comunicativo es la búsqueda activa y la expectativa pasiva, así como la exteriorización del material de la comunicación, el movimiento y la reacción y decisión. Los elementos del actuar con el cuerpo son el lenguaje, el sonido, los movimientos voluntarios y los involuntarios. Los gestos y la mímica son signos de auto manifestación, del papel, de la posición, y de la comunicación.

Mediante el comportamiento humano, que es la presentación instantánea de cuerpo-alma-espíritu integral, se unen conceptualmente los diferentes segmentos de una acción, mismos que constituyen los objetivos de la comunicación a través del movimiento (kinésica):

- Reconocer el signo del movimiento: Se refiere a tomar conciencia de los sentidos y aprovechar al máximo las capacidades.
- Dominar el cuerpo: Utilizar y actualizar el material simbólico del movimiento de forma razonable en la multitud de disposiciones y capacidades propias.

- Ampliar la capacidad expresiva: Consiste en expresarse con competencia en el papel actual.

La comunicación del movimiento se efectúa en un momento determinado y no es recuperable en el espacio concreto. En cualquier caso, las distancias que se perciben espacial e intuitivamente ante las personas y objetos a menudo tienen algo de imaginario.

La riqueza de posibilidades de comunicación en parte favorece la pobreza del movimiento humano y en parte los contactos interpersonales directos. Cada día son más las personas que toman conciencia de esta pobreza de movimiento. Así está surgiendo en la actualidad una nueva conciencia del cuerpo, que se defiende de múltiples maneras con el deporte, el baile, la alimentación correcta, etc.

Se trata de ver al movimiento como un todo, como material de partida por excelencia del comportamiento humano. Cada gesto engloba multitud de informaciones, tanto inconscientes como conscientes, dentro de una determinada situación social delimitada por el espacio y el tiempo; así el gesto es una expresión totalmente directa de la personalidad.

En la conciencia del movimiento se hace un análisis de materiales como: preguntarse lo que es el lenguaje corporal, qué significan los signos no verbales que se perciben y cómo son percibidos. La ampliación de la expresión trata de los sentimientos que se expresan a través del movimiento corporal e, igualmente, de cómo el movimiento puede influir sobre los sentimientos y el espíritu. Las acciones del cuerpo abren puertas para un cambio de estado emocional, sobre todo cuando los sentimientos están congestionados.

Tanto el movimiento como la postura pueden casi siempre convertirse en signos, es decir, se cargan de un contenido que puede ser ya sea concreto, abstracto, simple, complejo, etc. La representación del cuerpo humano da la

imagen del todo corporal y de sus partes sin perder su totalidad; por eso, aunque se aísle una parte de él, concentrando en esa parte toda la atención, sólo de una manera transitoria se puede perder de vista la totalidad del mismo.

Los pies, por ejemplo, tienen una labor diferente a la de otras partes del cuerpo en el movimiento corporal. Su labor en la sustentación los diferencia de lo que son capaces de hacer las manos. Sin embargo, tienen una expresividad muy peculiar en las posturas y en los diferentes tipos de locomoción, por sus distintos modos de apoyo y de desplazamiento. Las actitudes al andar, que expresan muchas veces la personalidad, se determinan por la influencia de una parte del cuerpo sobre otras, y en ello destacan los pies.

El movimiento configurado artísticamente, por otra parte, se aleja de la realidad y crea una nueva realidad modificada gracias a la utilización de determinadas relaciones nuevas. El movimiento corporal es material informativo real, ficticio; pero también puede desprenderse del cuerpo. Inclusive se llega a imaginar o fantasear con éste. Incluye siempre, de manera simultánea, la función y la expresión del movimiento. Su dimensión y sus cualidades son objetivamente mensurables; pero su expresión continúa siendo subjetiva y admitiendo múltiples interpretaciones.

Las formas mixtas de los movimientos lúdicos, cotidianos, son experimentadas ya sea de manera activa o al ser espectadores en el teatro, el mimo, y la danza. El movimiento cotidiano abstraído por procesos creativos se convierte en una nueva realidad con contenido sensorial y de significados modificados: la estética y la comunicación en forma de arte.

1.1.1.2 LA EXPRESIÓN CORPORAL

EL cuerpo en el ser humano es el instrumento de expresión y comunicación por excelencia. Utiliza como recursos expresivos el gesto y el movimiento. EL gesto es necesario para la expresión, la presentación y la comunicación. El lenguaje del gesto implica que cada movimiento que se hace es un mensaje hacia los demás; y para ser expresivo no es necesario realizar muchos gestos; El ritmo, por otro lado, es la forma de expresión natural del movimiento y tiene como medida el tiempo. La expresión lleva a la comunicación y existen técnicas, como las dancísticas, que tienen como objeto el desarrollo de la expresión.

La expresión corporal tiene un doble enfoque: por un lado, mejorar la competencia motriz (es más competente no sólo quien es más ágil o fuerte, sino también aquél cuyo movimiento es más creativo y expresivo); y, por otro, enriquecer la capacidad de valoración estética del movimiento (se asientan las bases para que después el sujeto comprenda, valore e incluso produzca formas culturales basadas en el movimiento y el cuerpo tales como teatro, danza, gimnasia rítmica...). En estos últimos conceptos se produce una interrelación y reciprocidad.

Es sabido que existe un lenguaje del cuerpo manifestándose diariamente en la vida cotidiana. Este lenguaje no verbal se ha convertido en tema de discusión y de estudios, ya que proporciona datos sobre el carácter de las personas, sus comportamientos, el modo de relacionarse con los demás seres humanos y otros puntos. Sin embargo, al parecer puede existir una confusión con el lenguaje corporal expresivo. Marta Schinca se refiere a esto en el siguiente texto:

“EL lenguaje no está ya hecho, sino que hay que inventario, crear uno nuevo. Ha habido épocas en la historia del teatro en que claramente la labor del actor se ha basado en ciertos gestos y expresiones aceptados: congelados sistemas de actitudes que hoy día rechazamos. Quizá sea menos claro que el

polo opuesto a la libertad del método del actor en elegir lo que sea de los gestos de la vida cotidiana resulta también restringido ya que al basar sus gestos en su observación o en su propia espontaneidad el actor no realiza una profunda creatividad. Busca en su inferior un alfabeto que también está fosilizado, puesto que el lenguaje de signos de la vida cotidiana no es el de la invención, sino el que corresponde al condicionamiento del actor. Sus observaciones sobre el comportamiento humano son a menudo observaciones de proyecciones suyas”⁴

Para que el movimiento o gesto corporal cobre una validez subjetiva y creadora, y que no sea un mero sustituto de palabras, sino que tenga valor expresivo por si mismo, debe tratarse de signos cargados de emoción, intención y un contenido comunicativo. Estas herramientas son válidas cuando se trata del lenguaje corporal puro.

Cuando se habla de que el lenguaje corporal “va más allá’ que el lenguaje verbal no se está realizando un juicio de valor; se está indicando que su campo de acción es diferente: para expresar algo que puede hacerse mediante palabras, no hay nada mejor que utilizarlas; sería absurdo intentar hacerlo mediante el cuerpo, porque no tendría sentido.

El lenguaje corporal humano es una forma de expresión que abarca múltiples planos. Es comunicación espontánea e instintiva, pero al mismo tiempo calculada y siempre acompaña a toda expresión verbal. Puede acentuar la información, modificarla, o incluso, a veces, anular su significado, convirtiéndose en una metacomunicación. El lenguaje del cuerpo puede ser independiente del lenguaje de las palabras cuando actúa conscientemente a través de gestos mímicos en la vida cotidiana o en el ámbito artístico; también puede ser una acción intencionada o movimiento de abstracción del gesto mímico, como en la danza.

Toda comunicación visual, audible o táctil del cuerpo humano es una actuación en dos planos: se trata del plano funcional y del nivel expresivo en su calidad de emisión/recepción de signos verbales y no verbales. La función consiste en que el cuerpo reacciona a cualquier estímulo nervioso con un

⁴ Schinca, Marta, *Expresión corporal*, Madrid, Praxis, 2002, p. 13.

movimiento y todos estos movimientos significan algo, son expresión. Empero, no todos los movimientos de reacción a los estímulos nerviosos se ejecutan conscientemente; por ello el lenguaje corporal es, al mismo tiempo, expresión de lo inconsciente y lo consciente.

El hombre habla durante toda la vida cuando menos de forma no verbal. Todo movimiento es único en cuanto a la transmisión de información instantánea sobre el yo actual. El lenguaje corporal es un sistema de información del hombre para el hombre y sobre el hombre con el que puede, desea y debe expresarse. F.J.J. Buy Tenduk menciona por ello: *“Cada cual se mueve como es, y es como se mueve”*⁵

Inicialmente el lenguaje corporal se distingue por su original espontaneidad y su carácter inconsciente. Esta cualidad simbólica se experimenta predominantemente en niños. Por otra parte, las cualidades lúdicas del lenguaje corporal, que sirven a la existencia propia y ajena, o las actividades y relajaciones corporales que se consideran distracción o recuperación, se encuentran en el ámbito del tiempo libre, siempre que esté orientado hacia el placer y no hacia el rendimiento o la realización de entretenimientos creativos.

La expresión corporal permite encontrar, mediante el estudio y la profundización del empleo del cuerpo, el propio lenguaje de éste. Tal lenguaje corporal puro, sin códigos, es simplemente un modo de comunicación que tiene su propio estilo y es diferente del lenguaje verbal. Como disciplina, la expresión corporal siempre tendrá que relacionarse con los procesos internos de cualquier persona, es decir, entendiendo sus posibilidades de expresión para transmitir un lenguaje corporal creativo. Y esto funciona de tal manera que cada persona trabaja en los matices de su propia expresividad y, por otro lado, establece los elementos más comunes para la comunicación y la creación entre dos o más personas.

⁵ Rebel, Gunther, *op. cit.*, nota 3, p. 50.

Cuando se habla de trabajo corporal o expresión corporal siempre está de por medio la palabra *sensibilización*, y ésta se refiere a estar consciente del cuerpo con la vivencia o existencia del mismo. En otras palabras: sentir para poder comunicar. La sensibilización llega a ser un camino de conocimiento y de acercamiento a las herramientas que se pueden utilizar para transformar el cuerpo en un instrumento de expresión, comunicación y arte, siempre encaminado, por supuesto, a encontrar la relación de lo físico con lo emocional que, a través de matices y cualidades del movimiento, encontrará la forma de manifestarse.

Los tres elementos que pueden o, más bien, que están unidos en la expresión corporal son el cuerpo, el espacio y el tiempo, siendo el primero considerado como el más importante. El desarrollo de cada uno de ellos y la interrelación de los tres permiten con mucha mayor solidez la expresividad del movimiento. Y éstos se pueden asociar de forma totalmente racional o bien se pueden complementar en el ámbito emocional, es decir, profundizar en el conocimiento y vivencia del propio cuerpo y, con los dos elementos antes mencionados, llegar a descubrirse a partir de una realidad física y, por consiguiente, una esencia emocional.

El cuerpo es la parte fundamental que se ocupa de las percepciones de las dimensiones espaciales: dilatación, contracción, movimiento, contramovimiento, equilibrio, balance, sentido muscular y sentido de orientación.

En cuanto a la técnica de la expresión corporal para llegar a obtener un dominio del cuerpo y sus capacidades expresivas, deben seguirse pasos graduales para aprender a manejar el cuerpo en sí como instrumento. Como menciona Marta Schinca:

“Sería mas exacto comparar al cuerpo con una orquesta, no con un solo instrumento, La complejidad de aquella tiene que ver con la multiplicidad de zonas corporales capaces de orquestarse entre si en encadenamientos sucesiones yuxtaposiciones, oposiciones; puede existir el instrumento solista o la participación de la totalidad corporal. Llegar a sentir esta pluralidad sin perder de vista la síntesis de la organicidad es uno de los trabajos más arduos, pero que abre caminos a una expresión sutil de todas y cada una de las partes del cuerpo”⁶

Es por eso que, antes y durante el aprendizaje de la técnica del movimiento consciente, se necesita despertar las sensaciones internas corporales y la percepción de los estímulos externos a través de los sentidos. La autoexploración por medio de varios estímulos lleva a cualquier persona a un nivel de percepción mucho más destacado, o sea una percepción mucho más profunda por las vías sensorial, kinésica y emocional. Y esto, por supuesto, responde a la afinación y la necesidad de poder captar, responder y crear.

Pero todo dependerá de la fuerza expresiva del movimiento o desplazamiento, y de cómo se modulen los elementos de intensidad (el tono), de tiempo (el ritmo), de espacio y la intención. Todos estos elementos conjuntos dan como resultado una calidad de movimiento, creando un lenguaje solamente del cuerpo. Y éste, a su vez, crea bases para un tipo especial de comunicación con el otro o los otros, una comunicación que permite la interacción conjunta de elementos que adquieren una significación en el momento en que son utilizados y se compenentran en un piano diferente a la comunicación cotidiana, y en donde cada personalidad puede aportar sin trabas su fuerza creadora.

En el dominio del cuerpo se buscan la comprensión situacional, selectiva y receptiva del lenguaje corporal y la comprensión expresiva por medio del movimiento. Al ampliar el repertorio de movimientos se consigue aumentar de forma natural el poder con el que se puede influir sobre los demás y manipularlos. La autoexperiencia corporal debe cristalizarse precisamente junto al sentimiento de autoestima y el sentimiento de responsabilidad. Al mismo

⁶ Schinca, Maria, *op. df.*, nota 4, p. 10.

tiempo se aprende de las experiencias negativas, que en este caso consisten en detectar las alteraciones de la comunicación en forma de errores y malentendidos. Incluso se toma conciencia del lenguaje corporal y de un conocimiento central acerca del mismo: que los sujetos no son capaces de mantener un control absoluto sobre el ámbito de su comunicación profunda.

Todas las facultades de expresión pueden entrenarse o modularse. El cuerpo, que es la parte sensorial, el estado emocional básico que podría traducirse en el alma del movimiento, y la atención, que sería el espíritu, se conjugan y experimentan de forma autoconsciente, ampliándose la reserva de signos de la comunicación y, por tanto, el campo de la danza.

El espacio es de gran importancia como elemento en el que se desarrolla y se expresa el movimiento. Lo corporal no se concibe sin un espacio que lo apoye y visualice. Pero no es simplemente un elemento físico: es también un elemento afectivo o simbólico, y es el medio de relación entre dos o más personas. El espacio cobra un valor emocional cambiante según su uso y la vivencia que se tenga de él. Puede ser un lugar íntimo, cerrado, o puede ser un espacio abierto a la comunicación.

Tener sentido del espacio no es saber estructurarlo en cuanto a dimensiones, dirección, distancias, etc. Es vivirlo también en su aspecto subjetivo, en la carga simbólica que conlleva, y poder convertirlo en protagonista de la creación de situaciones. Sin embargo, en primera instancia, la conciencia de éste es la vivencia del espacio, pero interior: el que el propio cuerpo ocupa como volumen cuyo límite es la piel que lo separa del exterior.

El espacio es el medio que apoya la proyección que otros captan o reciben.⁷ La proyección del movimiento al espacio es, simbólicamente, encontrar otra dimensión del individuo: ir más allá de los límites corporales para comunicarse; en última instancia, para expresarse.

⁷ Ibidem, p. 60.

Una reacción que quede dentro de los límites corporales tiene otro contenido diferente del que sale hacia fuera; es decir, el primero es de forma íntima y el segundo busca comunicación, que puede ser respondida o completada por otro, estableciendo un contacto.

En un concepto abstracto sobre las relaciones sonido-movimiento, se puede decir que el espacio sonoro se corresponde con el espacio físico. Un movimiento creado en el espacio tiene su traducción sonora a través de la duración, la intensidad, el volumen, la calidad. Los elementos plásticos del lenguaje corporal se corresponden con los elementos sonoros que componen el lenguaje verbal: fraseo, modulaciones, ritmo etc. El mutuo enriquecimiento de ambos lenguajes significa que se pueden yuxtaponer, surgir por separado o incluso oponerse; éste es uno de los campos mas abiertos a la creación y a la comunicación.

Por lo que toca al ritmo, el tiempo lo engloba en si. Un mismo ritmo puede ejecutarse mediante un movimiento o sonido con un tiempo lento o rápido. El ritmo es un juego de contrastes: puede estar dado por contraste de intensidad, tono, duración y timbre.

El ritmo, a su vez, es universal. La naturaleza está penetrada por ritmos y procesos donde nada se detiene, en donde toda está en una continúa transformación y movimiento, donde existen ondas, vibraciones, oscilaciones, a niveles visibles o invisibles. En el ritmo conjunto con el movimiento hay un constante juego de impulsos, acciones, y reacciones, liberación y condensación de energía, ciclos y secuencias que se desarrollan como manifestaciones de vida y naturaleza.

Aparte de los procesos psicofisiológicos individuales por los que el ser humano vive las experiencias rítmicas, toda actividad humana cotidiana y toda comunicación de los seres entre si están regidas también por los ritmos, las

ondas, los movimientos. La comunicación verbal también está modelada con base en diferentes duraciones, modulaciones, acentuaciones y pausas.

En los procesos de movimiento libre -es decir, cuando se ejecuta una acción y se propaga la energía en una o varias direcciones-, el ritmo está presente por el impulso y la inercia, y generalmente no es un ritmo métrico, sino ondas que acompañan o rigen ese movimiento. El estudio del ritmo puede, entonces, tener dos vías, según Marta Schinca: *“encuentro de las posibilidades rítmico musicales del propio cuerpo, sintiendo la música que este crea, o trabajando sobre esquemas rítmicos que den pie a una utilización creativa, a la vez consciente y espontánea”*⁸

En términos generales, puede decirse que la comprensión por el movimiento corporal es posible en todo el mundo; así pueden entenderse manifestaciones de los sentimientos y regularse o satisfacerse las necesidades básicas. Toda comunidad desarrolla, además de un vocabulario propio, una forma de expresión especial que la distingue de las demás. Al igual que ocurre con los dialectos en el ámbito verbal, también en el lenguaje corporal se generan diferencias y a menudo incluso oposiciones; pero las diferencias mucho tienen que ver con la zona climática o el entorno social y cultural.

La comunicación no surge de la división del mundo en regiones industrializadas y zonas naturales. El hombre de la gran ciudad habla un dialecto totalmente distinto del que habla el hombre que vive aún en consonancia con la naturaleza. Debido a la facultad de pensar del hombre, también en el lenguaje corporal se desarrollan formas de comunicación muy diferentes, símbolos y señales que pueden ser distintos de una región a otra y de un grupo humano a otro. La mayoría son señales de saludo o signos de afirmación y negación, o metaseñales que sólo entienden los iniciados. Y si quiere comunicarse con ellos, todo foráneo tiene que aprender ese vocabulario como si se tratara de una lengua extranjera.

⁸ *Ibidem*, p. 73

Por otra parte, *“cuanto mayor es la población humana, más aglomerados viven los hombres en las grandes ciudades, tanto más importante es el lenguaje corporal para la comunicación y la delimitación social”*⁹. Con esto Rebel se refiere a que la comunicación es totalmente necesaria para la convivencia social, aunque sólo tenga que ver con la propia familia, o inclusive se trate de un nivel intrapersonal. Se sabe que los movimientos comunican y se pueden llegar a malinterpretar si no se está consciente de esta forma tan confusa y, al mismo tiempo, tan lúcida para comunicar.

1.1.1.3 LA MÍMICA Y EL GESTO

La mímica es una forma de expresión básica dentro de la comunicación no verbal. En un sentido amplio, mímica (del griego *mimos*, “actor”) es la expresión de sentimientos, tendencias o deseos a través de los gestos.

Aunque el lenguaje oral representa el medio de comunicación más importante entre los seres humanos, éstos están dotados de una mímica enormemente expresiva, superior a la que se da en el mundo animal. A pesar de las distancias culturales, son muchas las expresiones comunes a individuos que pertenecen a comunidades diferentes. Según numerosos estudios de cultura comparada, se ha demostrado que la mímica se produce y comprende sobre bases biológicas; está comprobado que los niños que han nacido sordos o ciegos utilizan para expresar sentimientos los mismos gestos que los niños que sí pueden oír o ver, Entre las personas se dan gestos convencionales, al margen de las diferentes culturas a las que pertenezcan, para expresar alegría, llanto, pena, furia, asco, sorpresa, escepticismo o miedo.

Los límites de expresión del lenguaje corporal pueden verse en su multiplicidad de interpretaciones y en gestos simbólicos ligados a determinados

⁹ Rebel, Gunther, op. Cit, nota 5, p. 65.

círculos culturales que no conocen fronteras políticas. Es un medio de entendimiento entre todos los pueblos; sin embargo, sí pueden detectarse diferencias entre el uso del gesto por parte de individuos pertenecientes a comunidades distintas. Las oposiciones norte-sur que se detectan en el lenguaje corporal, por ejemplo, están fuertemente marcadas por las diferencias climáticas. El hombre, como parte de la naturaleza que es, está sujeto al clima y a las influencias del medio ambiente: en este sentido se ha descubierto que la gesticulación, es mayor y más amplia en zonas cálidas y, por el contrario, se contrae o se hace más rígida con el frío.

Las emociones realmente básicas del ser humano, como la alegría, el temor o la atracción sexual, se expresan de igual manera en distintas culturas y, por lo tanto, deben existir algunos gestos y expresiones comunes a toda la humanidad. Ésta es una presunción lógica; es decir: la mayoría de las personas dan por sentado que todos los hombres del mundo sonríen cuando están contentos, fruncen el entrecejo cuando están enojados, etc. Sin embargo, dice Birdwhistell, *“no hay gestos universales; que sepamos, no existe una expresión facial, una actitud o una postura corporal que transmita el mismo significado en todas las sociedades”*¹⁰

Por ejemplo, desde el punto de vista anatómico, es un hecho que todos los seres humanos sonríen, por citar una expresión familiar; pero el significado de la sonrisa varía en diferentes culturas. Dentro de América existen grupos humanos que son muy sonrientes o más propensos a la sonrisa, mientras que en otros lugares las personas no lo son tanto, tal como pasa en países fríos como Inglaterra o las regiones nórdicas. Esto, por supuesto, no significa que la gente que más sonríe sea más feliz, sino que en la niñez se aprende en qué momentos sonreír y en cuáles no, y este aprendizaje difiere en los distintos puntos del planeta, al igual que difieren las interpretaciones que se dan al propio acto. Por ejemplo, la cabeza inclinada hacia un lado puede añadir un aire de flirteo, mientras que una sonrisa que no provoque pequeñas arrugas

¹⁰ Davis, Flora, Op. cit., nota 1, p. 43.

alrededor de los ojos o acompañada de una postura corporal caída puede parecer forzada.

En este sentido, cada cultura posee su repertorio especial de gestos y expresiones faciales; sin embargo, si existen emblemas que posiblemente tengan validez universal, es decir, movimientos que transmitan el mismo mensaje en culturas muy diferentes. Un claro ejemplo es el del sueño, que se indica inclinando la cabeza y apoyando la mejilla sobre una mano. Al respecto, Paul Ekman menciona:

“Estos gestos son universales debido a lo [limitado de la anatomía humana. Cuando la musculatura permite realizar una acción en más de una forma, existen diferencias culturales en el emblema correspondiente. A pesar de que el emblema de comer siempre involucra el movimiento de llevarse la mano a la boca, en Japón una mano sostiene un tazón imaginario a la altura del mentón, mientras que la otra lleva una imaginaria comida a la boca.”¹¹

También hay que mencionar que a veces las diferencias culturales conllevan el empleo de los mismos emblemas, pero con un significado totalmente diferente. Sacar la lengua es considerado una señal de mala educación entre los niños; pero, en el sur de la China moderna, una rápida exhibición de la lengua significa turbación, mientras que en el Tíbet es una señal de cortesía.

Por eso es que, en cuanto a la credibilidad general que se otorga al lenguaje gestual, se hará referencia a la escala desarrollada por Desmond Morris, psicólogo conductista que investigó los códigos de señas entre las personas y el aparente origen animal de muchos aspectos de la conducta y de las costumbres sociales. Morris identificó los siguientes aspectos¹²:

- Señales autónomas: Son las más creíbles; pueden experimentarse conscientemente como por ejemplo ruborizarse, ataques de sudor.
- Señales con las piernas y los pies: Con frecuencia son difíciles de controlar puesto que al estar alejados de la cabeza y las manos, habituales zonas de comunicación, son una posibilidad con la que la

¹¹ Knapp, Markl, La comunicación no verbal, Buenos Aires, Paidós 2002, p.18

¹² Ibidem, p.77

mayoría de las persona están poco familiarizadas. Los bailarines reaccionan de forma distinta; por condicionamientos profesionales, incluso en la interacción diaria prestan atención a la postura de piernas y pies de su pareja en la comunicación.

- Movimientos de la pelvis y el torso: Son controlables y se adecuan bastante bien para efectuar maniobras de camuflaje, es decir, el oyente que con una postura erguida indica atención, pero que bosteza tapándose con la mano o que se adormila.
- Gesticulación inconsciente: Puede decir muchísimo sobre el emisor. Pero, dado que las manos son utilizadas con frecuencia, las fronteras entre los gestos inconscientes y los gestos inteligibles es fluida.

A partir del trabajo de Morris se puede afirmar que la gesticulación puede convertirse en una manipulación gestual y por esta razón, en la practica, los sujetos son capaces de mentir con las manos igual que con la palabra hablada.

Por otro lado, en el curso de la comunicación mediante el lenguaje corporal, las informaciones se transmiten mayoritariamente mediante signos visuales y palpables. Pero, inicialmente, todo movimiento se realiza al menos una vez a nivel intracorporal. Por una parte existen los movimientos prácticamente independientes del control mental, como el movimiento de los órganos del cuerpo, el corazón, etc.; por otra parte, todo movimiento pensando o percibido desencadena en los sujetos un impulso, aunque sea muy suave.

Todos los gestos son también intracorporales: gestos de acercamiento del cuerpo y gestos de alejamiento del cuerpo en forma de contracción y extensión. Los gestos pueden ser ejecutados por todas las partes del cuerpo; sirven para la proyección e intimidades propias, o como sustituto de los contactos realizados por los demás.

Los gestos de alejamiento del cuerpo sirven para la defensa y el afecto como un signo de vínculo, lo que puede llegar hasta el contacto corporal tanto de forma dulce como agresiva. En general puede afirmarse que todo gesto tiene un carácter informativo de múltiples significados. Pero también hay gestos conscientes relativamente unívocos.

Hay gestos ocasionalmente inconscientes que recalcan la funcionalidad, acentuados con un poder expresivo a menudo involuntario. Por lo general existen gestos de acercamiento y alejamiento del cuerpo; esto puede deberse, en parte, a la forma de trato social, que raras veces permite la exteriorización espontánea y única.

Las gestas simbólicas normalmente tienen siempre una significación distinta del movimiento mostrado realmente. No imitan la realidad como los gestos mímicos, sino que representan un sentimiento o un pensamiento, y se entienden sólo en el círculo de personas que han fijado los signos y su significado en algún momento dado.

Una de las partes del cuerpo que tiene mayor capacidad mímica es, desde luego, el rostro; éste, por ejemplo, tiene amplias posibilidades de aislamiento, disociación y combinación, creando una rica gestualidad. La sensibilización parte de aislar gestos comunes y sencillos encontrando los músculos que los accionan. Es decir, cuando se levantan las cejas simultáneamente se hace de una forma que no es siempre muy común y que difiere de la acción llevada a cabo cuando se levantan por separado; otros casos son el fruncimiento del entrecejo o la abertura desmesurada de los ojos, etc. A partir de la búsqueda de combinaciones de gestos se puede dar la máxima movilidad y flexibilidad al rostro; luego vendrá la parte expresiva, sintiendo la reacción emocional ante las diferentes modulaciones del gesto facial.

Sin embargo, son las manos las partes del cuerpo más ligadas al ser íntimo del individuo. El lenguaje de las manos exterioriza rasgos característicos de cada persona. La gestualidad manual es esencialmente expresiva y es capaz de alcanzar matices de gran sutileza. Las manos consuelan, inspiran miedo o confianza, imploran, piden, amenazan, tranquilizan; pueden ser firmes o suaves, etc. La frase "*Fulano se quedaría mudo si le ataran las manos*" es común y hasta cierto punto muy cierta. Todos los individuos estarían bastante incómodos si tuvieran que renunciar a los ademanes con que tan a menudo se acompañan e ilustran las palabras.

La mayoría de las personas son conscientes del movimiento de manos de los demás; pero en general lo ignoran, dando por sentado que no se trata más que de gestos sin sentido. Sin embargo, los ademanes comunican: a veces contribuyen a esclarecer un mensaje verbal poco claro; en otros momentos pueden revelar emociones de manera involuntaria. Algunos de los ademanes más comunes están vinculados al lenguaje, como formas de ilustrar o subrayar lo que se dice. Hay gestos que señalan cosas y otros que sugieren distancias. Algunos representan un movimiento corporal y otros delinean una forma o tamaño en el aire. Otros marcan etapas durante una narración.

Cada individuo posee su propio estilo de gesticular y, en parte, el estilo de una persona refleja su cultura. Se puede sobrentender la importancia de las manos en la expresión corporal de un bailarín o un actor; por ejemplo, en la danza hindú, en el drama coreográfico los bailarines se expresan con sus manos mediante una serie de gestos simbólicos donde cada posición de manos representa una palabra o una idea, acción o significación determinada.

1.2. LA NATURALEZA COMUNICATIVA DE LAS PRÁCTICAS CULTURALES

La comunicación, en todas sus formas, es un hecho social y a a sociedad misma no se le puede concebir sin la presencia de ella. No hay sociedad sin comunicación, ni comunicación al margen de alguna sociedad. Desde esta perspectiva, la sociedad es una comunidad productora de significación a través de los discursos, sean éstos verbales o no verbales; y la comunicación aparece, más que como un mero hecho social, como un fenómeno cultural. Los marcos de referencia dentro de los cuales el individuo puede actuar son los que le ofrece la cultura de la sociedad a que pertenece, misma que también pone a su disposición determinadas formas de comunicación para intercambiar significados con los demás sujetos. Las formas de intercambio de ideas integran el ambiente comunicacional al interior del grupo social.

La cultura, entonces, se relaciona con la sociedad y, mejor aún, con las maneras y mecanismos que utilizan los individuos al intercambiar ideas entre unos y otros. La cultura es indisociable de la comunicación; es un código aprendido y compartido a través de los intercambios comunicativos mediante a codificación y decodificación de signos / símbolos.

La comunicación, y por ende la cultura, no solamente tienen que ver con la producción (codificación) y la recepción (decodificación) de la información que intercambian varios individuos en un momento dado, sino también con una amplia gama de cuestiones estrechamente vinculadas con las formas en que las ideas que integran esa información se han generado en el individuo o los individuos que las comunican, así como con la relación que tienen esas ideas con otras afines que poseen los sujetos que las reciben. Los actos de comunicación son, entonces, segmentos de lo que es la cultura.

Entonces, para entender la naturaleza comunicativa de las prácticas culturales se debe comenzar por definir el término *cultura*. Éste es, quizá, el más difícil de cuantos se manejan dentro de las ciencias sociales y a través del tiempo se han formulado acerca de él un sinnúmero de conceptualizaciones. Entre las más actuales, y que se consideran adecuadas para el enfoque del presente trabajo, está la que ofrece John E. Thompson¹³, sociólogo de la escuela de los estudios culturales para quien el análisis de los fenómenos relacionados con la cultura, en un sentido amplio, es equivalente al estudio del mundo sociohistórico como un campo significativo; es decir, es el estudio de las distintas formas en que los individuos, situados en un espacio cronológico y social determinado, producen, construyen y reciben expresiones significativas de diversos tipos. Dicho de otro modo, la cultura es el conjunto de prácticas simbólico-sociales (conocimientos, comportamientos, productos materiales) o formas de interacción simbólica que, en una esfera histórica determinada, producen y reproducen los sentidos y significados del grupo social.

La cultura, así entendida, tiene un carácter sociohistórico y es creada a través de la visión del mundo, las actividades y las prácticas sociales de los individuos a partir de las cuales éstos se relacionan con la naturaleza, consigo mismos, con otros sujetos y con el mundo en general mediante la creación de estructuras de significación que proporcionen coherencia a sus vidas, a la realidad que les rodea y a la posición que tienen en el campo de las relaciones sociales.

Diversos especialistas han señalado que, para la actual redefinición del término “cultura” es clave la comprensión de su naturaleza comunicativa, es decir, de su carácter de proceso productor de significaciones y no de mera circulación de información. Cada objeto de la cultura, material o no, es un algo comunicable, insertado en una cadena comunicativa: es creado por un sujeto individual o colectivo, originado según ciertos mecanismos de producción; se manifiesta según ciertas formas y contenidos; pasa a través de algún canal; es

¹³ Thompson, John E., *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, México, UAM Xochimilco, 1993, p. 135,

recibido por un destinatario individual o colectivo y determina, finalmente, un comportamiento. A través de la comunicación, la cultura toma forma material en la vida social de las prácticas concretas, permitiendo la armonía, el acuerdo y el consenso, y también en ocasiones lo contrario¹⁴

En suma, analizar la cultura es estudiar los tipos de signos y sistemas simbólicos que en ella se organizan. La cultura es inseparable de la producción de signos; el término mismo se refiere a la producción, circulación y recepción del sentido, es decir, a los fenómenos que contribuyen, mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a comprender, reproducir y transformar el sistema social¹⁵. La comunicación es, pues, un proceso generador de cultura; aunque debe recordarse que, si bien una condición fundamental de todo sistema de comunicación humana son los significados compartidos, quienes participan en una red de comunicación no siempre comparte de la misma manera los significados.

Desde esta perspectiva, el arte en todas sus manifestaciones debe entenderse también como una práctica cultural que, en esencia, posee una intención comunicativa.

12.1 EL ARTE COMO MECANISMO DE COMUNICACIÓN

En términos generales, se considera como *arte* una actividad que requiere un aprendizaje y que puede limitarse a una simple habilidad técnica o ampliarse hasta el punto de englobar la expresión de una visión particular del mundo. El término deriva del latín *ars*, que significa habilidad, y hace referencia a la realización de acciones que requieren una especialización.

¹⁴ Galindo Cáceres, Luis Jesús, "comunicación y configuración. Notas para un ensayo de filosofía sobre lo social" en Lameiras, José y Galindo Cáceres, Luis Jesús, eds., *Medios y mediaciones*, El Colegio de Michoacán / TESO, México, 1994.

¹⁵ García Canclini, Néstor, "La crisis teórica en investigación sobre cultura popular", en *Teoría e*

Sin embargo, en un sentido más amplio, el concepto hace referencia tanto a la habilidad técnica como al talento creativo en un contexto musical, literario, visual o de puesta en escena. El arte procura a la persona o personas que lo practican y a quienes lo observan una experiencia que puede ser de orden estético, emocional, intelectual o bien combinar todas esas cualidades.

Tradicionalmente, en la mayoría de las sociedades el arte ha combinado la función práctica con la estética; pero, en el siglo XVIII, en el mundo occidental se empezó a distinguir el arte como un valor puramente estético de aquellos casos donde, además, tenía una función práctica. Así surgió la diferenciación entre las bellas artes — como la literatura, la música, la danza, la pintura, la escultura y la arquitectura-, que centran su interés en la estética; y las consideradas como artes decorativas, artes aplicadas o artes menores -como la cerámica, la metalistería, la ebanistería, la tapicería y el esmalte-, que suelen tener un carácter utilitario y durante cierto tiempo estuvieron degradadas al rango de oficios.

Desde otra perspectiva, arte es todo lo que se pueda expresar en un plano interpretativo y creativo. Alexander Alland lo definió como *“un juego con la forma que produce algún tipo de transformación-representación estéticamente lograda”*¹⁶ La idea de juego remite a un aspecto agradable y gratificante de la actividad artística, misma que no puede ser explicada por sus funciones utilitarias o de sobrevivencia. La forma’ designa a un conjunto de restricciones que afectan a la organización espacial y temporal del juego artístico, es decir, las reglas del juego del arte. El ingrediente ‘estético’ apunta a la existencia universal de una capacidad humana para dar respuestas emocionales de apreciación y placer cuando el arte es logrado.

¹⁶ Harris, Marvin, Antropología cultural Madrid, col. El Libro de Bolsillo, Alianza, 1998, p. 471.

La “transformación-representación” es la parte que se refiere al aspecto comunicativo del arte. El arte siempre representa alguna cosa, o sea, comunica una información; pero dicha cosa nunca es representada en su forma, sonido, color, movimiento o sentimiento literales. A diferencia de lo que ocurre en otros mecanismos de comunicación, la representación, para ser arte, debe transformarse en algún tipo de expresión lingüística, movimiento, imagen u objeto metafóricos o simbólicos que están en lugar de lo que está siendo representado.

Desde siempre los seres humanos han sentido la necesidad de comunicarse. Para ello se han servido de diferentes recursos entre los cuales se encuentran los lenguajes del arte, o sea las manifestaciones artísticas que de modo bello permiten expresar ideas, creencias y sentimientos. Las artes en general constituyen formas de expresión que permiten volcar la interioridad de un modo personal, de manera tal que el proceso y el producto son siempre únicos, originales e irrepetibles. Todo que hacer artístico compromete la percepción, el pensamiento, la sensibilidad, la psicomotricidad y la imaginación creadora. Tanto la práctica como la apreciación artística preparan a los individuos para registrar, descubrir, comprender y asimilar la belleza, lo que contribuye al desarrollo de personalidades sensibles, con sentidos creativos, críticos y capaces de transformar la sociedad.

La creación artística es una función esencial del ser humano; arte y hombre son inseparables. El hombre, para transmitir sus ideas y sus sentimientos, ha creado unos códigos basados en sistemas de signos. Uno de esos códigos es el lenguaje articulado, sin el cual no sería posible el progreso, el incremento de experiencias de la especie humana; otro es el lenguaje matemático, que permite medir las dimensiones de la realidad material y fundamentar el desarrollo de todas las ciencias de la naturaleza. Así existen distintos sistemas sígnicos a través de los cuales los individuos entran en interacción consigo mismos y con los demás. Entre ellos, un caso especial lo constituye el lenguaje artístico, ya que el arte es, además de una forma de

conocimiento -como la ciencia y la religión, que permiten el acceso a diferentes esferas del universo y del hombre-, un lenguaje, un medio de comunicación con el que artista expresa imágenes de la realidad física y humana, y de las vertientes del psiquismo (sentimientos, alegrías, angustias, esperanzas, sueños).

Cuando se habla de arte no se alude a un lujo de la civilización, sino que se trata de una innata tendencia de la especie humana y de una necesidad de expresión que desde los primeros momentos surge de manera instintiva, como prueban las realizaciones plásticas de los niños y las manifestaciones artísticas primordiales de la historia de la humanidad (música rítmica mediante choque de piedras y palos, pintura corporal, movimientos ancestrales de expresión y conocimiento del movimiento en el cuerpo como correr, saltar...). No es una actividad trivial, un mero apéndice ornamental de las funciones esenciales del hombre, sino un impulso identificable con la fuerza vital, lo cual hace del arte un instrumento clave para el conocimiento de la realidad.

Pero el artista no se limita a la representación de la realidad -lo que conduciría a concebir el arte como un espejo de lo real-, sino que transforma los datos de la naturaleza y los hace aparecer en una ordenación diferente. Es como si la obra de arte descubriera aspectos del mundo que suelen permanecer ocultos para el ojo humano y que no existían antes de su conocimiento, sino que comienzan a existir precisamente por el trabajo del artista. Por eso el autor de una obra de arte no es un descubridor, sino un creador.

En esta dimensión creadora o transformadora de los datos y de las formas visibles radica la esencia de la actividad artística; sin embargo, no debe olvidarse que en toda obra de arte inciden y se reúnen una serie de componentes individuales (personalidad del artista), intelectuales (ideas de la época), sociales (clientela) y técnicos. El artista es libre, pero sus deseos están influidos por una serie de elementos ajenos a él: encargos, gustos de la

clientela, obras de otros artistas contemporáneos, circunstancias excepcionales que surgen en su biografía, etc. Especialmente el elemento mental -las ideas y valores que nutren la creación- no aparece por generación espontánea dentro del alma del artista, sino que se desarrolla en la educación y las vivencias sociales.

En principio, la obra de arte es el reflejo de la personalidad creadora del artista. Sobre estos factores visibles con frecuencia se superponen elementos intelectuales que conforman el mundo de pensamientos y sentimientos que impregnan la época en que el artista trabaja. De vez en cuando el vigor del elemento mental proporciona a la obra un sentido de anticipación; es cuando se dice que el artista se adelanta a su época y defiende fórmulas de sensibilidad que sólo compartirá la posteridad, a veces inclusive hasta siglos más tarde.

En cuanto a las circunstancias sociales, éstas inciden también en los artistas puesto que éstos son hombres que no viven aislados de los demás. Hoy día, por ejemplo, el comprador de las obras de arte es con frecuencia anónimo, pues el pintor o escultor lleva sus obras a una exposición e ignora el destino final de sus creaciones; pero en otros tiempos el artista trabajaba por encargo de una clientela, representando los valores o, al menos, las necesidades de los grupos sociales dominantes, los cuales incidían de alguna manera en su tarea. En cualquier caso, el análisis de objeto artístico no debe separarse del estudio y comprensión tanto de la sociedad en que éste se crea como de aquella en que se le aprecia o juzga.

Finalmente, en la medida que la actividad artística exige destreza manual, las posibilidades y características del material sobre el que se trabaja y los conocimientos técnicos que se tienen influyen en bastantes rasgos de la obra. En este sentido, la historia del arte no es acumulativa. Un estilo -en arte se trata de un concepto fundamental, sin el cual se carecería de los elementos que distinguen a todas las creaciones de una misma época y del sentido de la

evolución de las formas- no supone un progreso sobre el anterior, ni el arte de un siglo implica superioridad sobre el de los precedentes; pero si lo es en el sentido técnico, en cuanto que los medios de trabajo se van descubriendo y perfeccionando sucesivamente.

Cada una de las siete artes que hoy se consideran específicamente como “bellas artes” (la arquitectura, la escultura, la pintura, la literatura, la música, la danza, el cine) se define por el uso de un medio particular: la arquitectura es la creación de espacios; la escultura es el arte de las formas; la pintura, el de los colores; la literatura, el de la palabra; la música, el de los sonidos; el cine comunica mediante imágenes móviles y la danza crea belleza mediante los movimientos. Pero sucede que en algunas ocasiones se olvida este medio específico y se valora un producto artístico por otros rasgos; por ejemplo, una película, una obra de teatro o un espectáculo dancístico se califica sólo por su argumento, por su interpretación, por el vestuario o por los elementos que conforman la escenografía.

Por último, debe aclararse el equívoco común de considerar que el arte es creación o producción de objetos bellos. Efectivamente la búsqueda de la belleza es una constante de la historia del arte y un elemento motor del trabajo artístico; no obstante, se debe entender la belleza artística no sólo en el sentido del esplendor de la forma, sino en otro sentido más profundo, que puede incluso asimilar eso que coloquialmente se designa como “feo”. Más que a forma bella, el arte procura la forma significativa, que a veces aproxima al público hacía un universo ideal de armonías y otras veces al mundo del dolor y del sufrimiento. Se ha intentado explicar lo anterior diciendo que la emoción estética puede ser generada por objetos que inspiran terror si son reales y tranquilidad si son simulados; ésta sería la teoría aristotélica de la catarsis, de la purificación, discutida por algunos filósofos del arte.

La psicología experimental ha explicado cómo se despiertan las reacciones de agrado o desagrado frente a un objeto artístico, y que las formas

y colores provocan respuestas en uno u otro sentido, como sucede con los colores del decorado y del vestuario en una puesta en escena. En general puede afirmarse que la percepción de la obra de arte desencadena en el espectador unos efectos que desbordan el simple goce; es a veces una especie de sensación mágica, de aprehensión del objeto; en otras es un estímulo para la toma de alguna postura, en forma similar a lo que sucedería frente a un discurso político.

1.2.2 LA DANZA COMO ACTIVIDAD ARTISTICA

Se dice popularmente que no hay nada más difícil que explicar lo fácil. En el caso de la danza, el dicho resulta más que cierto porque la danza, considerada una de las actividades artísticas más antiguas del mundo, es también una de las más complejas, una de las que representa mayores dificultades para que el teórico, el crítico, el especialista y hasta el mismo bailarín o coreógrafo ofrezcan explicaciones e indicaciones fáciles y comprensibles¹⁷.

Danza son los movimientos corporales rítmicos que siguen un patrón, acompañados generalmente con música y que sirven como forma de comunicación o expresión. Como los seres humanos se expresan asimismo a través del movimiento, las personas de diversas culturas bailan de forma distinta por razones variadas y los diferentes tipos de danzas revelan mucho sobre su forma de vivir. Al respecto, Vicente Marrero señala:

“cuando vemos danzar a un pueblo, un espíritu primitivo y maravilloso no posee. Nada importa que apenas accedamos, si nos proponemos palpar su ser autóctono. La danza nos dice más del alma de un pueblo que muchos otros documentos humanos, escritos o no. En el juego de sus repeticiones, en la redundancia de sus orígenes, en el retorno de sus giros, queda aprisionada una profunda imagen del hombre”...¹⁸

¹⁷ Dallal, Alberto, *Cómo acercarse a la danza*, México, Plaza y Valdés, 1996, p. 11.

¹⁸ Antología de la danza, http://www.ilustrados.com/secciones/Arte_cultura.html.

La etimología del término “danza” no es muy clara. Las más viejas acepciones relativas al vocablo se remiten al sánscrito *tan*, al griego *tenein* y al latino *tendere*, así como al alemán *tanz* y el inglés *dance*, los cuales, junto con el español *danzar*, significarían estrictamente “tensión”. La danza, por tener la virtud de poner los ánimos en movimiento, en tensión, ejerce en cualquier cultura —como particularmente ocurrió en las arcaicas— una función fundamental desde el punto de vista social y aún litúrgico.

La bailarina Loie Fuller consideraba a la danza como “*una sintonía compuesta para los ojos*”, “*un espectáculo visual*”, “*una música visual*”. Y ya tiempo atrás el poeta alemán Goethe la había descrito diciendo que “*danza es la poesía del cuerpo*”. Sin embargo la danza, además de todo esto, ha de tensar y poner los ánimos en movimiento. Por eso es que, en un primer concepto tradicional, la danza se define como la coordinación de movimientos corporales sujetos a un ritmo sonoro. Para danzar se emplean en forma organizada los músculos, que se mueven según decisiones de la mente (no importando que de algunas de estas decisiones apenas sean conscientes los sujetos) y pueden hacerlo de manera armoniosa y equilibrada¹⁹. Lo anterior implica que el cuerpo puede realizar acciones como rotar, doblarse, estirarse, saltar y girar; variando estas acciones físicas, y utilizando una dinámica distinta, los seres humanos pueden crear un número ilimitado de movimientos corporales. De esta forma, dentro del extenso campo de movimientos que el cuerpo puede realizar, cada cultura acentúa algunos caracteres dentro de sus estilos dancísticos.

El arte de la danza consiste, pues, en mover el cuerpo guardando una relación consciente con el espacio e impregnando de significación al acto o acción que los movimientos “*desatan*”. Pero también la danza consiste siempre en expresar y comunicar ideas, estados de ánimos, sentimientos, etc., utilizando el movimiento como medio expresivo. Se podría decir, de forma muy general, que la danza es la belleza del movimiento.

¹⁹ Bárcena Alcaraz, Patricia, Zavala González, Julio y Vellido Peralta, Graciela, *El hombre y la danza*, México, Patria, 1994, p. 14.

“La danza es movimiento, y es el resultado de una suma de poses que se suceden en el tiempo una después de otra. Es como el cine. Una película es una suma de fotos que captan el movimiento porque son proyectadas rápidamente ante nuestros ojos. Así podemos ver a un actor caminando en un parque o a una cantante moviendo su boca y sus brazos mientras interpreta una canción. Estos movimientos pueden ser vistos porque la cámara de cine toma 24 fotografías por segundo y, cuando la película es proyectada, vemos las 24 fotos por segundo, provocándonos la sensación de que los actores y las cosas se mueven... Con la danza pasa lo mismo: imagina a un bailarín que tiene su brazo suelto junto a su cuerpo y que lo levanta hasta tratar de tocar el techo. Él realiza un movimiento continuo que es la suma de poses que no podremos ver a menos que le saquemos fotografías mientras se mueve, pero que existen una detrás de la otra y que nos darán la sensación de continuidad”²⁰

En otras palabras, la danza es una serie de movimientos intencionales ejecutados con el fin de ajustarlos a un ritmo cuando se realiza acompañada de la música; o en una forma determinada cuando con la ausencia de música se busca resaltar secuencias corporales o ritmos visuales, como sucede en la danza moderna y contemporánea. En esta definición -lo suficientemente amplia y general para permitir su aplicación a cualquier obra de danza- el concepto o la idea de la acción dancística trae consigo el de música; pero no lo hace explícito, por así decirlo, porque tanto la música como la danza son acciones en el tiempo, tienen ambas una duración, cubren un lapso, son fenómenos temporales: poseen ambas un principio y un fin.

La danza no necesita, por tanto, de la presencia obvia y directa de la música porque puede sobrevivir y realizarse sin sonidos que la acompañen o guíen; además, porque la base o apoyo de la música, el ritmo, se manifiesta en la acción dancística, en la obra de baile. Incluso aunque no “se oiga, se detecta visualmente. En la naturaleza es fácilmente observable el movimiento rítmico. El interior del cuerpo humano también responde a ritmos, como el cardíaco o el respiratorio, que son de carácter involuntario. Pero en la danza se sigue un ritmo específico de modo voluntario”²¹.

²⁰ Op. cit., nota 18.

²¹ Bárcena Alcaraz, Patricia et al, op. cit, nota 19, p. 13.

En la definición del arte de la danza intervienen, además de la noción de ritmo, otros elementos no especificados abiertamente o no aludidos explícitamente²², pero que son básicos y primordiales para que exista la danza, el arte de bailar: el movimiento del cuerpo y su significación, de los cuales se hablará más adelante.

La danza puede incluir un vocabulario preestablecido de movimientos, como en el ballet y la danza folclórica europea; o pueden utilizarse gestos simbólicos o mímica, como en las numerosas formas de danza asiática. En todos los casos la danza es la transformación de funciones normales y expresiones comunes en movimientos fuera de lo habitual para propósitos extraordinarios; o sea que incluso una acción tan normal como el caminar se realiza en la danza de una forma establecida, en círculos o en un ritmo concreto y dentro de un contexto especial.

Además el potencial normal del movimiento del cuerpo suele ser aumentado en la danza casi siempre a través de largos periodos de entrenamiento especializado. En el ballet, por ejemplo, el bailarín se ejercita para rotar o girar hacia afuera las piernas a la altura de las caderas, haciendo posible el poder levantar mucho la pierna en un arabesque; en la India, por otro lado, algunos bailarines aprenden a bailar incluso con sus ojos y cejas. También el vestuario especial puede aumentar el rendimiento de las posibilidades físicas para la danza: las zapatillas de puntas, los zancos y hasta los arneses para volar —usados en muchas producciones— son algunos de los elementos artificiales utilizados por los bailarines para dar mayor expresividad o realce a sus habilidades dancísticas.

Como se dijo al principio de este tema, la danza es una manifestación artística. Cada lenguaje artístico emplea sus propios medios y materiales para lograr la expresión, buscando mejorar la convivencia y comunicación. Así, por ejemplo, las artes plásticas utilizan colores, formas, espacios y la música del

²² Dallal, Alberto, op. Cit., nota 17, p. 12.

sonido y Los silencios. En este sentido, el principal “material” o “instrumento” de la danza es el cuerpo humano que a través del movimiento busca la expresión, como lo explica Vicente Marrero:

“La danza no es una ocupación estética que exista a la par de otras ocupaciones, ni un virtuosismo técnico, mecánico, como un profesionalismo excesivo pretende imponer. Su última raíz no es la exhibición artística, ni el placer reservado a una minoría de selección ni una distracción exclusivamente voluptuosa. Todo se puede danzar: desde el pan de cada día hasta la beatitud celestial, los trabajos, los placeres, las guerras, la lucha, la caza, la religión, el amor. El cuerpo encierra un impulso, un arranque y entronque rítmicos de tal modo, que el hombre que se mueve y desea comienza a danzar. El ritmo de sus movimientos tiene tal fuerza, que trasciende y, a veces, avasalla...”²³

En el marco de la danza se puede ver claramente la personalidad del artista que se encuentra en el escenario de una manera a veces evidente, aunque también se ha de tener en cuenta el carácter interpretativo de un personaje; entonces esta personalidad individual permanece oculta en pequeños detalles de expresión y ejecución del personaje que baila, o sea en la manera de ejecutar al personaje, de modo tal que cada bailarín que interprete el mismo papel lo hará de modo distinto, imprimiéndole su propio sello, el cual está marcado por su ambiente, sus vivencias y otros elementos. Es utópico pensar que no actúa el creador sin mas referencia que su propio yo; el mundo exterior de la realidad visible incide sobre sus sentidos, sobre sus capacidades expresivas, e impregna sus creaciones de manera inevitable.

De esta forma la creación dancística, como cualquier otra manifestación artística, está igualmente condicionada por factores como los que ya se mencionaron al aludir al arte en general, entre los cuales están los públicos y sus gustos, así como las nuevas corrientes escénicas. Empero, el bailarín siempre es consciente de que el eje de la obra dancística es su cuerpo, y el soporte de la misma será el escenario —desde un teatro hasta la calle-; y también sabe que la técnica que ha de usar se basa en el estudio del movimiento y de la expresión corporal, usando para ello técnicas de baile conocidas o propias.

²³ Op. cit, nota 18.

Probablemente es la forma del arte más antigua²⁴ y sus orígenes son tan remotos como los de la humanidad. Es muy probable que lo primero que haya hecho el ser humano antes de pintar, componer música o esculpir, fuera bailar porque para hacerlo no necesitaba pinceles, pintura, instrumentos musicales, herramientas o cualquier otra cosa que tardaría mucho tiempo en inventar. Siempre tuvo su cuerpo, descubrió que podía moverlo y lo movió: así inventó la danza. Todas las demás artes requieren de elementos externos para ser realizadas; pero la danza no, y eso hace pensar que fue la primera de las artes.

Sus manifestaciones iniciales debieron tener un sentido ritual, asociado al primitivo instinto religioso; poco a poco adquirieron connotaciones estéticas en cuanto a los desplazamientos, el vestuario o la música que les acompañaba. Mucho después es que aparece la danza como diversión destinada a agradar a los espectadores. Pero podría decirse que siempre ha tenido un cierto carácter sacro porque quienes la ejecutan suelen requerir una preparación especial, además de que se realiza en sitios previamente destinados para ello y tomando en cuenta patrones de movimiento y actitud especificados con anterioridad.

“Al danzar, nuestros antepasados deseaban unirse a la naturaleza, armonizar con las fuerzas del cosmos, comunicarse con los dioses para lograr buenas cosechas, tener mayor bienestar, ahuyentar enfermedades. La danza era un factor indispensable en ceremonias. Poco a poco la finalidad de la danza se fue modificando, fue pasando de lo sagrado a lo pagano, y de allí a lo festivo; y en ocasiones incluso a lo meramente comercial”²⁵

Esto significa que, de manera natural, se suele estar siempre cerca de la danza y del baile en los festejos más importantes de la vida y de la sociedad. La persona puede desempeñarse en el arte del movimiento con mayor o menor destreza; lo importante es que, al practicarlo, lo goce; Hoy día su servicio sigue siendo muy rico y en la actualidad permite expresar ideas,

²⁴ Bárcena Alcaraz, Patricia *et al*, op. *cit.*, nota 19, p. 12.

²⁵ Idem

creencias, religiones, leyendas o llanamente proporcionar diversión, relajamiento y esparcimiento.

La antropóloga Judith Lynne Hanna comenta al respecto lo siguiente:

“Con la danza desbordamos amor y odio, alegría y tristeza; interpelamos a los dioses, a los espíritus, a la naturaleza; coqueteamos, seducimos, cortejamos; conmemoramos el nacimiento, la muerte y todo cuanto hay entre ambos acontecimientos por medio de la danza. Incluso osamos jactamos de que reordenamos el mundo y es posible mejorar las cosas mediante el baile. Para algunas religiones, bailar es un acto tan irreverente que esta prohibido; para otras, en cambio, tan sagrado, que se lo apropian”²⁶

Además de proporcionar placer físico, la danza tiene efectos psicológicos, ya que a través de ella los sentimientos y las ideas se pueden expresar y comunicar. El compartir el ritmo y los movimientos puede conseguir que un grupo se sienta unido. En algunas sociedades, la danza puede llevar inclusive a estados de trance u otro tipo de alteración de la conciencia que pueden ser interpretados como muestras de posesiones de espíritus, o también buscados como un medio para liberar emociones. En algunas tribus, por ejemplo, el estado de trance permite a veces realizar hazañas de fuerza extraordinaria o de resistencia al peligro, como bailar sobre brasas; en otros casos, los chamanes bailan en estado de trance para poder curar a otros tanto física como emocionalmente. En este orden de ideas, se ha desarrollado en los últimos tiempos un nuevo tipo de terapia que utiliza la danza para ayudar a las personas a expresarse y a relacionarse con los demás: la danza terapéutica.

Así pues, los efectos tanto físicos como psicológicos de la danza le permiten ser útil para muchas funciones, Ha sido una forma de adorar a los dioses, un medio de honrar a los ancestros y hasta un método para crear magia. Se menciona la danza en la Biblia, y hasta la Edad Media era una parte usual de los homenajes y de las celebraciones religiosas, tradición que se mantiene en algunos lugares de España y América Latina. Y aunque la iglesia

²⁶ Newman, Cathy, “Los placeres del baile”, National Geographic, Vol. 19. No. 1 julio 2006, p. 57.

cristiana denunció muchas veces a La danza como inmoral, no consiguió suprimir todos los ritos paganos que incluían prácticas dancísticas.

Puesto que, al apreciar una danza, se hace sobre todo por la vista y el oído, está considerada como un arte mixto o audiovisual. Como señala Susan K. Langer, los bailarines crean La danza a partir de la utilización de sus propios cuerpos, del vestuario, de las luces, la música y el movimiento. Para ella la danza es una apariencia o, mejor, una aparición que surge como producto de las fuerzas emanadas de tales artistas y del poder que éstos tengan para transmitir emociones a través de su actuación:

“...Surge de lo que hacen los bailarines, pero es algo diferente. Al contemplar un baile, ustedes no ven lo que está físicamente ante ustedes, esto es, las personas que corretean o contorsionan sus cuerpos. Lo que ustedes ven es un despliegue de fuerzas en interacción, en virtud del cual la danza parece ser elevada, impulsada, atraída, cerrada o atenuada, sea un solo o un coral, girando como el final de una danza derviche o bien lenta, centrada y única en su movimiento, un solo ser humano puede presentarles toda la acción de fuerzas misteriosas”²⁷

La danza es una realidad virtual creada artísticamente, una imagen dinámica cuyos elementos no se perciben de manera física. Todo lo que el bailarín hace le sirve para crear lo que los espectadores ven efectivamente, aunque esto último sea sólo, como se dijo, una especie de entidad aparente. En otras palabras, las realidades físicas están dadas (lugar, gravedad, cuerpos, fuerza y control muscular, etc.), así como los elementos secundarios como la luz, el sonido y todo aquello utilizable por el bailarín (vestuario, maquillaje, accesorios), y todo eso es real. Pero en la danza estas cosas desaparecen; podría decirse que, mientras más perfecta sea la interpretación, tanto menos se ven sus rasgos materiales o menos atención se les presta.

Además la danza es forjada para el deleite de los espectadores porque llama a su sensibilidad y les comunica una serie de sentimientos. No debe entenderse, empero, como si la vida interior del bailarín se pusiera de manifiesto en la danza, pues lo que se expresa en el baile - más que las

²⁷ Langer, Susan K., Los problemas del arte, Buenos Aires, Infinito, 1966, p. 363

experiencias subjetivas del ejecutante- es una idea; sólo que su mecanismo de comunicación no es el lenguaje convencional, sino el idioma profundo y universal del arte, el cual sirve para expresar la naturaleza del sentimiento humano. Es decir, la danza expresa no sólo el sentir del bailarín, sino también las vivencias y experiencias tanto del compositor de la música como del coreógrafo.

“Una danza, como cualquier otra obra de arte, es una forma perceptible que expresa la naturaleza del sentimiento humano, es decir, los ritmos y conexiones, las crisis y rupturas, la complejidad y la riqueza de lo que a veces es llamada vida interior del ser humano, la corriente de experiencia directa, la vida como la sienten los que viven”²⁸

Como otras producciones artísticas, la danza tiene por finalidad primordial hacer visible u objetivo el proceso interno de creación; en este caso específico, el resultado es una imagen cuya sustancia es distinta a las que constituyen las otras artes. No es una entidad física, pues los aspectos que la conforman —espacio, movimiento, ritmo- no existen realmente; se hacen visibles para el espectador en el transcurso del ejercicio dan cístico, y esto la convierte en un arte diferente, como señala Vicente Marrero:

“Hablar de danzas no es lo mismo que hacerlo de un lienzo que tenemos delante de todo momento, con sus menudencias técnicas e intenciones, quietas ante nuestros ojos. La danza está situada, como decían los griegos, en un terreno limítrofe entre las artes plásticas y las de las musas, sin ser lo uno ni lo otro, siendo las dos cosas a la vez. Terminado un capítulo, se siente la necesidad de empezar otra vez, como si las cuartillas danzasen también una danza que no tiene fin”²⁹

La danza ha sido concebida como una obra de arte para ser realizada y apreciada al mismo tiempo. La magia que el bailarín consigue provocar con su ejecución pretende envolver al público y llevarle a un universo irreal donde las dimensiones de lo convencional no tienen validez. En esto radica el poder de la danza: en hacer ver al observador lo que sólo existe en el mundo creado por el talento y la habilidad del bailarín.

²⁸ Sánchez Vázquez, Adolfo, Antología. Textos de estética y teoría del arte, México, UNAM, 1978, p. 354.

²⁹ Op. cit., nota 18.

La danza valora el cuerpo como instrumento de expresión y comunicación, puesto que es a través del cuerpo que el hombre manifiesta su presencia en el mundo. Al abrir nuevos espacios de búsqueda y expresión, hace que el ser humano tenga un encuentro consigo mismo, con los demás y con el medio que le rodea; es decir, con los elementos fundamentales en cualquier proceso educativo y de comunicación. La esfera de la danza se vuelve así una alternativa de comunicación, la cual se esboza desde la idea de expresión y cotidianidad y desde la relación real que la danza posee en la sociedad de hoy.

Por sus bondades de relación y por sus posibilidades de expresión, la danza posibilita momentos amplios para la exploración de nuevos saberes, el crecimiento personal y la comunicación social, los cuales forjan una autoformación acorde con el gran objetivo del hombre y la mujer: ser un proyecto con sentido³⁰

La magia de la danza reside en que esta disciplina se ha convertido en un pilar fundamental del desarrollo de las culturas y las artes en el mundo. El fin de bailar no sólo es realizar un espectáculo agradable y coordinado a la vista para causar admiración o risa. La danza, como señala María Fernanda Vanegas Hernández, es *“un libro que nada más necesita la armonía de/cuerpo humano y los ritmos musicales como materias primas para explicar la historia de un grupo social/ que se apropia de un espacio a través del movimiento para va/verse una unidad y sentirse un ser superior”*³¹.

Hoy día la danza puede ser recreativa, ritual o artística, y va más allá de> propósito funcional de los movimientos utilizados en el trabajo y los deportes para expresar emociones, estados de ánimo o ideas. Puede contar una

³⁰ Jaramillo Echeverri, Luis Guillermo y Murcia Peña, Napoleón, “Danza, comunicación y educación”, EFDportes.com, revista digital, año 8, no. ~4, Buenos Aires, 2002, <http://www.efdeportes.com/efd54/danza.htm>.

³¹ Vanegas Hernández, María Fernanda, *“Tras las huellas de Terpsícore. La danza, un fuerte Elemento de comunicación”*, Ilustrados.com, una comunidad educativa mundial, 7 de noviembre de 2003, <http://www.ilustrados.com/publicaciones/EpylkFIVEVIMoOAYXD.php>.

historia, servir a propósitos religiosos, políticos, económicos o sociales; o puede ser tan sólo una experiencia agradable y excitante con un valor meramente estético.

1.2.2.1 EL SENTIDO SIMBÓLICO DE LA DANZA

Históricamente el cuerpo ha revelado la forma de comportamiento y movimiento de los seres humanos en medio de la cotidianidad, pues una sonrisa puede ser sinónimo de alegría y entusiasmo, al igual que una mueca puede reflejar desagrado e ironía. Pero es necesario además reconocer que todos los sujetos se mueven con ciertas actitudes que revelan su historia cultural; el caminar, el movimiento de las manos, los gestos corporales y demás son semejantes a los de los familiares de la persona, conservando un prototipo y modo de ser construido a partir del entorno cultural.

Esto significa que los individuos han ido heredando algunos comportamientos motrices a lo largo de su desarrollo, procedentes todos ellos del proceso de socialización que anima la vida del ser humano; en otras palabras, es como si el cuerpo y la expresión corpórea fueran una especie de cantera cultural: es un espacio donde se alberga todo un cúmulo de experiencias cotidianas que, al irse estructurando y reestructurando, van formando la expresión corporal característica de un sujeto.

Y es precisamente por esto que las formas de expresión corporal son individuales, pues aparecen como una manifestación de lo subjetivo de las personas, de eso que las hace diferentes a los demás. Empero, es necesario aclarar que la subjetividad se construye en la intersubjetividad que se tiene con el otro: con ése que es distinto al sujeto, pero que, a la vez, se parece a éste en la medida que comparte con él un discurso o acción.

Es por lo anterior que la expresión corporal está ligada con la cotidianeidad y, en consecuencia, su manifestación artística es un derecho de todos y no puede estar encomendada únicamente a quienes practican las artes escénicas de forma rigurosa. Pues si bien es cierto que ellos (las personas que se dedican en exclusiva a la danza y el teatro como profesiones) le dan el toque de elegancia y armonía, la expresión forma parte de los imaginarios individuales y colectivos, y se llega a convertir en una forma de encuentro y comunicación a través del baile y la danza.

“Entre la vida y el mundo de la danza no existe una ruptura. En la danza aparece la vida, que se repite en sus poderosos y elementales movimientos. Danza y vida se confunden. La danza no es otra cosa que la vida misma en sus más originarios movimientos. El más bello y luminoso desarrollo de la vida es, en sí, danza. En ella se encuentra lo que da la tierra: el ritmo de la siembra y la cosecha, la alegría del vino y del sexo”³²

Así la danza es símbolo y signo dado que, al estar relacionada con las expresiones de lo corporal, refleja en cada gesto la intención del danzante, una intención que parte de una idea para llegar a ilustrarla. En tal sentido, la danza es fuente de ideas: tal como el símbolo posee figura y significado, en la danza la forma es otorgada por la representación corporal (el gesto) de una idea y el significado por la imaginación o sueño que la idea pretende representar. La imaginación, el sueño, la idea y la representación expresiva son una realidad cercana a la cotidianidad del bailarín; por eso lo simbólico en la danza se convierte en expresión cotidiana. Noverre explica que la danza es una imposición de lo simbólico sobre el signo porque *“cuanto más profundamente simbólico es un arte, mayor número de imágenes sugiere; cuanto más expresión de sentido, mayores imágenes proyecta.”*³³

Pero además la danza es signo. Un signo es un producto de la actividad consciente que permite referirse a una cosa sin necesidad de hacerla presente en su materialidad. A su manera, la danza también hace referencia a múltiples

³² *Op. cit.*, nota 18.

³³ Jaramillo Echeverry, Luis Guillermo y Murcia Peña, Napoleón, “La danza, factor de promoción ético moral en adolescentes marginados”, www.cidpa.org/txt/articulos/articulodelimaginario.pdf.

eventos y elementos sin necesidad de hacerlos presentes en su materialidad; es, por ejemplo, fuente de representación de una faena, de una relación amorosa, de una acción de petición... Como señala Le Boulch, *“la danza es significativa respecto a la vivencia corporal del bailarín, cargada de afectividad y portadora de una carga emocional importante en la medida en que sigue siendo espontánea”*³⁴

Lo anterior implica que la danza, como se dúo, tiene significante y significado, las categorías fundamentales del signo. El significante es otorgado por la representación material del fenómeno y el significado por el fenómeno mismo que se quiso representar. Incluso como fuente de ensoñación y deseo, la danza es alegoría: es como la representación de un cuento abstracto, inmaterial, tal como sucede en casos como los rituales y las representaciones sacras³⁵

En consecuencia, al ser la danza signo, símbolo y alegoría —que son esferas fundamentales de la creación humana-, es necesario reconocerla como un espacio de acción e interacción preponderante en cualquier proceso creativo que en verdad responda a los requerimientos del imaginario actual. Es un lenguaje cuyos signos codificados deben ser entendidos por el espectador para que se establezca entre éste y el bailarín un auténtico circuito de comunicación.

La danza es significado para quienes la observan puesto que ellos pueden percibir la forma en la cual el bailarín manifiesta sus sentimientos o vivencias; pero también es significativa para quienes la practican porque, como manifiesta Mead, *“la comunicación consciente se despierta cuando los gestos se convierten en signos, es decir, cuando transportan sentidos definidos en la conducta individual que de ellos [los gestos] se derivan”*³⁶.

³⁴ *Idem*

³⁵ Jaramillo Echeverry, Luis Guillermo y Murcia Peña, Napoleón, *op. cit.*, nota 30.

³⁶ Jaramillo Echeverry, Luis Guillermo y Murcia Peña, Napoleón, *op. cit.*, nota 33.

1.2.2.2 LA DANZA COMO MECANISMO DE COMUNICACIÓN

Las artes son “*lenguajes que, a partir de las diversas percepciones externas e internas del ser humano, desafían las formas de comunicación, expresión y comprensión del mundo*”³⁷. De esta manera las artes no sólo abren el camino de comunicación con el pensamiento, sino que además apertura el camino sin fin como herramienta de autoconocimiento y conocimiento de otros, lo que permite a los sujetos sentirse como verdaderos seres humanos. Como explica Francisco Varela, se trata de una existencia encarnada:

“Yo soy mi cuerpo, interno-externo con una conciencia intencional siempre conciencia de algo, intersubjetiva. Existencia co-determinada, yo-otro, reciprocidad, todo en relación a otro. Por lo tanto, siempre necesitaré de otro para hacer válida mi existencia y mis experiencias”³⁸

Todos los seres humanos están vinculados al arte de la danza porque todas las culturas y los pueblos han instituido su práctica. Esta vinculación se ha logrado, directa o indirectamente, porque la danza requiere de una especie de conciencia colectiva: no importa el género del danzante o el tipo de baile que interprete; en todos los casos el bailarín expone sus movimientos y su cuerpo para que los otros lo vean. La danza atrae, es contagiosa; debe ser vista y percibida. Cualquier baile propicia una realización compartida e invita a la participación. El bailarín se ofrece al público, por decirlo así, mientras interpreta; su cuerpo se convierte en energía y rito, en exactitud y hasta en leyenda.

“A veces el propósito del bailarín es causar una ilusión de realidad, contagiando al público con sus movimientos y sentimientos interpretando una música concreta. En otros casos persigue otro objetivo, por ejemplo en la danza simbólica o contemporánea, o abstracta. Pero ya sea el efecto propuesto haya de ser viviente o no, la vida del escenario es pocas veces imprevista, aunque en ocasiones lo parezca, pues siguen una norma, una técnica y un designio. Aunque cuando se supone que prevalecen en el escenario condiciones caóticas, ese caos debe estar cuidadosamente organizado y ordenado; o sea, dirigido; de lo contrario, lo creado será ajeno a la esencia del arte. El arte implica siempre artificio. La imposición deliberada

de forma y significado en algún sector de la experiencia tomado del desorden de la vida”³⁹.

³⁷ construyendo conocimiento a través de la danza. Experiencias pedagógicas, *Impulsos*, boletín bimestral, <http://www.impulsos.cllareadanZalOPiniOnl².htm>.

³⁸ *Idem*.

³⁹ Horcas, Álvaro, “coreógrafos y coreografías”, *Danza Ballet. La danza y el ballet en España*,

La danza es, en esencia, ese medio de reconocimiento de la pasión y la emoción contemporáneas que encausa las energías y que le permite al bailarín sentir y sentirse como sujeto, en tanto asume la idea de competencia comunicativa propuesta por Habermas, que es *“La capacidad que tienen los habitantes de actuar comunicativamente, es decir, de ajustar recíprocamente sus acciones por la búsqueda de un entendimiento mutuo”*⁴⁰. La danza, en el caso de quienes la profesan, es un lenguaje, una forma de “ser” y estar con otros, de transmitirles ciertos contenidos pretendidos, de ser parte de esta existencia experienciada, reformulada y recreada.

Se baila como si la vida dependiera de ello, dice Newman, tal como antes se hacía al danzar frente a la estatua de san Vito, acto que aseguraba un año de buena salud; así como este hay muchos presagios con respecto a la danza. Se baila también por aflicción, para consolarse; y a veces incluso para intentar curarse. Lester Hillier (propietario de una escuela de baile en Davenport, Iowa) comenta una experiencia vinculada con lo anterior:

“Recuerdo a una pareja, el marido era un granjero retirado. Su esposa, ama de casa, usaba zapatos bajos y un sencillo vestido floreado. Uno de sus hijos murió asesinado. Los padres ya tenían reservada una clase de baile: como era el día posterior al asesinato, estaban destrozados, pero de todas formas insistieron en venir. Practicaron los pasos de los bailes que ya habían aprendido, la clase estaba por concluir y pidieron un último baile: un vals, cuando termino, ella apoyo la cabeza en el pecho de su esposo y el la abrazó. Se quedaron quietos, aferrados el uno a la otra. *¿Qué habríamos hecho si solo nos hubiéramos quedado sentados en casa?*, dijo él discretamente”⁴¹

El baile, como el ritmo de un corazón latente, es la vida; pero también el espacio entre los latidos. *“Es lo más cerca que estarás de Dios sin necesidad De palabras. Bailar es humano bailar es divino”*, opina Judith Jamison, directora de artística del Alvin Ailey, American Dance Theater⁴².

<http://www.danzaballet.com/modules.php?Name=News&file=article&sid=278>.

⁴⁰ Jaramillo Echeverry, Luis Guillermo y Murcia Peña, Napoleón, *op. cit.*, nota 30.

⁴¹ Newman, cathy, *op. cit.*, nota 26, p. 57

⁴² *Ibidem*, p. 58

Danza significa bailar, mover el cuerpo con ritmo, continuamente, en un espacio determinado. Bailar es expresar emociones e ideas moviendo el cuerpo en el espacio porque ¡los movimientos del cuerpo humano son como palabras: no se escuchan, pero le dicen cosas a los ojos. De esta manera la danza representa un modo distinto de vivir y de comunicarse “*con nosotros mismos, con nuestro cuerpo, con lo que somos por dentro, con nuestra historia y con los demás*”⁴³

El impulso de la danza es esencial, inseparable del cuerpo humano, de la mente o de la conciencia. Una hipótesis sobre el origen de la danza relaciona los movimientos de los cuerpos con un ritmo marcado y reconocido colectivamente por los primeros danzantes; otra suposición parte del hecho de que los niños, desde temprana edad, mueven sus cuerpos, caminan y desean expresarse por medios dancísticos aún sin saberlo, e inclusive les dan un significado especial a sus movimientos cuando alguien los está viendo.

“Bailamos desde el primer pataleo que damos de bebés hasta el último vals, regidos por ritmos internos y sonidos externos. Antes que el lenguaje escrito, los seres humanos hablaron el de la danza. Bailamos no sólo con nuestros cuerpos, sino también con el corazón”⁴⁴

Estas palabras de Cathy Newman expresan la emoción de la danza, que se manifiesta a través de los movimientos como una forma de comunicación desde edades muy tempranas; esto contribuye, inconscientemente, a formar una relación de los sujetos consigo mismos y con lo que les rodea, aún sin conocer el uso del lenguaje hablado.

El código empleado en la danza está compuesto por los movimientos, los silencios y las actitudes corporales, que se convierten en palabras o frases que el cuerpo “dice”. Es, por explicarlo así, una actividad expresiva de dentro hacia fuera que

⁴³ Padilla Moledo, Carmen, “Comunicación no verbal. Propuestas de danza”, *Los lenguajes de la expresión*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte / Instituto Superior de Formación del Profesorado, 2003, p. 2

⁴⁴ Newman, Cathy, op. cit., nota 28, p. 56.

tiene al cuerpo como sustrato, una proyección del propio interior; todos pueden contar su propia historia sin hablar y ver la historia de los demás a través del movimiento, convertido en un mecanismo dialógico con la música, con Los otros y con el propio sujeto, que se muestra a través de él. Para Noverre, la danza ha servido y servirá para aquellos momentos en que las palabras resultan insuficientes para expresar un estado emocional o espiritual, pues *“un paso, un gesto, un movimiento, una actitud dice lo que con nada puede expresarse: cuanto más violentos son los sentimientos que uno quiere comunicar tanto menos se hallan las palabras con que expresarlos”*⁴⁵ y es ahí donde la danza interviene para sustituir, e incluso superar, el poder de la palabra.

El ser humano de ninguna manera hace arte sólo para su consumo personal; siempre buscará ser visto, admirado e incluso enjuiciado a la luz de sus movimientos. Además el espectador, que es el testigo del acto dancístico, es susceptible se convierte en participante, pues el “contagio” está comprobado y es uno de los fenómenos que La danza produce con mayor facilidad. En danza lo colectivo es una característica central porque lo grupal se halla en sus propios sistemas de organización; así la danza convierte al espectador en participante.

“La danza es una forma de arte que se dirige a la multitud, de golpe. La prueba del éxito de un espectáculo al despertar una reacción colectiva reside en el poder que tenga para provocar emoción, para excitar nuestras emociones y llegar a lo mas profundo del alma, pasional o desenfadada. Este poder universal de comunicación es precisamente lo que nos introduce en las emociones o vidas que representa el bailarín que contemplamos, de ese modo mágico persuasivo que nos obliga a olvidar las nuestras durante un momento”⁴⁶

Comunicarse a través del movimiento es un principio básico para la autoexpresión a través de la danza. Gunther Rebel comenta que todo proceso

de acción consta de tres fases: movimiento, pose y de nuevo movimiento. Únicamente en la danza existe una imagen diferente del movimiento.

“En ella los espacios comprendidos entre las fases de movimiento, pose y

⁴⁵ Jaramillo Echeverry, Luis Guillermo y Murcia Peña, Napoleón, op. cit., nota 33

⁴⁶ Horcas, Álvaro, op. Cit., nota 39

movimiento se sienten y se llenan rítmica y musicalmente. Aún cuando no exista música audible, la música puede existir en la cabeza, mental o instintivamente. La danza continúa también existiendo durante las aparentes interpretaciones, durante las poses. Todavía resuena un movimiento en el cuerpo cuando ya se ha preparado el siguiente⁴⁷

Lo anterior significa que, mediante impulsos, el movimiento de la danza constituye algo cohesionado que fluye. Incluso cuando se ven bailes que están compuestos por acentos duros, dinámicos, aparentemente desconexos, a música que lleva dentro el bailarín se transmite al sentido de los músculos y a la memoria del movimiento del espectador, que siente este empuje impulsivo de los elementos de movimientos musicales como auténtica experiencia propia de la danza. Por lo tanto, Rebel comenta que lo auténticamente intrínseco en la danza es, en el fondo, lo que existe entre los movimientos⁴⁸

Es decir, la acción visual de la danza es una acción cotidiana e intencionada obtenida por la abstracción, y en cierto sentido también una acción sustitutoria de relaciones elementales como la sexualidad.

“Debido a sus componentes de abstracción, ritmo, y movimiento, la danza es una dimensión del movimiento dada al hombre por naturaleza, como complemento, en la que se puede experimentar íntegramente la vida de forma armoniosa y vivir sin peligro al éxtasis. El cuerpo que no este discapacitado y que este sano bailara hasta el agotamiento condicionado por el placer de hacerlo⁴⁹”

La danza puede considerarse como una de las primeras formas de comunicación: antes que el lenguaje verbal, ya existían los ademanes. Esto implica que el hombre ha bailado antes de aprender a servirse de las palabras, o sea, utilizó como medio de comunicación sus gestos corporales, señas, movimientos y expresiones. Lo que el sujeto siente y piensa siempre se manifiesta en el cuerpo: el cansancio y las preocupaciones se reflejan en un

andar lento, vacilante; la alegría, en un semblante reluciente, en una sonrisa, Todo lo que le pasa a la persona es representado por el cuerpo antes que por las palabras; es por eso que la danza se distingue como un mecanismo de comunicación

⁴⁷ Rebel Gunther, op. cit., nota 3, p. 128

⁴⁸ *Ibidem*, p.129

⁴⁹ *Ibidem* p.160

muy especial, con una gran carga cultural. Al respecto, Vicente Marrero comenta:

“La danza nos comunica muchas cosas que ninguna otra ciencia nos puede comunicar. Ella hace visible la ley *primera*, los gnomos de la vida, unos gnomos que las palabras no pronuncian ni formulan. En esto precisamente consiste su misterio. La danza presenta lo que acontece, al momento, en acto. El alma, que en cierto modo es todo, lucha por encarnarse ante los ojos del mundo. Algo hay en ella muy particular que la hace aparecer Entre las artes más originarias del hombre, que comparte esta virtud con la naturaleza, con los animales”⁵⁰

A pesar de que no todos los individuos poseen la misma información, y menos aún el conocimiento de lo que cada género dancístico es, en general todos pueden identificar en la danza un momento de pasión con sólo ver el movimiento del cuerpo. Es un arte que no requiere el empleo de un lenguaje hablado, sino kinésico, con el movimiento puro o la expresión y energía que emana el bailarín al interpretar diversos estados de emoción y sensaciones. Es por eso que la danza siempre tiene algo que decir o que dejar en los espectadores. La creatividad de uno —el bailarín, el coreógrafo- es información para otro —el espectador-.

⁵⁰ *Op. Cit.*, nota 18.

CAPÍTULO 2

BREVE HISTORIA DE LA DANZA

2.1 LOS ORÍGENES DE LA DANZA

Antes de ser una forma de arte, la danza ha sido una forma espontánea de la vida colectiva a la que ella dio un acento riguroso y expresivo. Bailar es una actividad natural del hombre que ha estado ligada a él desde sus orígenes y que, señala Carmen Padilla Moledo⁵¹, a lo largo de todas las épocas ha constituido un aspecto importante de todas las culturas. En todas las sociedades, en todos los hemisferios, el hombre se ha manifestado, ha experimentado con su cuerpo antes de hacerlo de otra forma.

El hombre danzó antes de hablar. Cuando hablar no era posible, el gesto y el contacto físico eran los que permitían al sujeto hacerle entender al otro que había visto un enorme oso en lo alto de la colina. El movimiento le enseñó al hombre a imitar lo que veía, a recrear la realidad que lo rodeaba asumiendo un rol en donde los brazos se convertían en alas mientras subían y bajaban; el torso, moviéndose al ritmo del arrastrar de la serpiente, indicaba el peligro que se acercaba; o se simulaban las patas de un flamenco el correr del viento elevando las piernas. Esto llevó a que la danza se convirtiera en *“la madre de las artes”*, como dijo Sachs⁵².

La danza ha formado parte de la historia de la humanidad desde el principio de los tiempos. Las pinturas rupestres encontradas en España y Francia, con una

⁵¹ Padilla Moledo, Carmen, Op. cit, nota 43, pp. 1-2

⁵² Vanegas Hernández, María Fernanda, Op. cit., nota 31.

antigüedad de mas de 10.000 años, muestran dibujos de figuras danzantes asociadas con ilustraciones rituales y escenas de caza —en realidad se les considera como retratos de bailarines, pero bien podrían referirse a otra actividad como la de los cazadores o pescadores-. Esto da una idea de la importancia de la danza en la primitiva sociedad humana, donde la danza fue una de las formas principales de comunicación social, además de un ritual religioso. Los hombres y mujeres bailaban para ganarse los favores de los dioses, quienes proporcionaban el alimento, el refugio, la salud y la seguridad. Bailaban para expresar su alegría en los nacimientos, su felicidad en el amor, su valor en la guerra y su tristeza frente a la muerte. Sus movimientos se inspiraban en la naturaleza, los movimientos de los animales, el vuelo de los pájaros y la belleza del amanecer o de la puesta del sol.

Al parecer el hombre primitivo tuvo muchas razones para inventar la danza: la principal fue la necesidad de comunicarse con sus semejantes. Ellos no podían hablar porque no habían inventado el lenguaje, así que probablemente hayan comenzado a moverse para decirles a los demás que tenían miedo, que había peligro, que estaban enojados o que necesitaban comer. Para decir todo esto sin palabras, los hombres primitivos tuvieron que usar su cuerpo: mover sus brazos a los lados, hacia arriba, agitarlos, levantarlos hacia el cielo y dejarlos caer. Tal vez inventaron maneras de mover sus dedos, su espalda, sus piernas; luego corrieron de un lado a otro, saltaron, se arrastraron por el piso y hasta se dejaron caer. Y así, sin darse cuenta, empezaron a bailar.

Después de descubrir su propio movimiento, los hombres primitivos quizá miraron a su alrededor y encontraron otros seres que podían moverse: vieron pájaros agitando sus alas para volar, serpientes reptando sobre la tierra o felinos saltando desde las

alturas de una roca, y comenzaron a imitarlos. Tal vez creyeron que, si movían sus brazos como hacían los pájaros con sus alas, podrían volar; e intentaron igualmente arrastrarse por la tierra y ser ágiles en sus saltos. Es seguro que no lo consiguieron; pero, en cambio, bailaron e inventaron las danzas imitativas.

Haciendo tangibles las percepciones del mundo a través de la danza, el hombre al comunicar conoció su entorno y, a la vez, descubrió la utilidad de su cuerpo, la primera arma que tuvo para dominar al mundo a medida que lo expresaba. La danza permitió que desde la Edad de Piedra los primitivos grupos humanos pudieran organizar sus primeros códigos comunicativos y se apropiaran del espacio para dominarlo. Así el hombre pudo cazar al oso en compañía, invitando a sus amigos a través de la danza; o, como lo hacen las abejas, avisar que caería una tormenta o simplemente explorar y someter de forma organizada todo lo que la naturaleza le brindaba en desorden. Por eso Alberto Dallal ha dicho que *“danzar es organizar y crear un caos coherente”*⁵³

Cuando el hombre aprendió a mover su cuerpo y después a hablar, dio comienzo la magia de la danza porque es a partir de esas dos actividades básicas que el ser humano se diferencia de los animales. El consciente colectivo ya tenía formas de expresarse; el lenguaje del cuerpo tangible le dio vida a aquel que no veía, aquel que era más fuerte que el grupo social y que lo determinaba desde el más allá. El baile se unió a la leyenda, alimentó el mito y le dio poderes al hombre para comunicarse no sólo con el otro al que podía ver, sino con sus superiores invisibles que regían su vida.

Es probable que el hombre bailase primero solo. La repetición de movimientos rítmicos seguramente producía en él la tan buscada sensación de

éxtasis, un estado afectivo ‘sobrenatural’. Surgieron luego las danzas colectivas con sus diseños geométricos: círculos, semicírculos, dos líneas frente a frente, etc.

⁵³ *Idem*

Todo acontecimiento se celebraba danzando, desde el nacimiento de un niño, un casamiento o un funeral hasta el comienzo de la siembra o de la cosecha, la caza o la guerra. Para cada ocasión, la danza ofrecía el ritmo, el diseño, los pasos que mejor expresaban la peculiar emoción.

La danza, con este nuevo carácter mágico, socializó al hombre porque le dio un papel específico dentro de su grupo. Durante las ceremonias religiosas, el individuo interpretaba a alguien que no era él para entenderse con los demás. La danza fue el primer intento de construir una red comunicativa, una conexión que vinculaba al hombre con los otros: con las fuerzas de la naturaleza, con los espíritus, con los animales, etc., y que se convirtió en el legado de las costumbres, religiones y guerras de los pueblos. A través de estas danzas el hombre se mira a sí mismo y desea mantener viva su esencia, incluso su instinto guerrero.

Muchos pueblos alrededor del mundo ven la vida como una danza, desde el movimiento de las nubes a los cambios de estación. La historia de la danza refleja los cambios en la forma en que el pueblo conoce el mundo, relaciona sus cuerpos y experiencias con los ciclos de la vida. Por ejemplo, entre los hindúes, el dios creador es un bailarín: Siva Nataraj o Nataraja ("Señor de la Danza"), que hace bailar el mundo a través de los ciclos del nacimiento, la muerte y la reencarnación⁵⁴. Suele representarsele danzando dentro de un círculo de fuego; una de sus manos sostiene una llama, mientras que la otra golpea un tambor y su pie descansa sobre el demonio de la ignorancia.

⁵⁴ "Historia de la danza", *Danzar.com*, 5 de julio de 2006, <http://whw.danzar.com/mp/conteritlview/12/34/>.

2.2 LA DANZA ENTRE LAS CULTURAS ANTIGUAS

Desde las altas culturas antiguas hasta su representación en una mujer que al principio era una ninfa que habitaba los ríos y los bosques, la danza se involucró en todos los campos de la vida del hombre y comenzó a ser un sello de reconocimiento propio. Entró a ser parte de lo sagrado (hierático), a comunicar el sentimiento, las creencias y el tributo que se le rinde a un ser superior; y de lo profano, de la diversión pública y popular del hombre y sus relaciones con los demás como ser social que desea dar a conocer quién es y a cuál grupo pertenece.

En algunas regiones se practicaban, hace miles de años, danzas rituales relacionadas con la fertilidad. Los hombres quedaban excluidos de estos ritos, que permitían a las mujeres comunicarse con la deidad suprema, la diosa madre, con el fin de pedirle una buena cosecha que garantizara el alimento para todo el grupo. Al hacerse más compleja la sociedad, de tales danzas mágicas fueron surgiendo los ritos y las ceremonias religiosas (característicos de todas las culturas), en cuyo servicio a danza se hace más formal. Danzar ante los dioses en los templos se convirtió así en una manera de orar.

Desde el Egipto de los faraones hasta la decadencia de Roma, los legados escritos, los bajorrelieves y los mosaicos permiten conocer el mundo de la danza en las antiguas civilizaciones egipcia, griega y romana. En el antiguo Egipto, por ejemplo, las danzas ceremoniales fueron instituidas por los faraones; estas danzas, que culminaban en ceremonias representando la muerte y la reencarnación del dios Osiris, se fueron haciendo cada vez más complejas hasta el punto en que sólo podían ser ejecutadas por profesionales altamente calificados. También hay evidencias documentales de que en los templos del antiguo Egipto los sacerdotes más ancianos transmitían a sus sucesores las doctrinas secretas, los misterios, por medio de danzas.

Pero asimismo fue en Egipto donde se encontraron los primeros testimonios de la danza como mero entretenimiento. Tanto en Egipto como en Mesopotamia apareció la danza como arte con el danzante profesional, categoría social creada por la aristocracia de estos pueblos para que realizara espectáculos que los entretuvieran.

En la Grecia antigua, la influencia de la danza egipcia fue propiciada por los filósofos que habían viajado a Egipto para ampliar sus conocimientos. El filósofo Platón, catalizador de estas influencias, fue un importante teórico que valoró la danza griega. Pero, sin duda, la figura emblemática del ejercicio dancístico helénico es Terpsícore, la musa de la danza, representada siempre como una dama de proporciones esbeltas vestida con una túnica sin mangas y una guirnalda entre los brazos. De acuerdo con la mitología, Terpsícore había nacido para Ja danza y bailaba al son de la lira y la cítara. Hija del dios de dioses del Olimpo, Zeus, y de la diosa de la memoria Mnemosine -o de Urano y Gea en la mitología romana-, fue elegida para representar la poesía ligera y la danza. Terpsícore, como las otras musas⁵⁵, fue un intento mitológico de la antigüedad para explicar las diversas facetas del comunicar del hombre, manifestaciones a través de las cuales él logra hasta hoy día expresarse a través del arte.

En Grecia la danza se desarrolló y alcanzó más variadas aplicaciones. No sólo desempeña papel importante en todas las ceremonias religiosas, sino que los rituales de las danzas en honor de los dioses y diosas del panteón griego han sido reconocidos como los orígenes del teatro contemporáneo occidental. Entre los helenos la danza educaba y formaba parte de todas las actividades: desde las ceremonias más solemnes hasta el ditirambo⁵⁶ en honor a Dionisios, en donde un celebrante y cincuenta danzantes interpretaban el ciclo de la vida. Alrededor de Dionisio, el dios griego del vino y la embriaguez (el Baco romano), grupos de mujeres llamadas ménades iban de noche a las montañas donde, bajo los efectos del vino, celebraban sus orgías con danzas que provocaban el éxtasis. Estas danzas incluían, eventualmente, música y mitos que eran representados por actores y bailarines entrenados. A finales de siglo V a. C., estas danzas comenzaron a formar parte de la escena social y política de la antigua Grecia.

⁵⁵ En la mitología griega, nueve diosas e hijas del dios Zeus y Mnemosine, la diosa de la memoria. Las musas presidían las Artes y las Ciencias y se creía que inspiraban a los artistas, especialmente a poetas, filósofos y músicos.

⁵⁶ Es un tipo de poesía lírica griega, una forma poética o canto en honor al dios Dionisio; eran himnos corales que no solamente lo alababan, sino que a menudo contaban una historia.

Al parecer fueron los griegos los primeros que notaron que el cuerpo humano podía ejercitarse y embellecerse; pero, sobre todo, reforzaron la idea de lo agradable que era ver un cuerpo bello en movimiento, bailando. Así fue que inventaron danzas para que las interpretaran hombres y mujeres especializados, que debían dedicar una buena parte de su tiempo a ejercitarse para mantener su cuerpo hermoso y ágil. Con esto la danza se incorporó al teatro y comenzó a transformarse en un arte que sólo algunos dominaban; y éstos eran tan admirados por su hermoso físico y su control del movimiento que todo el mundo quería verlos.

Esta admiración marco el inicio de la transformación de la danza en arte y en espectáculo teatral. El nuevo invento y el entusiasmo que por él se desató en la sociedad griega se extenderían rápidamente a otros pueblos. Podría decirse que desde que los griegos inventaron la primicia de la danza teatral, aproximadamente diez siglos antes de Cristo, y hasta unos cinco después, la danza se mantuvo más o menos igual para la mayoría de los pueblos: con un sentido festivo y ritual por un lado, y de espectáculo por otro. En el primero participaban todos los miembros del grupo social; en el segundo sólo aquellos que dedicaban más tiempo a entrenarse y embellecerse. En cualquiera de los casos, bailar continuó siendo parte fundamental de la vida humana.

También los griegos usaban la danza como principal medio de adiestramiento de los soldados, enseñándoles así los movimientos propios del combate individual y los colectivos del despliegue de tropas. Platón, uno de los mayores filósofos de todos los tiempos, llegó a decir que *“cantar bien y bailar bien es ser bien educado”*.

En la antigua Grecia, los estadistas y los generales. Al igual que los poetas y los dramaturgos, bailaban solos en el estadio, ante miles de espectadores, con ocasión de las grandes fiestas o la celebración de una victoria.

Uno de los primeros lugares donde se trató de copiar la danza griega fue Roma, donde en un principio esta disciplina era practicada y admirada también como un verdadero prodigio. Sin embargo, este entusiasmo inicial por la danza desapareció muy rápido, ya que Roma fue un pueblo guerrero que se distinguió en la conquista de países y riquezas; y puesto que bailar no les ayudaba a lograr sus propósitos, la danza teatral les llegó a parecer bastante inútil.

Con el tiempo la danza en Roma, aunque usada aún en las ceremonias religiosas, se volvió inmoral y lasciva. Danzar se convirtió en una necesidad social y sexual, símbolo de la locura y el desenfreno de una cultura abierta a todo; sin embargo, la aceptación de la danza por parte de los poderes públicos fue decayendo con el tiempo. Hasta el 200 a.C., la danza formó parte de las procesiones romanas, festivales y celebraciones; sin embargo, a partir del 150 a.C., todas las escuelas romanas de baile cerraron sus puertas porque la nobleza romana consideró que la danza era una actividad sospechosa e incluso peligrosa. De todos modos, la fuerza del movimiento no se detuvo y bajo el mandato del emperador Augusto (63 a.C. a 14 d.C.) surgió una forma de danza conocida actualmente como pantomima ó mímica, en la que la comunicación se establece sin palabras, a través de estilizados gestos y movimientos; es decir, los danzarines contaban historias sin decir una sola palabra, utilizando únicamente su cuerpo. La pantomima se convirtió en un lenguaje no verbal de la multicultural Roma.

Ya la Biblia contaba cómo bailar era una actividad muy común entre los hebreos; el rey David bailaba y las vírgenes de Israel también lo hadan para conmemorar acontecimientos importantes. Sin embargo, la cristianización del

Imperio Romano introdujo una nueva era en la que el cuerpo, la sexualidad y la danza resultaron unidas y fueron objeto de controversia y conflictos.

Así, en este periodo la danza sufrió importantes cambios. Se puede decir que, con su carácter mágico, religioso, lúdico y comunicativo, se convirtió en una forma de discurso porque planteaba una muestra de identidad dentro de una escena; esa idea la apreciaba e interpretaba un público, hacia el cual iba dirigida la danza. Y sí en el discurso se utilizaban un tono de voz y unos ademanes específicos, la danza trataba de persuadir con el vestuario, los colores, el ritmo de la música, los movimientos, el maquillaje y las máscaras: todo un paquete de información que le llegaba al espectador y podía llegar a transformarlo a partir de lo que le hubiese quedado de la experiencia dancística.

2.3 LA DANZA EN LA EDAD MEDIA

La actitud de la iglesia cristiana hacia [a danza, a partir de! siglo IV y durante toda la Edad Media, fue ambivalente. Por un lado hubo un rechazo de la danza como catalizadora de la permisividad sexual, la lascivia y el éxtasis, encabezado por líderes de la iglesia como San Agustín (354-430), cuya influencia continuó durante todo el medioevo. Por otro lado, antiguos Padres de la Iglesia intentaron incorporar las danzas propias de las tribus de] norte —como los celtas, los anglosajones, los galos- en los cultos cristianos. Por ejemplo, as danzas de celebración estacional fueron a menudo incorporadas a las fiestas cristianas que coincidían con antiguos ritos de fin del invierno y celebración de la fertilidad con la llegada de la primavera.

Es un hecho que la danza estuvo presente en fiestas, ceremonias religiosas y otros momentos de la vida de los primeros cristianos, ya que esta nueva religión no tenía bases para pensar que la danza era mala, puesto que la Biblia jamás dice algo semejante; por el contrario, este libro exalta la danza. En

sentido estricto, la verdadera enemiga fue la iglesia cristiana, cuyo gran problema fue que la danza estaba muy relacionada con las prácticas paganas, por lo que decidió eliminarla para evitar que quedaran remanentes indeseables de estas creencias en la nueva religión cristiana.

Además, las danzas paganas tenían muchos “defectos”, como el hecho de mostrar el cuerpo humano en todo su esplendor y contener movimientos guiados por la alegría, la belleza, la locura o el simple instinto, los cuales ofendían la idea cristiana de que todo acto humano debía provenir del amor y el culto a Dios. Como se consideraba que el cuerpo humano debía permanecer oculto, porque despertaba pensamientos y actitudes que ofendían a Dios, se prohibió la danza por considerársele alocada, relacionada con espíritus y demonios y, por lo tanto, peligrosa. Por todas estas razones, las danzas paganas no pudieron ser integradas a la religiosidad cristiana y la Iglesia decidió luchar contra ella acusándola de ser un pecado en contra de Dios. Así las danzas rituales fueron desapareciendo de la vida cotidiana; pero las danzas que no tenían nada que ver con la religión continuaron siendo utilizadas por la gente. Tristemente no se tiene mucha información acerca de ellas, ya que todo esto ocurrió a principios de la Edad Media.

Más tarde, a principios del siglo IX, Carlomagno prohibió la danza, pero el mandato no fue respetado y la danza continuó como parte de los ritos religiosos de los pueblos europeos, aunque camuflada con nuevos nombres y nuevos propósitos. Por mencionar un caso, durante esta época surgió una danza secreta llamada “la danza de la muerte”, propiciada por la prohibición de la iglesia y la aparición de la peste negra⁵⁷. Nacida como danza secreta y extásica durante los siglos XI y XII, la danza de la muerte comenzó como respuesta a la peste negra que mató a más de 50 millones de personas en 200

⁵⁷ “Peste” era un término aplicado de forma indiscriminada en la Edad Media a todas las enfermedades epidémicas modales. con el nombre de “peste negra” se designa una epidemia que devastó Europa a mediados del siglo XIV. Los sujetos afectados por cualquier forma de peste adquirirían en sus últimas horas un color violáceo debido al fracaso respiratorio y a hemorragias internas que originaban grandes hematomas en la piel; de ahí la denominación popular de “peste negra”.

años. Esta danza macabra se extendió desde Alemania a Italia en los siglos XIV y XV y ha sido descrita como una danza a base de saltos en la que se grita y convulsiona con furia para arrojar la enfermedad del cuerpo. En otras palabras, durante la Edad Media la danza coartada por la Iglesia evolucionó desde el anonimato exaltando la muerte y lo macabro.

Hacia la mitad de la Edad Media la iglesia era ya una institución muy fuerte e importante, y por ello se sintió suficientemente poderosa para permitir algunas manifestaciones dancísticas en las fiestas y celebraciones religiosas. Se bailaba brevemente como parte de un rezo o de una procesión para darle mayor fuerza a la alabanza. Así se inició la incorporación de la danza al rito religioso en la forma de las danzas carnalescas. Y para finales de la Edad Media la danza volvió a ser un espectáculo debido a que la Iglesia comenzó a utilizar el teatro y la danza para representar pasajes bíblicos como instrumento de educación en la fe.

En suma, durante la Edad Media la poca danza que existió volvió a estar muy ligada a la religión y fue básicamente de carácter popular y no de exhibición. Es decir: bailar volvió a ser un acto practicado por la mayoría. Sin embargo, durante los siglos comprendidos entre el V y el XIV la danza se mantuvo más o menos inmóvil, y sería hasta el siglo XV cuando ocurrieron nuevas cosas para este arte.

2.4 EL RENACIMIENTO Y EL NACIMIENTO DEL BALLE

La danza de este periodo estuvo influenciada por la atmósfera general del renacimiento italiano. Los maestros de baile seguían la pauta marcada por los artistas al crear danzas cuya principal característica eran los elaborados esquemas espaciales donde los bailarines describían complejos dibujos; para conseguir esto, el número de bailarines era limitado, y desaparecieron las danzas en filas y circules tan comunes en la Edad Media.

El advenimiento del Renacimiento trajo una nueva actitud hacia el cuerpo, las artes y la danza. Las cortes de Italia y Francia se convirtieron en el centro de nuevos desarrollos en la danza gracias al mecenazgo ejercido por los aristócratas a favor de los maestros de la danza y los músicos que crearon grandes danzas a escala social que permitieron la proliferación de las celebraciones y festividades. Al mismo tiempo la danza se convirtió en objeto de estudios serios y un grupo de intelectuales autodenominados “La Pléyade” trabajaron para recuperar el teatro de los antiguos griegos, combinando la música, el sonido y la danza. Sí bien ya existían varias formas de bailar como las danzas rituales, las imitativas, la pantomima, las carnavalescas, en este periodo aparece otra muy importante: el ballet.

El ballet es una danza teatral cuya técnica consistió desde el Renacimiento en posiciones y movimientos estilizados que se fueron elaborando y codificando a lo largo de los siglos dentro de un sistema bien definido, aunque flexible. Cada composición solía estar, aunque no inevitablemente, acompañada por la música, el decorado y el vestuario. Sus más antiguos precedentes fueron las diversas representaciones que tenían lugar en las cortes italianas del renacimiento. Estos elaborados espectáculos, que englobaban pintura, poesía, música y danza, tenían lugar en espaciosas salas que se utilizaban tanto para banquetes como para bailes. Una representación de danza como las que se realizaban en 1489 era ejecutada mientras los invitados disfrutaban del banquete y la acción estaba relacionada estrechamente con el menú (por ejemplo, la historia de Jasón y el vellocino de oro precedía al asado de cordero). Los bailarines basaban su actuación en las danzas sociales de la época.

Estos ballets cortesanos italianos fueron ampliamente desarrollados en Francia. En la corte francesa de Catalina de Médicis (1519-1589), la esposa italiana de Enrique II, nacieron las primeras formas del ballet como tal, de la mano del genial maestro de baile Baltasar de Beauyeulx. En 1581, Beauyeulx

dirigió el primer ballet de corte, una danza idealizada que contaba la historia de una leyenda mítica combinando textos hablados, montaje y vestuario elaborados con una estilizada danza de grupo. Fue bailado por aristócratas aficionados en un salón con la familia real sobre un estrado al fondo y los espectadores en las galenas de los otros tres lados del salón. Puesto que la mayor parte del auditorio veía el ballet desde arriba, la coreografía daba más importancia a las figuras que creaban dibujos sobre el suelo formados por líneas y grupos de bailarines.

La mayoría de los ballets de la corte francesa consistían en escenas de baile en las que alternaban partes líricas y partes declamadas; su principal función consistió en el entretenimiento de la aristocracia, por lo que se realizaban los atuendos suntuosos, los decorados y los efectos escénicos complicados.

Además del ballet, en el siglo XVI había danzas de corte como la pavana o la gallarda. La primera era una danza cortesana de origen español o italiano, practicada sobre todo en bodas y fiestas ceremoniales; era una majestuosa danza procesional ejecutada por una columna de parejas en traje de gala, para exhibir las joyas y riquezas de cada uno de los bailarines; normalmente era seguida por un ritmo más acelerado, como el de la gallarda, danza en la cual el hombre demostraba sus cualidades técnicas no sólo a su pareja, sino también a los asistentes, mientras que la dama le imitaba con pasos más sencillos y suaves. Un buen bailarín de gallarda era capaz de improvisar sus propias variaciones, que podían incluir grandes saltos, brincos, batidos y giros.

2.5 LA DANZA EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII

A mediados del siglo XVII comenzaron a usarse en el ballet los escenarios y los bailarines profesionales fueron sustituyendo poco a poco a los cortesanos, aunque no se les permitía bailar en el “*grand ballet*” que cerraba la representación. De hecho, el ballet de corte alcanzó su cumbre durante el reinado de Luís XIV (1643-1715), cuyo apelativo de Rey Sol derivó de un papel que ejecutó en uno de esos espectáculos. Gran apasionado del baile, en 1661 autorizó el establecimiento de la primera Real Academia de Danza, También durante esta época el dramaturgo Molière inventó la “*comedia-ballet*” en la que se bailaban interludios que se alternaban con escenas habladas.

En cuanto a las danzas de corte, en este periodo tuvieron su apogeo el minué o minuet, danza francesa que se introdujo en la corte de Luis XIV de Francia, y adquirió su mayor popularidad en el siglo XVIII por su gracia rítmica, El minué manifestaba el orden y el detalle dentro de su compleja estructura, pues se bailaba cambiando de pareja siguiendo un orden basado en la jerarquía social, mientras las demás permanecían como espectadores aguardando su turno.

De la misma época es la zarabanda, danza popular en España, ya convertida en danza cortesana durante el siglo XVI y que se volvió una danza procesional lenta al llegar a la corte francesa en el XVII. En cuanto a la polonesa, fue una danza procesional de corte, originaria de Polonia, que se bailaba por parejas alineadas de acuerdo con sus categorías; conocida al menos desde 1645, el paso es lento y deslizado, y el baile posee varios dibujos, incluido el cambio de pareja. Otra danza de ese tiempo fue el cotillón, baile francés para cuatro parejas en formación de cuadrado; fue un tipo de contradanza que surgió alrededor del 1700. Entre las danzas tradicionales o folklóricas estaba la muñeira, la más representativa de Galicia -aunque también se sigue bailando en Asturias-, que desde entonces se ejecuta suelta y por parejas, al son de la gaita gallega, el tambor (o tamboril) y el pandero, que son los instrumentos folclóricos más típicos de esas tierras, y que a veces va acompañada de canto.

2.6 LA DANZA EN EL SIGLO XIX

En los siglos siguientes el ballet se convirtió en una disciplina artística reglada y fue adaptándose a los cambios políticos y estéticos de cada época. El siglo XIX fue, sobre todo en los países europeos, la era del ballet romántico que reflejaba el culto a la bailarina y la lucha entre el mundo terrenal y el mundo espiritual que trasciende la tierra, ejemplarizado en obras tales como *Giselle* (1841), *El lago de los cisnes* (1895) y *El Cascanueces* (1892). Al mismo tiempo, los poderes políticos de Europa colonizaron África, Asia y Polinesia, donde prohibieron y persiguieron las danzas y los tambores nativos por considerarlos primitivos y sexuales.

En este siglo nacieron propiamente los llamados “bailes de salón”⁵⁸ debido a que las danzas sociales de pareja comenzaron a emerger como espectáculos dinámicos de mayor libertad y expresión. Un claro ejemplo fue la polka, alegre danza que originalmente era un baile folclórico de Bohemia y se convirtió en una moda dentro de los salones a mediados del siglo XIX, extendiéndose por toda Europa y América en muchas versiones. Era característico del baile el que las parejas giren alrededor del salón, a gran velocidad y utilizando un patrón simple de “paso, cierra, paso, salto”. Su codificación como baile de salón fue una concesión a su gran popularidad. Es el único baile de salón que no se bailó a ras de suelo, sino que en ella se saltaba un poco. EL aire era alegre y desenfadado; y también se podía bailar en formación.

⁵⁸ La denominación genérica de *bailes de salón* engloba prácticamente todos los bailes que se pueden bailar en pareja. En su origen, estos bailes suelen ser populares, es decir, los inventa y baila por primera vez el pueblo, la gente, por su cuenta y como les da la gana. Posteriormente, una música y su baile se hacen muy conocidos y mucha gente la escucha y lo ve; y alguien decide organizar ese baile primitivo de tal forma que sea posible enseñárselo a otros. Eso es lo que hace al baile de salón: “traduce” los bailes populares a un método de enseñanza que permita aprenderlos fácilmente a todo el mundo. Por el camino se pierde algo de la esencia del baile original, por supuesto; pero, en cambio, se gana mucho en rapidez de aprendizaje y siempre se puede añadir más estilo después.

Con el influjo juguetón y acrobático de la polka, hacia finales del siglo (1889) el director americano John Philip Sousa creó el "*Washington Post March*", un baile de dos movimientos con pasos rápidos y saltos.

En la Argentina del último tercio del siglo XIX, especialmente en lugares de mala nota, bailes de soldados, cafetines de suburbios y prostíbulos, comenzó a proliferar el tango, baile de orígenes arrabaleros. La coreografía era escandalosa: parejas agarradas que entrelazaban las piernas con movimientos de la mitad inferior del cuerpo, considerados obscenos por evocar la relación sexual. Los hombres rivalizaban en hacer los pasos más complicados, lo que dio origen a la extraordinaria variedad de movimientos que tiene hoy en día. La música tiene tiempos muy marcados, por lo que su ritmo es roto y se baila con brusquedad. Exige una gran técnica a los bailarines y es uno de los bailes más difíciles, si no de aprender, si de dominar. Los movimientos han de ejecutarse con nitidez y fuerza⁵⁹

Pero, sin duda, el caso más característico de la época fue el vals, elegante danza de pareja que se convirtió en el baile de salón por excelencia en el siglo XIX; nació alrededor de 1800 en Europa central y conmocionó a la sociedad de su tiempo con sus rápidos giros de parejas que se sujetaban como en un abrazo. Este baile tiene 3 movimientos, sin pausa; es precisamente esta ausencia de pausa, junto a su velocidad y la consiguiente "obligación" de bailarlo sin apoyar los talones en el suelo, lo que hace del vals uno de los bailes más cansados para los bailarines. Su principal característica son los constantes giros que realiza la pareja tanto en el sitio como desplazándose por toda la pista, siempre en sentido contrario a las agujas del reloj. También puede bailarse en formación, sobre todo si es vienés.

⁵⁹ Hay varios estilos de tango: el estilo "de salón" es el más sencillo de aprender y se basa en los desplazamientos y los cambios de velocidad; el estilo argentino es más sensual y utiliza sobre todo los movimientos cruzados; el tango-espectáculo incluye saltos y posturas de baile que no están al alcance de todos; y también están el estilo llamado "internacional" y otros.

2.7 LA DANZA EN EL SIGLO XX

a) La danza teatral

Después del primer gran conflicto bélico, las artes en general hicieron un serio cuestionamiento de valores y buscaron nuevas formas de reflejar la expresión individual y un camino de la vida más dinámico. En Rusia, por ejemplo, surgió un renacimiento del ballet propiciado por los más brillantes coreógrafos, compositores, artistas visuales y diseñadores. En esta empresa colaboraron personalidades como: Ana Pavlova, Claude Debussy, Igor Stravinsky y Pablo Picasso. La compañía de ballet rusa más famosa fue llamada Ballets Rusos; fue llevada por Sergei Diáguilev desde los teatros de la Rusia Imperial a París en 1909 y tuvo un éxito inmediato debido sobre todo a la calidad de bailarines como Vaslav Nijinski y a los exóticos temas reflejados en las coreografías con técnicas ajenas a la danza clásica. Los Ballets Rusos siempre reflejaron el concepto de la danza de Diáguilev como una entidad que unificaba el movimiento, la música y el decorado; con él, el ballet se transformó en un espectáculo artístico completo. Encargó obras a los músicos y artistas más vanguardistas de su época y atrajo hacia su compañía al público intelectual e interesado por las últimas tendencias.

Paralelamente a la revolución del ballet surgieron las primeras manifestaciones de las danzas modernas. Algunos bailarines habían llegado a sentirse como encarcelados e inconformes con la técnica y los argumentos de cuento de hadas del ballet clásico, con los zapatos de punta y con los movimientos estudiados y hermosos; y por ello inventaron la danza moderna, una reacción a los estilizados movimientos del ballet y a la progresiva emancipación de la mujer. Esta nueva forma de bailar potenciaba la libre

expresión. En términos generales, podría decirse que, a medida que la danza fue ganando terreno, paralelamente fue rompiendo todas las reglas.

Como forma de danza escénica característica del siglo XX, el ballet moderno floreció principalmente en aquellos países que carecían de una fuerte tradición clásica. La mayor parte de las primeras piezas eran solos de gran sencillez, pero muy efectistas, donde el bailarín era coreógrafo, escenógrafo, iluminador y diseñador de vestuario, El movimiento era más natural, aunque no necesariamente bello. Era como encontrar de nuevo los motivos primeros que orillaron al hombre a bailar: la comunicación de los sentimientos, la imitación de los seres y las cosas que hay alrededor, la expresión de las ideas, la religión. Los bailarines pensaban que, aunque las ideas, los dioses, las cosas y seres alrededor suyo fueran muy distintos a aquellos que rodeaban al hombre primitivo, las necesidades de expresión y de comunicación eran las mismas. Entonces comenzaron a bailar con música o sin ella, llevando el ritmo de la danza con el latido de su propio corazón o con el sonido que producían sus pies al danzar y chocar contra el suelo, tal como probablemente hicieron los primeros hombres. Retomaron motivos de las danzas de antiguas civilizaciones y bailaron olvidándose de la belleza del movimiento, buscando únicamente encontrar, dentro de si mismos, los motivos primigenios que tuvo el ser humano para inventar la danza y comenzar a bailar.

El resultado de esta propuesta eran montajes distintos a cualquier tipo de danza conocida, ya que en ese tiempo el baile profesional aún estaba dominado por los últimos ballets del siglo XIX, que se caracterizaban por los grandes elencos, un repertorio muy variado y espectaculares efectos escénicos,

Iniciada, pues, como una reacción contra el ballet clásico, la danza moderna ha conocido una notable evolución durante su relativamente corto periodo de existencia. Sin duda, su aportación fundamental fue la revolución operada en el lenguaje de la danza, que ahora implicaba elementos como la

postura, el uso del peso del cuerpo y la índole de los movimientos (sinuosos, angulosos), así como los movimientos específicos de la cabeza, torso, manos, brazos, piernas y pies. La mayoría de los creadores de danza moderna consideraban esencial examinar el movimiento y desarrollar teorías sobre sus orígenes y sobre la dinámica que lo rige; por ejemplo, el papel que desempeñan la ley de la gravedad, la respiración o la columna vertebral. También los bailarines modernos normalmente mantienen una relación distinta con la música y una orientación más libre del espacio escénico, por lo cual sus acciones utilizan todas las dimensiones del espacio con más libertad.

Entre 1900 y 1930, que son consideradas como las tres primeras décadas de la danza moderna, desarrollaron sus carreras las bailarinas estadounidenses Isadora Duncan y Ruth Saint Denis, así como la alemana Mary Wigman, precedidas por una etapa de reacción de muchos bailarines contra el vacío espectáculo de los ballets del siglo XIX. Contemporáneas a esta reacción surgieron dos revelaciones que ayudaron a inspirar un tipo de movimiento más libre. Una de ellas fue un sistema de gestos expresivos y naturales desarrollado por un teórico del movimiento del siglo XIX, el francés François Delsarte, como una alternativa al amaneramiento tan común en el teatro. El otro era un sistema para enseñar ritmos musicales a través del movimiento corporal, creado por el educador musical suizo Émile Jaques-Dalcroze, que fue utilizado posteriormente como método de entrenamiento para bailarines.

Buscando dar a la danza una mayor fuerza comunicadora, los primeros bailarines de danza moderna fueron más allá de la tradición dominante en Occidente —el ballet como se conocía a finales del siglo XIX— y llegaron a fuentes de inspiración más antiguas o no occidentales; y algo similar hicieron algunos coreógrafos. Isadora Duncan, por ejemplo, utilizó la escultura griega como origen del movimiento; ella prefería bailar descalza, libremente, a utilizar zapatillas y vestía con una sencilla túnica en lugar del encorsetado vestuario de “ballerina del siglo XIX, lo cual le permitía localizar el origen del movimiento en

el plexo solar y crear danzas que alternaban la resistencia y el abandono a la ley de la gravedad, sin el rigor que la belleza y a técnica le imponían a la danza. La Duncan bailó en muchos países de Europa y en los Estados Unidos; en todos los lugares bastantes personas escucharon sus ideas y apreciaron la libertad con la que danzaba, y muchos bailarines siguieron su ejemplo buscando nuevas formas y motivos para inventar danza.

Ruth Saint Denis, por su parte, recurrió a] estilo étnico de danza de India, Egipto y Asia como base para sus composiciones. Por lo que toca a Mary Wigman, buscó en África y Asia oriental su inspiración coreográfica, utilizando con frecuencia las máscaras

Junto con su teatralidad y amaneramiento, los bailarines modernos rechazaron también la técnica del ballet clásico, es decir, el sistema de ejercicios que seguían los bailarines de ballet para preparar sus cuerpos para bailar, e inventaron nuevos métodos de entrenamiento. Mientras que la técnica de la danza clásica buscaba llevar al cuerpo a verse ligero, casi capaz de flotar por los aires, la técnica moderna aprovechó el peso para tomar impulso y para lograr un movimiento natural. Este sistema fue inventado por muchos bailarines y maestros de danza moderna, principalmente norteamericanos,

Al mismo tiempo que en E.U. se desarrollaban estas corrientes desde principios del siglo XX, en Europa surgió un movimiento paralelo que, si bien no consiguió gran difusión, si produjo algo que en Norteamérica no existía: la figura del bailarín teórico que, como Laban y Dalcroze, escribía sus métodos y reflexionaba teóricamente sobre la danza, preocupándose también por el aspecto pedagógico de ésta. Dentro la corriente europea, aparecería a llamada “danza expresionista”, que encontraría más tarde a su máxima representante en Pina Bausch, una bailarina y coreógrafa alemana cuyo personal estilo ha tenido una gran influencia en los coreógrafos actuales. Su danza-teatro ha sido imitada en innumerables ocasiones y también ha sido fuente legítima de inspiración para algunos creadores.

También hay que mencionar que, durante 1920 y 1930, los bailarines negros contribuyeron al desarrollo de nuevos estilos de claqué en E.U.; éste era un estilo de danza teatral que se caracterizaba por el trabajo de percusión con los pies, que marca dibujos rítmicos muy precisos sobre el suero, sobre todo cuando se incorporaron discos de metal o *taps* a los zapatos con suera de piel (de ahí que también al baile se le conozca como *tap*). Por entonces se hicieron populares los dúos negros de danza por sus números acrobáticos y, a menudo, satíricos. El estilo se extendió aún más en las décadas de 1930 y 1940 con bailarines como Fred Astaire, Paul Draper y Ray Bolger; y en la década de 1950 Gene Kelly le agregó movimientos de ballet y de danza moderna.

Alrededor de 1930, en Nueva York, surgió la segunda ola de bailarines modernos, entre los cuales destacaron los estadounidenses Martha Graham, Doris Humphrey y Charles Weidman. Ellos rechazaron las fuentes de movimiento externas para favorecer las internas, es decir, recurrieron a las experiencias sobre actos naturales, como las acciones de respirar o de caminar, y los transformaron en movimientos de danza. Ejemplo claro fue Martha Graham, quien creó una técnica de entrenamiento basada en la relajación y contracción de la respiración normal (inhalar y exhalar). En sus primeros trabajos abstractos exploró el movimiento iniciado en el torso; pero después se interesó por la estructura narrativa y el tema literario, creando ambientes narrativos que eran a la vez místicos y psíquicos.

Doris Humphrey extrajo su técnica de caída y recuperación de la dinámica natural de la pisada humana y del influjo de la fuerza de la gravedad. Esta técnica se convirtió en una metáfora de la relación del individuo con una fuerza superior, ya sea un grupo social o una presencia espiritual... Las fuentes coreográficas de los últimos trabajos de Humphrey fueron los gestos y las palabras en lugar de sus propias experiencias con el movimiento. Otra bailarina, Hanya Holm, experimentó con mayor variedad de estilos, creando

danzas humorísticas y danzas de contenido social. Al principio de la década de 1940 también hizo coreografías de musicales y fue de las primeras en incorporar la danza moderna al repertorio de los escenarios de Broadway.

Argo importante que hay que destacar es que durante la década de 1930 los coreógrafos definían a la danza moderna en oposición al ballet. Mientras la primera quedaba establecida como una técnica con su propia coherencia interna, el ballet era definido por la reafirmación de los dogmas esenciales de su tradición. Con todos estos cambios, los bailarines modernos tuvieron más posibilidades de expresarse y su danza fue más libre y más humana.

El tercer periodo de la danza moderna empezó al terminar la 2a Guerra Mundial en 1945 y aún continúa. Bailarines estadounidenses, como Alwin Nikolais, Merce Cunningham, James Waring, Paul Taylor, Alvin Ailey y Twyla Tharp, se inspiraron en la diversidad de estilos de danza del siglo XX. Sus trabajos combinan y fusionan técnicas extraídas de la danza social, el ballet y la danza moderna. Tharp, por ejemplo, desarrolló un estiro individualista que combinaba la disciplina de la danza clásica con movimientos corporales extraídos del claqué, el "jazz" y la danza social de su país.

A pesar de lo que se pensaba anteriormente, en los años que siguieron a la II Guerra Mundial, los coreógrafos de ballet clásico utilizaban con la misma libertad la danza moderna. Cunningham, por ejemplo, revolucionó la danza convencional al fusionar la técnica de Graham con el ballet tradicional, localizando la fuente del movimiento en la columna vertebral. Estructuraba el movimiento a través de métodos aleatorios y consideraba la música y el decorado como independientes de la danza. Sus obras descubren a bailarines que, individualmente, experimentan sobre su relación con el tiempo presente y el espacio abstracto, en lugar de hacerlo con la historia y el lugar. Específicamente, contribuyó a replantear las nociones fundamentales de espacio, duración e intensidad, reformulaciones que coincidían con un momento en que la misma sociedad ponía también en tela de juicio los

principios por los que se regía; su técnica llega a unos niveles insospechados de expresión corporal, sobre todo en los trabajos que compuso a partir de los años sesenta.

Otra figura significativa fue Steve Paxton, interesado por las relaciones entre el cuerpo humano y el espacio, quien orientó sus investigaciones hacia la búsqueda de nuevas fuentes del movimiento, a partir de las cuales formuló en los sesenta las bases de su propio método de expresión corporal, llamado "*Contact Improvisation*", la cual, si bien se difundió por E. U., llegando inclusive a Europa, alcanzó desigual éxito en los distintos países; empero, influyó indudablemente en el cambio dentro de los esquemas más tradicionales de los bailarines contemporáneos europeos.

A mediados del siglo también apareció el "jazz" como danza para escenario. La danza teatral de la década de 1940 experimentó un desarrollo mayor y en las décadas de 1950 y 1960 surgió un estilo que tomaba los elementos que necesitaba tanto del ballet como de la danza moderna y el claqué. El "jazz" teatral acentúa la línea corporal, la movilidad del torso, un trabajo de piernas rápido y preciso con los pies en paralelo (a diferencia de los pies girados hacia fuera del ballet) y exagera los movimientos de ciertas partes del cuerpo, como los hombros. Los bailarines se concentran más en los pasos en lugar de en las elevaciones y los grandes saltos.

Más tarde, dentro de la vanguardia artística de la década de 1960, tiempo de conflicto social, los bailarines estadounidenses Yvonne Rainer, Trisha Brown, Meredith Monk y otros crearon trabajos en el límite de lo que se puede considerar danza. Se interesaron por las actividades cotidianas, la manipulación de objetos y de medios de comunicación. Aunque sus trabajos fueron aceptados, pocos alcanzaron un gran éxito; sin embargo, hoy la danza contemporánea hace tanto hincapié en la técnica física como en los contenidos emocionales.

La danza moderna (o posmoderna) de mediados de 1980 no se interesa por las técnicas tradicionales y se apoya en elementos teatrales y en recursos pictóricos y literarios, incorporando inclusive medios de comunicación audiovisuales. La improvisación, que va desarrollándose como verdadera técnica, ha dado pie a lo que en algunos sitios se llama danza posmoderna. Algunos de los bailarines precursores de esta corriente, que continua desarrollándose y que como la anterior ha empezado hace algunos años a cruzar el Atlántico, son Twyla Tharp y las mencionadas Monk y Brown.

También ha suscitado mucho interés un grupo de bailarines japoneses formados en la danza clásica y moderna llamados Sankai Juku, cuyo trabajo está basado en el *butoh*, forma de danza-teatro que evita la coreografía estructurada ~? se esfuerza por expresar emociones primitivas utilizando la mínima cantidad de vestuario y movimiento. En sus espectáculos, los bailarines se suspenden boca abajo de cuerdas y son bajados lentamente mientras sus cuerpos se van desenrollando.

b) Los bailes de salón

A lo largo del siglo XX las alteraciones sociales y políticas de la época se reflejaron en los cambios vivos de estilos de baile.

La incompreensión de la danza en otras culturas cambiaría hacia el final de la 1ª Guerra Mundial, cuando las danzas de origen africano y caribeño crearon nuevas formas de baile en Europa y en América. Quizá la más importante fue el "jazz", término amplio usado para designar la danza social y artística que utiliza la música de jazz o alguna de sus variaciones. Como danza social, el "jazz" tiene su origen en las danzas negras del siglo XIX y anteriores. En términos generales, puede decirse que, hacia 1910, en E.U. ciertas formas diluidas de danzas sociales negras fueron adoptadas por los blancos y ciertos incorporaron movimientos con vestigios de África y de las primitivas danzas de esclavos. El "*ragtime*", por ejemplo, está basado en la

música negra americana que nació a finales del siglo XIX; desde 1911 hasta 1915 su ritmo vivo sincopado apoyó la evolución de bailes graciosos que imitaban a animales.

Los bailes de las dos primeras décadas del siglo XX estuvieron en correspondencia con la euforia desatada tras la 1ª Guerra Mundial. El *“fox trot”* un baile rápido con paseos, se creó alrededor de 1913, y fue reanimado en un estilo lento, más suelto: el *“fox lento”*, variante menos agitada y de movimientos pausados, elegantes y controlados, con un ligero rebote o balanceo.

La década de los años veinte fue la de mayor popularidad para el charlestón, danza de ritmo alegre que se bailaba en solitario, en pareja o en grupo, al son de una música sincopada y jazzística. Derivaba de una danza folclórica negra y se originó en la ciudad de Charleston, Carolina del Sur (E.U.); su ritmo, frenético y alegre, se marcaba doblando hacia adentro las rodillas y las puntas de los pies, trasladando el peso de una pierna a la otra y moviendo con amplitud los brazos y las manos. Es un baile rapidísimo y requería gran velocidad de pies y no poco entusiasmo; se bailaba en cuatro tiempos, tanto en pareja como individualmente.

Desde los años veinte hasta la fecha nuevas libertades en el movimiento del cuerpo han sido los detonantes del cambio de las actitudes hacia la corporeidad. Los bailes de salón latinoamericanos llegaron a Europa entre los años veinte y los años treinta. En 1939 en la Exposición Universal, una orquesta de samba tocó en el pabellón brasileño, lo que desarrolló una ola de entusiasmo para bailes como la rumba, el mambo, el cha-cha-cha y la conga. La música con influencias latinas, africanas y caribeñas inspiraron la proliferación de las salas de baile y este tipo de danzas.

La rumba, de influencias múltiples -hay rumba española, cubana, etc.-, es un ritmo que se caracteriza en general por tener una velocidad frenética, lo

que lo convierte en uno de los bailes más rápidos y animados. En cuanto a samba, de origen brasileño, es un ritmo alegre, íntimamente ligado a la fiesta del Carnaval hasta el punto de que no se podrían entender el uno sin el otro. Su sonido está caracterizado por una percusión machacona y vibrante en la que destacan los silbatos de [as charangas. No fue fácil incorporarlo como baile de salón ya que popularmente se baila suelto, es decir, sin pareja. Su característica más llamativa es el vaivén de la pelvis adelante y atrás, así como el movimiento lateral de las caderas.

El cha-cha-chá fue un baile de origen caribeño cuyo nombre proviene del característico sonido de la percusión que acompaña a esta música. Como baile, es uno de los más ricos y variados en pasos; el aire es sensual, como en todos los bailes provenientes de la zona Caribe, y su rasgo principal es el movimiento de caderas.

El renacer de Harlem propició la aparición de otras danzas como el *“lindy-hop”* ó el *“jitterbug”* muy popular en las décadas de 1930 y 1940. Heredero del *“lindy-hop”*, el *“jitterbug”* fue una danza estadounidense acrobática bailada con gran energía al ritmo de las grandes bandas. Tuvo una variedad de pasos, incluso acrobáticos, que se solían ejecutar mientras la pareja se agarraba de la mano. A partir de 1927, el *“jitterbug”* fue bailado para balancear la música.

En los años treinta, con el *“swing”* nació un nuevo estilo de música. Las raíces del *“swing”* hay que buscarlas en las grandes bandas americanas de finales de los años treinta y principios de los cuarenta. En aquel entonces, las orquestas de baile más famosas (como las de Benny Goodman o Glenn Miller) eran tan populares como un cantante ‘pop’ lo pueda ser hoy día; sus discos sonaban constantemente en la radio y se vendían muy bien entre el público ávido de diversión y entretenimiento. Estas bandas, buscando una forma diferente de interpretar el “jazz” para hacerlo másailable, acabaron dando lugar a un sonido basado en la supremacía absoluta de la sección de viento de

la orquesta, terriblemente pegadizo y con una vibración característica que ellos llamaron “*swing*” y que acabó por dar nombre a la música y su baile. Es un baile dinámico y alegre, caracterizado por una cierta inclinación del cuerpo hacia la pareja y una gran variedad de vueltas y enlaces como el “rock”, al que se parece bastante. Se baila tanto en pareja como a una sola mano.

En el tiempo de depresión económica estuvieron en auge las películas de baile hechas por productores como Busby Berkeley y que llevaban en los roles principales a estrellas de la danza de salón como Fred Astaire y Ginger Rogers. Después de la segunda Guerra Mundial se importaron bailes de los E.U. hacia otros países, incluyendo Europa.

En los años cincuenta se popularizó el mambo, de origen a partir del fragmento instrumental que solía haber dentro del cha-cha-chá y el danzón, al que los músicos llamaban ‘mambo’. El genial intérprete y compositor Pérez Prado alargó esos pequeños trozos musicales hasta convertirlos en canciones y el éxito de la idea fue fulminante; sin embargo, como baile fue una invención, pero tuvo gran éxito por su ritmo vivo, energía y sabrosura”. Los gestos al bailarlo han de ser codos y nítidos, con los brazos rígidos y las caderas sueltas. Este es un baile fuerte’ que requiere velocidad de pies y mucha energía.

A partir de la década de los cincuenta tomó el relevo otras danzas más individualistas como el “*twist*”, que irrumpió a comienzos de la década de los sesenta en los salones de baile. El “*twist*” fue uno de los primeros bailes que se podían bailar sin pareja, aunque frecuentemente se intercalaba entre otros. Por eso llegó a ser tan popular y, al mismo tiempo, sensual y moralmente aceptable, lleno de vitalidad juvenil o más tranquilo en el caso de bailarines de más edad. Tanto éxito tuvo que ninguno de los bailes que lo reemplazaron a partir de 1965 pudo igualar su impacto.

Luego vendría el “rock *and* rol!”, cuyos antecedentes musicales híbridos le otorgaron una fuerza impresionante, reforzada con los movimientos atrevidos

y los giros y saltos casi acrobáticos de los bailarines. Caracterizado por un ritmo arrollador, este baile prendió rápidamente en la juventud por su desenfadado y energía. Se baila ligeramente inclinado hacia la pareja y con un pequeño movimiento de caderas. Es uno de los pocos bailes de salón que no se baila “pegado”, sino con la pareja cogida a una sola mano. Tal fue su éxito en la segunda mitad de los cincuenta que se le definía, en especial en E.U., como la música de las fiestas, del divertimento generacional o las reuniones sociales de la juventud.

Ya en medio de los años cincuenta, el *“rock’n’roll”* era ya un fenómeno nacional en los E.U. Elvis Presley emocionaba a las audiencias con su legendaria oscilación de cadera. Cuando Bill Haley, con su grupo Los Cometas, hizo su aparición en la película *Rock around the Clock*, nació una nueva ola de entusiasmo por este baile y se produjo un cambio fundamental de la sociedad americana, que en la década siguiente encontraría su expresión en la campaña por los derechos civiles, en ras protestas contra la guerra de Vietnam y en el famoso festival de música de Woodstock en el estado de Nueva York en 1969.

El *“jive”* era otra forma de bailar *“rock’n’roll”*, mucho más dinámica y espectacular que el *“rock”* de salón convencional: movimientos rápidos, vueltas constantes a la chica... Era un ritmo en estado puro, al grado de que pocos bailes “encajan” de una manera tan exacta con su música como el *“jive”*. Por lo mismo, este baile no tiene pasos específicos —o sea, movimientos de los pies sobre el suelo-; de hecho, los movimientos de los pies son libres y se limitan a describir una serie de vueltas y desplazamientos que se cuentan a partir de los gestos de los brazos.

El *“disco fox”* y el *“disco swing”* se desarrollaron a principios de los años setenta basándose en el *“fox trot”*. En Alemania nació una forma acortada de *“fox trot”*, el *“beat-fox”* o el *“swing-fox”* que combinaba figuras del *“boggie”* y del *“swing”*. El *“hustle”* es una variante del *“disco fox”* que nació en Alemania en 1974 y que llegó a tener muchísimo éxito, incluso en Nueva York, donde los

bailarines profesionales quisieron integrarle figuras con giros más complicados y vueltas rápidas.

Posteriormente los bailes de pareja aparecieron de nuevo sobre escena en los años setenta; pero ahora tenían una coreografía complicada y se bailaban con música “disco”. En esa década el panorama estuvo dominado por el “*disco dancing*”, comúnmente llamado “disco”, género de música de baile que tuvo una gran difusión comercial y ejerció una gran influencia desde finales de la década de 1970. Sus melodías, basadas en el *soul*, en la compulsiva línea del bajo y en los latidos rítmicos constantes, la convirtieron en un éxito popular inmediato. Nació en el seno de las comunidades homosexual, latina y en los clubes urbanos de la subcultura afroamericana de Estados Unidos. La música disco pareció decaer a principios de la década de 1980, pero demostró su fortaleza en los ambientes gay.

Más tarde, en los años ochenta el “disco *fox*” se desarrolló como un estilo de baile independiente. Muchas de sus figuras fueron asumidas de otros bailes, lo que hizo del “disco *fox*” un baile versátil y popular.

Después de la era “disco” de los años setenta y ochenta, el “*punk rock*” trajo el violento baile “*slam*”; y en medio de los años ochenta apareció el “*breakdance*”, un baile acrobático de carácter principalmente individual, practicado sobre todo por los adolescentes afroamericanos.

Los años noventa se encontraron bajo la influencia del “*techno*”; al mismo tiempo en un movimiento nostálgico se volvió al sonido de orquesta. Como aportación original, a principios de los noventa apareció la lambada, un baile de origen brasileño que se puso de moda en España a raíz del éxito de una sola canción del grupo francés Kaoma. Como moda no prosperó, aunque dejó el recuerdo de un baile extraordinariamente sensual y provocativo. Su principal característica es el movimiento de la cadera. El término “*lambada*” proviene de una palabra portuguesa usada en Brasil que describe el

movimiento de un látigo; este movimiento ondulatorio y suelto es imitado por los cuerpos de los bailarines.

2.8 LA DANZA HOY

Hoy en día coexisten y pueden identificarse distintos géneros dancísticos, clasificados de varias maneras. Según los grupos sociales que producen y realizan el arte de la danza -o sea, los que experimentan cada pieza dancística completa-, puede hablarse de danzas autóctonas y danzas populares. Las primeras son las danzas tradicionales aún practicadas en muchas comunidades del mundo y que se han conservado durante siglos (o un periodo de tiempo considerable) junto con sus elementos originales: pasos, ritmos, trazos coreográficos, rutinas de montaje e interpretación, desplazamientos auxiliares, escenografía, tratamiento de pasos, etc. Poseen un grado alto de complejidad ritual, con un gran número de formas abstractas, de significado y símbolos; y en general están enfocadas a aspectos religiosos y rituales, como es el caso de “El pascola” que todavía bailan en México los yaquis del estado de Sonora.

Las danzas populares, por su parte, representan el sector más amplio vivo y repetitivo de este arte; en ellas intervienen aspectos fundamentales que conciernen a la sociedad y son ejecutadas por la misma. Aparecen en cualquier comunidad o núcleo social, caracterizando a cada región, y logran integrar y cohesionar a los integrantes de dicho núcleo mediante el evento dancístico. Los grupos humanos se reúnen expresamente para bailar este tipo de danzas porque requieren de organizaciones que apoyen el intercambio, la amistad o la solidaridad en general, e incluso el análisis y la discusión de los problemas comunes. Además la práctica de estas danzas puede convertirse en vínculo supraestructural para el grupo, pues los bailes se relacionan con los principios religiosos y de la moralidad, los conceptos de la sexualidad, la diversión, la fortaleza física y, en general, con lo referente a la cultura del cuerpo generada por cada sociedad. Por añadidura, cada uno de los elementos del fenómeno

dancístico guarda conexión con otros elementos de la sociedad y de la naturaleza, lo cual convierte a la práctica de la danza popular en un elemento fundamental de la participación cultural y social.

Estas danzas populares, según se realicen en el campo o a ciudad, se subdividen a su vez en danzas folklóricas o regionales y danzas populares urbanas. Las danzas folklóricas expresan directamente las actitudes existenciales, las formas de vida y de organización, las ideas morales y las nociones religiosas de conglomerados humanos más recientes. Son rutinas dancísticas que tienden a repetirse y sus formas son de índole directa y elemental por cuanto que relatan literalmente los hechos y en cuanto al grado reducido de complejidad de sus figuras, además de ser sencillas con respecto a sus anécdotas y sus mensajes; esto las hace fáciles de identificar por el espectador, sea nacional o extranjero. Asimismo las danzas de este tipo tienden a ser bailadas por la comunidad entera. Son regionales porque se ejecutan únicamente en ciertas zonas, expresando la forma de ser de los individuos de las mismas: sus costumbres, su forma de vida, etc., aunque también hay temáticas recurrentes como el cortejo, el matrimonio, la siembra y otras.

Ahora bien, si se toman en cuenta las técnicas elaboradas y asimiladas, aceptadas y dominadas mundialmente para que los bailarines se adiestren y puedan convertirse en profesionales o especialistas, surgen los siguientes géneros dentro de la danza teatral: danza clásica, danza moderna y danza contemporánea, de los cuales ya se habló al explicar la historia de este arte.

Sólo para recordar lo antes dicho, la danza clásica es la modalidad europea codificada en el siglo XVII, de origen cortesano, nacida con la intención de divertir o entretener a la nobleza con prácticas accesibles. Era una diversión fina, atractiva y programada que requería disciplina y mucha atención. La técnica clásica y el lenguaje surgido de ella fue durante más de dos siglos el

único adiestramiento para los espectáculos de danza teatral en todo el mundo occidental hasta el nacimiento del ballet romántico.

Como la danza no podría permanecer al margen de las grandes transformaciones que se operaron social y culturalmente en el mundo al finalizar el siglo XIX, muchos bailarines y coreógrafos cuestionaron la vigencia y operatividad de la danza clásica. En una búsqueda de códigos accesibles y lógicos que concordaran con la cultura del cuerpo internacionalmente observada, surgieron propuestas innovadoras tanto en Estados Unidos como en Europa, como las ya citadas Isadora Duncan, Loie Fuller y Ruth St. Denis, consideradas como las pioneras de la danza moderna.

En cuanto a la danza contemporánea, surgió a principios del siglo XX como una nueva reacción al amaneramiento y la rigidez del ballet clásico, retomando de los postulados de Isadora Duncan la idea de una danza lírica y un movimiento libre. Entre los antecedentes de este nuevo estilo están los trabajos de Martha Graham, José Limón, Doris Humphrey y Merce Cunningham, cuya aportación principal es, sin duda, la nueva concepción del espacio o, mejor dicho, la conquista de éste por parte del bailarín.

Sería imposible mencionar a todos los bailarines contemporáneos que, a lo largo y ancho del mundo, han hecho de la danza su particular vehículo de expresión. Por citar sólo a algunos, cabría destacar a María Fux, quizá la máxima figura de la danza contemporánea argentina, conocida ampliamente en su país y en el extranjero, especialmente en Brasil, Perú, Bolivia, E.U., Polonia, España, Portugal, Inglaterra, Rusia e Israel. Fux ha consagrado su vida a la danza, no solamente como coreógrafa y bailarina sino también como educadora que anhela transmitir su lenguaje artístico; su experiencia de más de treinta años en la tarea de expresarse a través del cuerpo como un nuevo medio de comunicación la puso al servicio de la educación de personas de todas las edades, a partir de los tres años, así como de la terapia por la danza.

Gastón Baltra Moreno, por su parte, participó en el Ballet Nacional de Chile, compañía subvencionada y encerrada en los teatros más importantes, a donde el pueblo no llegaba; de hecho, a finales de los sesenta el acceso de los chilenos a la danza era muy poco. En ese entorno Patricio Bunster comenzó a pensar cómo llevar la danza a la gente; entonces los artistas de izquierda trabajaron doble para conformar el Ballet Popular, bajo la dirección de Joan Turner y del propio Bunster. Con el Ballet Popular y el triunfo de Allende se comenzó a llevar la danza a los rincones más increíbles del país a través del tren de la cultura, en una caravana de varios vagones llenos de músicos, actores, bailarines y pintores que se bajaban en los diferentes pueblos para difundir su trabajo. Sin embargo, con el golpe militar, la experiencia terminó y Baltra sufrió en carne propia la tortura y el encarcelamiento; y fue en el campo de concentración donde comenzó a hacer teatro. Luego bailó en la clandestinidad, fue “relegado” por el ejército⁶⁰ y finalmente pudo exiliarse en Checoslovaquia, donde bailó en el Teatro Nacional y estudió dirección teatral. Por todo ello, Baltra se considera *“el único bailarín en Chile que fue torturado, que estuvo en un campo de concentración, que fue relegado y esa experiencia no me destruyó. La tengo viva para seguir creando”*⁶¹.

En México destaca la figura de la argentina Mirta Blostein, bailarina y coreógrafa de danza contemporánea cuyo trabajo se caracteriza por crear obras a partir de la improvisación. Blostein, fundadora del Grupo Laboratorio, es psicóloga social y desarrolla su trabajo a nivel nacional, entre otros campos, con la compañía Danza Libre Universitaria. Además ha hecho teatro y es maestra de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea del Instituto Nacional de Bellas Artes, dependiente de CONACULTA; y actualmente continúa con la investigación y exploración del desarrollo del lenguaje expresivo del cuerpo, el movimiento, impartiendo diplomados en expresión corporal⁶².

⁶⁰En el Chile militarizado, ser relegado significaba que la persona era levada por los carabineros a un sitio aislado, donde tenía que arrojárselas como fuera para sobrevivir, pero sin poder salir de un área de 500 m.

⁶¹Mabel, Diana, *Zona de Danza*. Santiago de Chile, Grapondi, 1998, p. 20-25.

⁶²“Mirta Blostein”, *Escénica 7*, <http://www.escenica7.com/mirtablostein/curricula.htm>.

Adolfo Chávez Pérez es otro importante bailarín nacional contemporáneo. Su búsqueda como ejecutante descansa en una exploración inquebrantable por hacer del cuerpo un signo. Cada movimiento, cada trazo en el escenario, parte de una preocupación por *decir* por *comunicar* por *expresar*. Y aunque esto resulta obvio tratándose de un bailarín, la diferencia reside en que para este michoacano el dicho, la expresión y las inmensas cualidades comunicativas de la danza, no son algo que exista por añadidura con cada obra interpretada, sino que constituyen la materia misma sobre la que trabaja. Además de su valioso trabajo teórico, Chávez ha participado como bailarín solista en distintos eventos nacionales e internacionales y desde 2004 forma parte de la compañía Tándem, dirigida por Leticia Alvarado.

Sobre su trabajo dancístico, Chávez dice:

“La danza me brinda la posibilidad de tener un dialogo conmigo mismo, más allá del hecho escénico, de bailar para los demás, cuando bailo soy capaz de ser cínico, de cautivar, porque en la danza lo que uno construye es una ficción. Lo que haces es recrear la emoción. No sólo busco ser un ejecutante virtuoso, sino un intérprete virtuoso”.⁶³

En el terreno de la innovación y la experimentación se ubica la labor de Onírico, Danza-Teatro del Gesto, agrupación dirigida por Gilberto González; nació en 1998 a partir de trabajar y experimentar en las calles con intérpretes de diversa formación escénica. Entre otros reconocimientos, este grupo ha obtenido, en tres diferentes ocasiones, el Premio INBA-UAM, el más importante para la danza de México. Además se ha presentado en teatros y festivales de calle tanto a nivel nacional como en distintos países del extranjero. Onírico se considera como “*una compañía de Danza-Teatro del Gesto urbana y contemporánea*”, generadora de juguetes escénicos que articulan diversos lenguajes tales como la danza que nace en las calles, el mimo, el “*clown*” y el teatro de objetos y de sombras. Sus obras “*exploran en el juego y las simplezas de la vida, extrayendo lo mágico, el encanto y la fascinación para*

⁶³ Adolfo Chávez Pérez, *Escénica 7*,
<http://www.escenica7.com/adolfochavezperez/curricula.htm>.

crear una poética propia: personajes, instantes y universos de ensueño. Mediante juguetes escénicos, antídotos transformadores y divertimentos, aligeramos el alma y despertamos el asombro y la complicidad entre intérpretes y espectadores”. Sus herramientas para ello “son la fusión de la magia, el encanto y la fascinación con la exigencia técnica de la danza. Nuestro fin es lograr que el público se apropie de nuestro programa, jugar divertirnos, conmovernos juntos, recordar lo que nos hace humanos y nos acerca al milagro de la comunicación con nuestro ser”⁶⁴

Otras figuras son: Michel Descombey y Gladiola Orozco, coreógrafos del grupo Niebla; el propio grupo Ballet Teatro del Espacio; y David Attie, bailarín, coreógrafo y codirector de Anajnu Veatem Danza Judía.

Pero también hay grupos de danza amateur donde los bailarines aficionados, a partir del conocimiento de su cuerpo y el desarrollo de habilidades físicas, aprenden a disfrutar con el movimiento y el virtuosismo. Son ellos los encargados de mantener el germen de la danza. Son los que sabrán apreciar el trabajo de los bailarines profesionales y de los coreógrafos, los que inculcarán en sus familias el gusto por la danza como algo cercano, bello y placentero.

En este sentido, los maestros de danza están cumpliendo con una misión invaluable: son los responsables de conectar a sus alumnos con la magia del ritmo, con el gusto del movimiento. Son los detonadores de vocaciones y creadores de público para la danza. De los cientos de alumnos que pasan por sus manos, sólo algunos, unos pocos, elegirán la danza como profesión; pero todos habrán grabado en su cuerpo los recuerdos imborrables de cómo bailar y ya no se olvidarán del placer que significa moverse al compás de un pulso, de cualquier ritmo. En Veracruz, por ejemplo, destaca el trabajo del grupo amateur “Tierra Libre”, para cuyos integrantes la danza es una actividad compartida que se convierte en espacio de reunión y en toma de

⁶⁴ “Onírico”, *Escénica 7*, <http://www.escenica7.com/onirico/curricula.htm>.

conciencia del propio cuerpo y del cuerpo grupal, conformando una nueva actitud frente a la vida, la aceptación de reglas imprescindibles para la superación de los obstáculos, la maravilla de verse avanzar en la técnica y en los logros. En suma, una actividad saludable tanto para el cuerpo como para el espíritu.

Finalmente, por lo que respecta a las danzas populares urbanas, han nacido en el núcleo de las grandes ciudades, a partir de los impulsos colectivos de sectores sociales oriundos de la urbe o “aclimatados a los sistemas de vida urbanos. El ritmo, los pasos, etc., son característicos de cada barrio o comunidad y muchas veces se trata de formas dancísticas más complejas o más cargadas de ingenio, e incluso más complicadas. Estas danzas, en su mayoría, están actualmente influenciadas por la publicidad —las melodías que las sostienen suelen ser difundidas ampliamente por los medios masivos de comunicación- y tienen entre sus características el hecho de que son más individuales que las danzas folklóricas o regionales, o por lo menos son de carácter más personal al no existir pasos o rutinas codificadas históricamente para su interpretación.

El catálogo actual es amplísimo y en él se pueden encontrar ritmos muy diversos. Algunos son caribeños, como la bachata, baile de origen dominicano cuya música es romántica y rítmica. De la Dominicana ha llegado también el merengue, caracterizado por un ritmo avasallador y el movimiento de caderas de la pareja; los pies van a ras de suelo y se desplazan poco, concentrándose todo el movimiento en el vaivén de las caderas. La actitud física del bailarín de merengue ha de ser relajada, pero intensa; y los movimientos, sensuales y marcados. Apenas tiene pasos; pero el baile se enriquece enormemente con la inclusión de muchísimos enlaces de brazos y coordinaciones de caderas y hombros.

Pero, sin duda, una de las aportaciones más populares del Caribe ha sido [a salsa, baile de origen cubano muy rico y variado en movimientos⁶⁵. En cualquier caso, aunque género musical mestizo como pocos y sin una definición sonora clara, la salsa es sin duda el baile más conocido e internacional nacido en América latina. De él se ha llegado a decir que es el “*rock’n’roll*” caribeño y su popularidad en todo el mundo es extraordinaria; de hecho hoy en día, los grandes intérpretes de la música salsa no sólo provienen de Cuba, sino de Puerto Rico, Colombia e incluso de Estados Unidos. La salsa se puede bailar de muchas maneras distintas; en los últimos años ha surgido entre la juventud caribeña una nueva forma de bailarla, más moderna y espectacular, de la que ha derivado la ahora archifamosa rueda cubana” o “rueda de casino”, que consiste en bailar la salsa en grupo y cambiando constantemente de pareja, algo realmente divertido.

En cambio, el bolero, también nacido en Cuba, es un baile lento cuyo fondo musical es una canción de amor desgarrado, de celos y desamor, de pasiones desesperadas; es un romántico baile de pasos cortos y arrastrados y un ligero balanceo de la cadera. Cuando el bolero tiene un ritmo más rápido y cadencioso puede bailarse con los pasos del bolero-rumba o con los mismos pasos del bolero, pero acentuando el movimiento de caderas y haciendo los pasos más pequeños y marcados.

De Sudamérica ha llegado la cumbia, baile popular de origen colombiano. Su música bebe de las raíces del folklore tradicional de este país y ha evolucionado desde sus orígenes rurales y campesinos hasta ser uno de los ritmos más conocidos y populares a nivel internacional, junto a la otra gran aportación musical colombiana: el vallenato. Se baila con un sólo paso, al que se le añaden pequeñas variaciones para ejecutar una enorme cantidad de vueltas y enlaces que lo enriquecen considerablemente.

⁶⁵ Conviene aclarar antes de seguir adelante que la salsa como música no es ningún género bien definido, sino más bien un saco donde están incluidos toda una serie de ritmos populares de la zona Caribe, como el son cubano, el montuno y la guaracha, entre otros.

Otros tienen influencia específica de la música norteamericana, como el *"blues"*, en el que las parejas van avanzando por la pista en sentido contrario a las manecillas del reloj; la música suele ser tipo *"rock"*, aunque también hay *"blues"* de estilo *"country"* o *"jazz"*. Tiene 4 tiempos, si bien el paso consta de 6 movimientos (tres caminados y otros tres en el sitio); también hay pasos de ocho. Es un baile relativamente fácil de aprender y muy divertido, con bastantes pasos y cuya única dificultad es la obligación de avanzar constantemente y los *"atascos"* que a veces se producen en los lugares más estrechos de la pista de baile.

CONCLUSIÓN

La Danza, con mayúsculas, sigue formando parte de nuestra vida, al igual que lo hizo en la de los antepasados. Es algo vivo que evoluciona con los tiempos pero que sigue siendo consustancial con la naturaleza humana.

Danzar ha sido parte fundamental de la historia del hombre. Hoy día, muchos pueblos siguen haciendo del baile un acto de enorme relevancia dentro de su vida diaria, o para dar realce a momentos significativos. Esto quiere decir que los días de fiesta, las festividades periódicas o algunos acontecimientos en la vida de las personas (como el nacimiento, la iniciación a la vida adulta o sexual, el matrimonio, el acceso a un cargo o incluso la muerte) han estado marcados culturalmente por la danza. También la danza ha acompañado a través del tiempo las celebraciones de organizaciones como los gremios de artesanos, los grupos familiares, sociales y religiosos y las agrupaciones con actividades acordes al sexo o la edad; en estos casos, las normas sociales son las que marcan la participación en el baile.

Rudolf Laban sostenía que en el niño hay un impulso innato a realizar movimientos similares a los de la danza, con los que de forma inconsciente descarga y fortalece su facultad espontánea de expresión, y que es tarea de sus educadores alentar este impulso. Desgraciadamente, en la mayoría de los casos esto no sucede y las razones son variadas. Por un lado, no existe en todas las personas una inclinación hacia la práctica dancística, y menos aún un reconocimiento de los valores o posibilidades expresivas que ésta conlleva; es decir, no se favorecen las vivencias del cuerpo, del movimiento, del ritmo o de la expresión porque se desconoce la importancia que tiene desarrollar estos impulsos innatos, normalmente por falta de información y también de formación.

Por otra parte, en los programas escolares la educación corporal ha estado enfocada más hacia la parte gimnástica de entrenamiento muscular que a la de expresión y experimentación del cuerpo y a la vinculación del movimiento con el ritmo: con lo que más bien se suele lograr el efecto contrario: inhibir el gusto por el baile.

Frente a esto han aparecido en los últimos años propuestas que pretenden integrar la danza a la vida cotidiana de distintas comunidades. En España, por ejemplo, uno de estos experimentos son las auras abiertas de música y de danza, que ofrecen a niños, jóvenes y adultos unos medios y recursos educativos complementarios para ampliar y mejorar el nivel educativo artístico-cultural. Son espacios de desarrollo artístico y cultural, nacidos en el interior de los centros educativos, que ofrecen nuevas alternativas a los tiempos de ocio, fomentan la comunicación grupal al incentivar la música y la danza como expresión artística colectiva, desarrollan las aptitudes creativas y encauzan según los intereses y posibilidades a aquellos alumnos con notable sensibilidad artística y predisposición para la música y/o la danza.

Así se busca, por un lado, “afinar” la sensibilidad y, a través de ella, aprender cosas que, más que entenderlas, han de “sentirse”; por otro, conseguir que la apreciación artística no forme parte solamente de la formación del individuo, sino que entre en el medio que le rodea, en el ambiente de transmisión que una sociedad genera; y por último, lograr que la música y la danza se interioricen de manera efectiva en el quehacer de los centros educativos.

La danza dispone hoy en día de un buen número de elementos, recursos y técnicas que permiten a las personas de cualquier edad recuperar o incorporar a sus vidas esa elasticidad, esa vitalidad y esa alegría de bailar que es, ni más ni menos, la propia alegría de sentirse vivo, de saber que hay una energía dentro de cada uno que puede salir hacia fuera y ser transmitida a

los demás. De este modo se le puede recibir de nuevo devuelta por los otros, creando un circuito continuo de fluido energético, de comunicación.

Un sentimiento tan extraño y al mismo tiempo tan humano el de provocación hacia otros individuos, es lo que, la danza engloba como comunicadora de intenciones ingenuas y a su vez, provoca el cambio del contexto en el que se pueda estar rodeado al momento de sentir, al cuerpo hablar.

En cada momento de la danza, época, estilo, y formación de la misma, se encuentra la reinvención de una nueva forma de concebir la vida, de nuevas generaciones de artistas expresando su parte más humana posible con una maravillosa transición que empapa y fascina a quienes buscan darle un nuevo giro a los interminables significados que se esconden dentro de un cuerpo en acción.

BIBLIOGRAFÍA

- **BARCENA ALCARAZ**, Patricia, **ZAVALA GONZÁLEZ**, Julio y **VELLIDO PERALTA**, Graciela, *El hombre y/a danza*, México, Patria, 1994.
- “Construyendo conocimiento a través de a danza. Experiencias pedagógicas’, *Impulsos*, boletín bimestral,
[http://www. impulsos.cl/areadanza/opini3n/2htm](http://www.impulsos.cl/areadanza/opini3n/2htm)
- **DALLAL, Alberto**, *C3mo acercarse a la danza*, México, Plaza y Vald3s, 1996.
- **DAVIS, Flora**, *Comunicaci3n no verbal*, Madrid, Alianza, 1998.
- *Diplomado en Danza Aplicada a la Educaci3n*, Escuela de Posgrado de la Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2005,
<http://www.artes.uchile.cl/postgrado/p-danza. html>.
- **GALINDO CÁCERES**, Luis Jes3s, “Comunicaci3n y configuraci3n. Notas para un ensayo de filosof3a sobre lo social”, en Lameiras, Jos3 y Galindo C3ceres, Luis Jes3s, eds., *Medios y mediaciones*, El Colegio de Michoac3n/ ITESO, M3xico, 1994.
- **GARCÍA CANCLINI**, N3stor, “La crisis te3rica en investigaci3n sobre cultura popular”, en *Teor3a e investigaci3n en la antropolog3a social mexicana*, M3xico, CIESAS / UAM Iztapalapa, Cuadernos de la Casa Chata No, 160, 1988.
- **GARCIA IRIGOYEN**, Mercedes, “Programa *Mejora del Rendimiento Escolar* Propuestas de Educaci3n Art3stica en Territorios Desfavorecidos”, *L3eme. Revista de la Lista Electr3nica Europea de M3sica en la Educaci3n*, no. 5, mayo de 2000,
<http://musica.rediris.es/leeme/revista/garcia.htm>.
- **GARCÍA**, Sandra, “La danza puede liberarnos de nuestra c3rcel interna: Descombey”, Sala de Prensa. CONACULTA,
<http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/21jun/descombe.htm>.
- **GIL RAM3N**, Javier *et al*, *Expresi3n corporal como medio de integraci3n y relaci3n*,
<http://www. educa.aragob.es/cprcalat/jornadasef/la.htm>.

- **HARRIS, Marvin**, *Antropología cultural*, Madrid, col. El Libro de Bolsillo, Alianza, 1983.
- “Historia de la danza’, *Danzar. com.*,
5 de julio de 2006, <http://www.danzar.com/mp/content/view/12/34/>.
- **HORCAS, Álvaro**, “Coreógrafos y coreografías”, *Danza Ballet. La danza y el ballet en España*,
<http://www.danzaballet.comtmodules.php?name=News&file=article&sid.=278>.
- “**Adolfo Chávez Pérez**”
Escénica7, <http://www.escenica7.com/adolfochavezperez/curricula.htm>,
- “**Mirta Blostein**”, *Escénica 7*,
<http://www.escenica7.com/mirtablostein/curricula.htm>.
- “Onírico”, *Escénica 7*, <http://www.escenica7.com/onirico/curricula.htm>
- **JARAMILLO ECHEVERRY**, Luis Guillermo y **MURCIA PEÑA**, Napoleón, “Danza, comunicación y educación”, *EFDeportes.com*, revista digital, año 8, no. 54, Buenos Aires, 2002, <http://www.efdeportes.com/efds4/danza.htm>
..... “La danza, factor de promoción ético moral en adolescentes Marginados”, www.cidpa.org/txt/articulos/articulodelimaginariopdf
- **KNAPP, Markl**, *La comunicación no verbal*, Buenos Aires, Paidós, 2002,
- **LANGER, Susan K**, *Los problemas del arte*, Buenos Aires, Infinito, 1966,
- **MABEL, Diana**, *Zona de Danza*. Santiago de Chile, Grapondi, 1998.
- **NEWMAN, Cathy**, “Los placeres del baile”, *National Geographic*, Vol. 19 No. 1, julio de 2006.
- **PADILLA MOLEDO**, Carmen, “Comunicación no verbal. Propuestas de danza”, *Los lenguajes de la expresión*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte / Instituto Superior de Formación del Profesorado, 2003.
- **REBEL, Gunther**, *Lenguaje corporal*, Madrid, Edaf, 2000.
- **SÁNCHEZ VÁZQUEZ**, Adolfo, *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, México, UNAM, 1978.

- **SCHINCA, Marta**, *Expresión corporal*, Madrid, Praxis, 2002.
- **SHINER, Larry**, *La invención del arte*, Barcelona, col. Estética, Paidós, 2005.
- **THOMPSON, John B.**, *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, México, UAM Xochimilco, 1993.
- **VANEGAS HERNÁNDEZ, María Fernanda**, *Tras las huellas de Terpsícore. La danza, un fuerte elemento de comunicación*”, *Ilustrados.com, una comunidad educativa mundial*, 7 de noviembre de 2003,
<http://www.ilustrados.com/publicaciones/EpylkFIVEMoOAYXD.php>
- **ZAMORA, Ángel**, *Danzas del mundo*, 2ª ed., Alcalá-Madrid, CCS,