



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

DANZA CONTEMPORANEA
UN ESTUDIO EXPERIMENTAL PARA
EXPLORAR PROCESOS DE RECEPCION

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

Licenciado en Ciencias de la
Comunicación

PRESENTA:

Alba Esther Barona Rodríguez

DIRECTOR DE TESIS: DR. RAFAEL RESENDIZ RODRIGUEZ



ABRIL, 2000

2000-4



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.

DEDICATORIA

A mi Dios que nunca
me olvida y siempre
está conmigo.

Basta un disfraz o una danza
para obtener la deseada
belleza, valentía, sensualidad,
identificación: yo seré tú.

Carlos Fuentes

DEDICATORIA

Mamá:

Para tí que con amor, pacencia y entrega impulsaste
mis primeros pasos.

Que con tus consejos me ayudaste a crecer y valorar
la fuerza del espíritu.

Que me enseñaste a luchar por alcanzar mis sueños.
Porque nunca te doblegaste ante nada y haz hecho
de mi lo que soy ahora.

Por el ejemplo de superación que siempre he recibido
de tu parte.

Por tu apoyo.

Por tus palabras que me impulsaron a concluir esta
tesis.

*Por tu comprensión ante la larga espera, que
representó este momento.*

Porque siempre confiaste en que algún día terminaría,
por tu amor.

Gracias

DEDICATORIA

Fredy:

Para tí que con tu apoyo me ayudaste
en los momentos que más necesité.

Cuando te conocí pronto comprendí
que serías parte de mi vida.

Tu simpatía y ágil mente provocaron
siempre una risa en mí, algo que es
y será muy importante para
alimentar mi vida.

La sensibilidad con la que cuentas es un gran
tesoro, no lo pierdas.

Por que me enseñaste lo que era el amor.

Por respetar mi libertad.

Por ser mi amigo y mirarme a los ojos.

Por este logro del que también formas parte.

Gracias

DEDICATORIA

Pequeño Jan:
Esta tesis fue planeada antes
que tú.
Pero fue creciendo contigo y como
tú me llena de alegría.
Eres mi motivo de superación, la chispa
que prende mi esperanza y mi ilusión.
Eres el sol de mi vida, que ilumina mis
sueños y mi espíritu.
La lucha es constante, todo tiene
su momento.
Se pospuso la conclusión de esta tesis,
pero me alegra, porque ahora
te la puedo dedicar.
Con todo mi amor,
esperando que algún día la leas.

DEDICATORIA

Al hombre sin nombre:
El haberte conocido marcó mi vida
de una manera positiva, me hiciste
comprender que en la vida hay que ser fuertes
para no enloquecer con los triunfos, ni tampoco
derrumbarse con los tragos amargos.
Hay que ser fieles a nuestros ideales,
luchando, siempre luchando.
Porque tu presencia aunque muy corta me
llenó de alegría y motivó el camino de
mis sueños.

DEDICATORIA

Dr. Rafael Resendiz Rodríguez:
Esta tesis se platicó durante
mucho tiempo.
Fueron muchas las veces que hice
pausas prolongadas y guardé
el tema para otro momento,
pero tu ayuda siempre estuvo ahí
para guiarme a encontrar
el eslabón perdido.
Por tu amistad.
Por tus palabras de aliento.
Por tu enseñanza.
Por ser un profesor amante de
su labor como académico.
Porque se que además de mi maestro
eres mi amigo.

DEDICATORIA

Mtro. Luis Alfonso Guadarrama Rico:
Te agradezco infinitamente tu ayuda
que surgió, gracias a tus amplios conocimientos
y tu *forma de ser tan entusiasta.*
Porque eres una persona que vive
la vida viviendo.
Porque el hoy, es el día más importante
de tu vida.
Porque al igual que yo siempre encuentras
la fuente de inspiración para ser Feliz.

DEDICATORIA

Al profesor Alberto Dallal gracias
por sus valiosos comentarios y
observaciones que fueron
importantes para enriquecer y
complementar este trabajo.

Al CENIDI - Danza por su apoyo
prestado para la creación
de este trabajo.

A la UAEM (Universidad Autónoma
del Estado de México).
Por su apoyo

A cada uno de los profesores
del Jurado.

Lo que puede decirse carece
de *realidad*.
Únicamente existe e importa
lo que no es posible expresar
con palabras.

E.M. Cioran.

CONTENIDO

	Pág.
ANTECEDENTES	5
Introducción	5
Clasificación	5
La danza en México	9
Pasado inmediato	13
Un panorama, acaso desolador	15
El punto de partida	17
MARCO TEÓRICO	19
Danza, fenómeno de comunicación	19
Cuerpo de una obra dancística	19
Géneros	21
Bases estructurales	22
Símbolos	22
Signo	22
Señal	22
Kinesis	25
Ambientación	30
La fidelidad en la comunicación	31
La fuente	32
Habilidades en la comunicación	32
Las actitudes	33
Actitud hacia el tema que se trata	33
Nivel de conocimiento	34
Sistema sociocultural	34
El decodificador-receptor	36
Elementos y estructura	37
Consideraciones	41
METODOLOGÍA	41
Universo de estudio	42
Muestra	43
Diseño de la investigación	43
ANÁLISIS DE RESULTADOS	49
Para una niña muerta	49
El pre-test	50

Historia y sentimientos	53
Sin embargo, se entiende	58
Post-test	61
La comunicación metalingüística se impone	62
Signos kinéticos y kinomorfemas	69
CONCLUSIONES	72
BIBLIOGRAFÍA	75
Anexo 1	79

Introducción

Es muy probable que la danza tenga sus orígenes en la necesidad de moverse rítmicamente, y de expresar de alguna manera conceptos básicos, que con el tiempo adquirieron un contenido mágico, donde las fuerzas sobrenaturales asumieron un papel principal. Posiblemente también poseen un carácter ritual, donde los movimientos son enmarcados por la música y las voces, evolucionando en algunos ritmos específicos con carácter dramático, de diversión o de representación, para ser reconocidos, y en los cuales la expresión corporal ha de ser la principal característica como representación artística.

Clasificación

Puede afirmarse, en tal sentido, que todos los tipos o géneros en los que hoy se clasifica a la danza, comparten características comunes. Alberto Dallal, en su libro *Como acercarse a la danza* nos proporciona la siguiente tipología:

Danza autóctonas. Son aquellas que han perdurado durante varios siglos o durante mucho tiempo. Sus características y elementos de origen como los pasos, ritmos, trazos coreográficos, rutinas de montaje e interpretación, desplazamientos, actividades, vestimentas, música, maquillajes, implementos auxiliares, tratamiento de espacios, perduran para que en cada recreación signifiquen o representen a los valores culturales y transmitan la historia que evoca cada una. Son danzas llenas de símbolos y significados que pasan de generación en generación.

Danzas populares. Estas surgen por el impulso natural, y se pueden manifestar colectivamente o individualmente. Son continua muestra de talento, creatividad y espontaneidad; sirven

ANTECEDENTES

como punto de unión entre los grupos humanos. Las danzas populares, según donde se efectúen, se clasifican en Folklóricas y regionales.

Folklóricas. Estas danzas, son tradicionales de un pueblo, una comunidad, una región o un país. Cumplen una función muy importante, ya que aparte de ser diversión, constituyen una atracción turística que culturalmente presentan, expresan, reflejan y relatan la forma de pensar, las ideas y tradiciones, actitudes de la región, país, comunidad o pueblo en cuestión, ante espectadores nacionales y extranjeros (Ossoona, 1991).

Las danzas folklóricas son "de índole directa elemental -en cuanto que relatan literalmente los hechos- figurativas -en cuanto al grado reducido de complicación de sus figuras- sencillas -con respecto a sus anécdotas y "mensajes"(Dallal, 1988: 63). A pesar de lo sencillo que puedan resultar, existen bailarines que las ejecutan profesionalmente, para lo cual, practican mucho hasta dominar sus rutinas para montar un espectáculo.

Danzas urbanas. El desarrollo de la ciudad, también marcó el proceso de la danza y en ella surgen y se crean movimientos y evoluciones dancísticas, que además de pegajosas resultan ingeniosas y hasta complejas. La aparición de el cine, el fonógrafo (siglo XIX), la radiodifusión y por último la Televisión (siglo XX), hicieron que las danzas pop-urbanas se intensificaran y practicasen en todo el mundo, gracias a los ritmos musicales de tipo popular. No es fácil saber cómo empezaron y mucho menos seguir la trayectoria de algunas de ellas, las que han sido inesperadas, ingeniosas y expresivas (Dallal, 1988).

Danza clásica. Tuvo sus inicios en las danzas campesinas de la Edad Media, donde se realizaban espectáculos por actores y comediantes, montadas por coreógrafos, y presentados principalmente en festivales religiosos y civiles, que dieron origen

ANTECEDENTES

a las primeras escuelas y el primer Manual Europeo de Danza, aparecido en 1416 con el nombre de *De arte et altandi et choreas ducendi* (sobre el arte de la danza y el arte de dirigir coros).

En sus orígenes este tipo de danza trataba de divertir a la nobleza francesa, donde organizaban mascarada, fiestas y bailes que exigían a maestros, coreógrafos y bailarines, todos profesionales. Fue así como Luis XIV organizó la Real academia de Danza.

Este género, al igual que otros, ha sido influido también por juegos de malabares, piruetas de lugares como Turquía (morisca), Españolas (las seguidillas), el Caribe (sarabandas y chacones) y África (ritmos sincopados), que se han llegado a conformar en movimientos y escuelas específicas con ritmos *clásicos*, de tal manera que desde entonces hasta la actualidad los que desean convertirse en bailarines profesionales deben familiarizarse, aprender reglas y actitudes de su repertorio.

En la actualidad la danza Clásica también ha evolucionado en dos ramas principalmente:

Ballet Clásico Contemporáneo. Se realiza dentro de cánones de lenguaje clásico pero trae a colación temas de corte actual, y sus personajes pueden estar vestidos como cualquier persona del siglo XX.

Ballet Romántico. En éste incluyen argumentos y personajes fantásticos como hadas, espíritus, etc. en correspondencia del montaje escénico de finura y sensaciones de vuelo, además de la introducción de las zapatillas de punta, que exigen más virtuosismo, con movimientos y formas más difíciles y elocuentes (Dallal, 1988).

Danza moderna. Se basa principalmente en los movimientos de ballet clásico, pero con la influencia de una danza más libre como la de los antiguos griegos, en una búsqueda de códigos más accesibles, naturales y "lógicos" del siglo XIX y XX. De esta forma, la danza revoluciona estructuras y efectos, introduce en los escenarios movimientos completamente innovadores y libres; una sensación y ritmos emanados de una conciencia de libre expresión; esta es una reconceptualización que inició la norteamericana Isadora Duncan y que daría las bases para una nueva danza que se oponía a los cánones de la danza clásica (Cardona, 1976). No distingue sexos es su capacidad dancística, y utiliza el todo como el espacio, por ejemplo, incluye al suelo como parte de él, de tal manera que da paso a nuevas generaciones como el Alemán Rudolf Laban, de quien se dice que "exploró parámetros psicológicos para entender un vocabulario corporal" (Cardona, 1976: 81). Doria Humper y Marta Graham, de la cual destaca la llamada técnica Graham en el que el apoyo del cuerpo está en su interior, en la expresividad del rostro y partes del cuerpo simultáneamente; esta es reconocida como una de las principales técnicas en su actualidad.

Danza contemporánea. Surge de la necesidad en los últimos tiempos sobre la libre expresión, la nueva conceptualización de espacios y técnicas aplicadas a las danzas populares y urbanas, como un acto de des-significar los códigos del movimiento, o adherir experiencias cotidianas al ser humano. Este tipo de danza se ejecuta en espacios no creados ni adaptados (Dallal, 1975). Se realiza en lugares públicos, en vestíbulos de edificios, calles, parques, espacios abiertos, donde el público interactúa a tal grado que ya no es llamado público, y con unos actores que algunas veces son autopreparados, que monopolizan la atención y son reconocidos colectivamente. En este sentido, se aprovecha la improvisación, los nuevos géneros musicales, la voz, los ruidos y se expone que los movimientos corporales se transforman en códigos de movimiento corporal, sin importar su procedencia;

reinterpretan el sentido del humor, la ironía, revisan la historia y los mitos.

Si bien este tipo de danza es adoptado mundialmente, no han podido definir sus técnicas debido a su misma contemporaneidad. En torno a su preparación, aprovechan técnicas de danza clásica o de danza moderna, para su aplicación de temas que atañen al hombre y la mujer, con la advertencia de que el escenario es todo.

La Danza en México

La historia de la danza en México no ha sido continua a pesar de que tiene antecedentes desde la época colonial. De hecho ha sufrido rupturas que le han permitido establecer tradición en nuestro país (Dallal, 1975). A diferencia de lo acontecido en Europa, dichas rupturas provocaron que sus historias siguieran caminos distintos a pesar de que México vio nacer la danza más o menos simultáneamente y en forma similar que el viejo continente.

Sobre lo que podría llamarse Danza Mexicana, prácticamente no existe documentación que nos hable de sus orígenes y desarrollo. Lo que se sabe de ello es sobre la base de testimonios y algunas memorias o cartas.

De acuerdo con las investigaciones sobre el inicio del ballet en México, se dice que comenzó a dar muestras de vida a finales del siglo XVIII, y con el trabajo de figuras aisladas como fue el caso de María de Jesús Moctezuma (Baud, 1992).

Posteriormente el país sufrió una separación radical entre las costumbres y el europeísmo que estaba de moda. De tal forma que el ballet fue bien recibido puesto que venía directamente de Francia e Italia.

Fue hasta que Ana Pavlova visitó México. Se quedó maravillada por la tradición y costumbres netamente mexicanas. Retomo al Jarabe Tapatío y lo llevo al escenario sobre las zapatillas de punta (Salazar, 1981). El éxito de la Pavlova fue fundamental debido a que dio un gran impulso a la práctica del ballet en nuestro país.

Entonces eran las *clases altas* quienes lo practicaban, y las únicas academias que existían eran particulares. Tal es el ejemplo de Lettie Carrol quien dio clases desde 1923, a la vez que fue promotora de valores mexicanos en obras que ella misma coreografió tales como: *Escenas Mexicanas, Xochimilco, y Metrópoli* (Baud, 1992).

Como resultado de la revolución mexicana, artistas en distintos campos, tomaron conciencia de la identidad nacional y lo dejaron ver en sus trabajos, sin embargo, el ballet se resistió y no permitió la manifestación de este tipo de conocimientos y emociones. Estaba marcada por la influencia de Serge Lifar¹, quien apoyaba la idea de que los bailarines debían ser elementos llenos de virtuosismo, de otra manera no eran buenos bailarines.

En los años treinta Hipólito Zybie fue el primero que concibió la idea de formar una escuela que propusiera una técnica a nivel nacional (pláticas danza, 1985), así se fundó la Escuela Nacional de Danza por iniciativa de la Secretaría de Educación Pública, que fue conducida a lo largo de toda su vida por las hermanas Nelly y Gloria Campobello.

En 1946 fue fundada por el Instituto Nacional de Bellas Artes -- entonces dirigida por el pintor Carlos Mérida-- otra escuela que también opera hasta nuestros días: la Academia de la Danza Mexicana, ahora Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza

¹ Serge Lifar nació en Kiev, Rusia, en 1905. Desde niño se interesó por cuestiones fantásticas o irreales, no-materiales, como la música. Inició sus estudios de danza en 1920 con Bronislava Nijinska, pero poco después se fue a vivir a París. A los 19 años de edad, Lifar se distinguió como excelente bailarín. Fue así como llamo la atención de Diaghilev, uno de los empresarios y creadores de ballet mas brillantes de todos los tiempos. Su debut lo hizo en la Obra de Las Bodas de Aurora de Monte Carlo y sus mejores roles le fueron asignados al terminar sus estudios en Turin, con Enrico Cecchetti.

(Baud, 1992). Su primera directora y fundadora fue Ana Mérida, hija del mencionado pintor.

Ambas escuelas empezaron a funcionar como escuelas de ballet clásico, pero en poco tiempo abrieron sus puertas a nuevas tendencias expresivas de la danza. Iniciaron la formación de bailarinas que aceptaron con agrado la llegada al país de Ana Waldeen y Ana Sokolow (Cardona, 1980).

Waldeen logró que los bailarines mexicanos explotaran los valores nacionales y tradicionales que antes habían sido ignorados (Baud, 1992). Ella se identificó profundamente con el movimiento clásico y musical que surgió después de la Revolución Mexicana y que tuvo en sello nacionalista².

Trabajó con compositores como Jiménez Mabarak, Blas Galindo, Moncayo y Noriega y con pintores como Rivera, Siqueiros y Balmori. Waldeen fue una de las más importantes pioneras de la danza mexicana porque retomó valores netamente nacionales adaptándolos a una nueva danza contemporánea.

Por invitación del gobierno mexicano, Ana Waldeen fundó el Ballet de Bellas Artes y posteriormente formó y dirigió su propio grupo llamado Ballet Waldeen de México (Cardona, 1980). Su obra titulada *La Coronela* con música de Silvestre Revueltas, determinó un patrón estético y conceptual que siguieron la mayor parte de los coreógrafos.

Su primera generación ha sido de las más importantes puesto que todavía hoy son reconocidos maestros, coreógrafos y funcionarios tales como: Guillermina Bravo, Josefina Lavalle, Amalia Hernández, Dina Torregrosa, Lourdes Campos, Ana Mérida y Guillermo Ariaga (Baud, 1992).

² Al respecto Diego Rivera señaló que "...hay maestros por encima de su origen y formación en el extranjero, se han fundido en las entrañas del suelo mexicano. La hazaña de Waldeen se debe a su potencia creadora y poética" (Cardona, 1980).

ANTECEDENTES

Para David Alfaro Siqueiros, la Waldeen es la más importante fundadora de la danza mexicana, pues precisamente ella constituyó el punto de partida de grupos y bailarines importantes en la danza mexicana.

Ana Sokolow es otro personaje clave para la danza nacional. Nació en los Estados Unidos y fue alumna de la pionera de la danza moderna en ese país: Martha Graham. Ella misma dijo en alguna ocasión que "...cuando se baila de una manera determinada es porque se hereda el espíritu del país de origen" (Cardona, 1980: 76). Pude decirse que Ana Sokolow rompe con esta regla pues ella fue capaz --junto con Waldeen-- de tomar el espíritu mexicano y hacerlo propio, e iniciar así un movimiento nacional fuera de su país.

Ana Sokolow fue llamada por el INBA para fundar el grupo *Paloma Azul*. Entre sus alumnas más destacadas y que fueron nombradas dentro del ambiente como las Sokolovas, se encuentran: Rosa Reyna, Raquel Gutiérrez, Martha Bracho y Ana Mérida (Dallal, 1983).

Ana Sokolow describía a la danza como "...el lenguaje orgánico del coreógrafo, es el código cambiante del individuo solitario siempre nuevo de otro modo, carecería de sentido" (Dallal, 1983). Waldeen y Sokolow rompieron definitivamente con el esquema que se tenía de que sólo se era buen bailarín si la técnica era como la de Ana Pavlova o la de Nijinski.

En los años treinta estas dos mujeres sintieron la necesidad de expresar con los movimientos del cuerpo la recuperación de una lucha social por la que paso el pueblo, se dió un tipo de coreografía basada en la idiosincracia nacional dejando un poco de lado la capacidad técnica y apoyándose en la expresividad.

Cuando salieron del país estas dos bailarinas, sus generaciones formaron varios grupos de diferentes tendencias. Nació la escuela de la *Ciudad de México*, dirigida por las hermanas Campobello, el *Ballet Concierto* dirigido por Sergio Unger y Felipe Segura, el *Ballet de Bellas*

Artes dirigido por Guillermina Bravo, el *Ballet Contemporáneo* dirigido por Ana Mérida (Baud,1992).

Durante los años cincuenta, la *Academia de la Danza Mexicana* llamó a Xavier Francia para que fuera el primer maestro de planta, quien dió un nuevo énfasis a la danza contemporánea que ahí se practicaba (INBA, 1934-1959).

Para entonces la danza mexicana estaba lista para darse a conocer en el mundo con obras como: *Tierra* de Elena Noriega; *Zapata* de Guillermo Ariaga; *El venado y la luna* de Ana Mérida; *Los Gallos de Farnesio* de Bernal; *La manda* de Rosa Reyna; *El paraíso de los ahogados* de Guillermina Bravo, entre otras, (Salazar, 1983).

Durante la década de los setenta, como resultado del arduo trabajo que se había realizado para conformar una danza mexicana, muchos bailarines, maestros y coreógrafos fueron llamados para prestar servicios en compañías importantes del mundo tales como: Hugo Romero en el ballet de Canadá; Guillermo Keys en la Compañía de Antonio Gades; Marcos Paredes en el ballet de la Ciudad de Nueva York; Ana Cardus en el ballet de Stuttgart; Carlos Olmedo en el ballet de la Opera de París; y Sonia Castañeda en el ballet Nacional de Cuba (Salazar, 1983).

Pasado inmediato

En el año 1963, a iniciativa del Instituto Nacional de Bellas Artes, nació el *Ballet Clásico de México* como resultado de la fusión de dos grupos independientes: el *Ballet Concierto* dirigido por Felipe Segura y el *Ballet de Cámara* dirigido por Nellie Happie y Tulio de la Rosa. Esta misma compañía, por decreto presidencial, en 1987 cambió su nombre por el de *Compañía Nacional de Danza* (Guerra, 1990).

ANTECEDENTES

El *ballet clásico de México* debutó en noviembre de 1963 en el Palacio de Bellas Artes. Entre sus integrantes se encontraban Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda, Susana Benavides, Jorge Cano y Marco Paredes, bajo la dirección de Enrique Martínez.

De acuerdo con la versión de Felipe Segura³ se liquidaron a todos los bailarines del *ballet concierto* para convocar a audiciones y así conformar una nueva compañía a la que también ingresaron algunos elementos del *ballet de Cámara*. Para que esto sucediera --afirma Segura-- se firmó un convenio en 1957 que empezó a funcionar hasta 1963 donde se establecía que Felipe Segura sería director hasta que muriera o renunciara, sin embargo, un día después de que inició funciones la CND, Ana Mérida le informó que estaba fuera. Disgustado comenzó de nueva cuenta con el *ballet Concierto*, cuya acta notariada se firmó en 20 de febrero de 1963 (Baud, 1992).

En cuanto al sistema educativo de la danza ha adolecido de muchos males. En un principio la *Escuela Nacional de Danza* recibió en sus aulas bailarinas de todo el mundo quienes dieron entrenamientos a las primeras generaciones. Sin embargo, posteriormente esta responsabilidad pasó a manos de los egresados de la misma escuela. Estas nuevas generaciones de profesores se concretaron principalmente en la técnica, olvidando otro tipo de conocimientos para la formación del bailarín. Aún cuando posteriormente fue creado el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza de 1957 a 1970 (Baud, 1992) salieron, de la antes Academia de la Danza Mexicana las primeras generaciones de bailarines integrales para quienes la técnica sigue siendo el eje fundamental de la danza. Este es uno de los factores por el cual los bailarines egresados de escuelas oficiales no cobran los requisitos que necesitan para formar parte de la *Compañía Nacional de Danza*, (Durán, 1992).

³ Actualmente desempeña el cargo de director adjunto a la Compañía Nacional de Danza.

A partir de 1987 se reunieron en pláticas coreógrafos, bailarines y funcionarios convocados por *Danza Mexicana A. C.*, con el fin de conversar sobre aspectos que aquejan a la danza en nuestro país.

Uno de los mayores esfuerzos realizados para superar este obstáculo fue el convenio que firmaron el INBA y el gobierno de Cuba en 1975, cuyo propósito era de apoyo por parte de aquel país para impulsar la educación, y por lo tanto, el nivel técnico de maestros y bailarines mexicanos. La aportación fue de gran beneficio para la danza nacional, pues los cubanos tenían años de haber desarrollado una metodología y una sistematización de la danza clásica heredada del ballet ruso y de la formación en Estados Unidos de sus directores: Alicia y Fernando Alonso --este último actual director de la CND.

La principal aportación de los cubanos fue la unificación de criterios en la academia, especialmente porque la mayoría de los profesores eran básicamente intérpretes de sus métodos de enseñanza diferían unos de otros, basados en su propia manera de percibir la danza ⁴.

Un panorama, acaso desolador

Otro problema que ha limitado el desarrollo en el campo de la danza es el centralismo. Muchas provincias al interior de la República se sienten alejadas de la posibilidad de tener su propia escuela de danza. Al respecto Tulio de la Rosa y Silvia Ramírez han sido elementos clave en la creación de escuelas que cumplan con cierto nivel en el interior del país, tales como: Monterrey, Mérida, Xalapa y Guadalajara (INBA, 1993).

⁴ Una de las grandes necesidades del bailarín mexicano radica en encontrar un equilibrio entre la técnica, la sensibilidad y el aprendizaje, sobre otros temas que no sea la danza. Nellie Hapee agrega que "...ojalá tuvieramos maestros no solo en una buena preparación técnica, porque el bailarín clásico tiende a encerrarse en su trabajo. Es necesario vincularse con las otras artes, ser un hombre de su tiempo, leer, ir a los museos, escuchar música e ir a ver el teatro y, desde luego, de danza porque el bailarín debe ser ante todo un artista, no un hacedor de piruetas".

ANTECEDENTES

Silvia Ramírez declara que existe el interés por hacer danza pero aún no se tienen los elementos necesarios. A su vez esto implica que no exista la unificación en los criterios de la enseñanza, por lo que tanto se ha luchado (Ramírez, 1994).

Así, la danza clásica, moderna, contemporánea, no escapa a múltiples problemas desde su enseñanza hasta las propias corrientes que ha instaurado los ejecutantes y coreógrafos. Necesariamente su trabajo, las obras que ponen en escena, el papel que desempeñan y los grupos que representan dan cuenta de un alud de situaciones acaso insospechadas para el público perceptor pero que necesariamente entretejen el lenguaje de cada una de las obras que son puestas en escena.

Visto el marco histórico de la danza, su tipología y el breve panorama sobre la condición de la danza en nuestro país, es importante señalar que, hoy por hoy, la formación artística y en particular la dancística ha ocupado un lugar marginal en la formación de los educandos, desde los niveles básico hasta el superior.

Los planes de estudio de la formación básica y media superior representan poco espacio y carga curricular a lo largo de la formación y, ello ha generado poco conocimiento de parte de los estudiantes y de la población en general. No es casual que se considere a la formación artística como un asunto y decisión que contraviene "los estudios" de las personas y en las que se debe tomar la decisión de una u otra ruta formativa.

Por ello, una fuerte proporción de la población que asiste a la escuela, aún en la educación superior, suele no identificar ni diferenciar entre danza clásica y danza contemporánea; entre danza folklórica o danza moderna. Menos aún cuando se trata de reconocer expresiones básicas de la danza en general, como un recurso de comunicación corporal que trata de significar una serie de mensajes.

Aún así, cuando determinada compañía dancística, logra tener suficiente audiencia, la gran apuesta de coreógrafos y ejecutantes –en ese encuentro con los espectadores– es que la propia expresión corporal, acompañada de la música y de la misma coreografía, cumplan su cometido y logren comunicar, saltando la posible dificultad del desconocimiento que pudiera tener una parte o todo el auditorio.

El punto de partida

Son pocos los trabajos que han planteado como problema de investigación qué sucede en el proceso comunicacional cuando se trata de la obra dancística. Uno de los trabajos más destacados es, precisamente el de Pierre-Alain Baud, quien, además del valioso recorrido que hace de la danza, busca ofrecer un acercamiento a este fenómeno, viajando por los bordes de la comunicación. Por ello, para Baud, la danza "...como todo sistema de comunicación históricamente inserto en la sociedad, es, simultáneamente, lenguaje y práctica social. Es lenguaje que desarrolla en forma singular referencias que resuenan en los códigos del –o de los público(s). Y es práctica social que implica un aparato de comunicación regido por actores socialmente situados en el conjunto de las relaciones conflictuales que animan a toda la sociedad" (Baud, 1992:14-15).

No obstante las valiosas aportaciones de Baud, lo que ha caracterizado a la investigación sobre procesos de recepción han sido esa constante preocupación sobre los medios masivos de comunicación como la televisión (Orozco, 1990; Cornejo, 1992; Renero, 1992; Lozano, 1994; Benassini, 1995; Aguilar et al., 1995); la telenovela (Martín-Barbero, 1986; Covarrubias, et al., 1994; Fuenzalida, 1992; Mazziotti, 1993; González, 1993); la radio (Cornejo, 1994; Romo, 1996); la prensa escrita (Sánchez, 1994; Cervantes, 1996).

Es a partir de la segunda mitad de la década de los ochenta, dentro de la propuesta de Consumo Cultural (García-Canclini, 1993), se han empezado a interesar por manifestaciones distintas a las dominantes, entre las que se aprecian los museos.

ANTECEDENTES

En este sentido, el trabajo se circunscribió a tratar de explorar los alcances de la expresión corporal y de una obra en particular, para buscar explicar cómo operan los mecanismos de interpretación en una audiencia no docta de estudiantes de nivel superior. Enseguida, se presenta el marco teórico que sirvió de base para orientar el presente trabajo.

Danza, fenómeno de comunicación

La Danza, como fenómeno de comunicación, puede ser analizada desde tres ángulos fundamentales. Uno, relacionado con su **producción**, es decir, la serie de elementos que hacen posible la configuración de una obra dancística para su representación en algún foro. Dos, remitido a su campo de **significado social** que permite analizar parte de la producción cultural que detenta un país o una sociedad determinada. Tercero, vinculado a su **función** más pura de proceso **comunicativo**, en el que se emplea un lenguaje, un código con significados particulares que remiten a otros mensajes o a otros contenidos.

En forma particular, la danza clásica y la danza contemporánea detentan un código particular en la que cada movimiento y aún la posición biomecánica de cada uno de los miembros superiores o inferiores y del cuerpo en general buscan transmitir distintos significados.

Es en este terreno en el que socialmente se ha considerado que para asistir a representaciones dancísticas se requiere del conocimiento de esos códigos especializados para poder entender los mensajes o las historias que "cuentan" las obras de este tipo, sean de la clásica o contemporánea. No obstante, entre los propios ejecutantes de la danza existe una fuerte corriente en la que sostienen que independientemente del conocimiento que posea el público receptor, la danza es capaz de lograr su cometido y pone en común el mensaje.

Cuerpo de una obra dancística

¿Cuáles son los elementos que hacen posible que una obra de danza, puesta en escena, sea capaz de transmitir los mensajes que pretenden, con relativa independencia del conocimiento especializado de parte del receptor?

En primer término es necesario considerar que una obra de danza puesta en escena configura varios elementos de la obra teatral, en tanto que se trata de una representación que vertebra la técnica dancística con el teatro propiamente dicho. En atención a ello, enseguida se desglosan los principales elementos teatrales como vehículos de comunicación.

Virgilio Ariel Rivera considera que existen tres elementos básicos del drama en general:

La estructura de planteamiento, desarrollo y conclusión, que requiere de una motivación para contar una historia en la que se involucran siete aspectos:

- Un tema de interés universal, social o individual, conocido o nuevo.
- Una historia real o fantástica, corta o larga, de final feliz o infeliz.
- Un conflicto de individuo, de grupos o de masas.
- Un personaje ordinario o extraordinario.
- Un hecho real, actual o del pasado.
- Una fantasía propia o ajena, extraordinaria o simple.
- Una idea nueva e inoperante o ya conocida y aceptada (Ariel, 1989).

De esta manera, una obra dancística también plantea un problema al que se enfrentará un personaje y muestra las causas de dicho problema, es decir, se entreteje un drama. El drama, como lo señala Antonio Prieto "no es narración sino acción que debe mantener la atención del público (Prieto, 1992). A diferencia del cuento y la novela, la obra de danza representada consta de tres momentos: en el primero se plantea el problema; en el segundo se desarrolla el nudo de la acción y, por último, ocurre un clímax y una solución o desenlace, siempre con un mensaje espiritual, individual o de orden social para el espectador (Ariel, 1989).

Por definición, en toda representación dancística el interjuego de personajes y su función constituyen, junto con otros elementos como la escenografía y la musicalización, la columna vertebral de la puesta en escena. Se asume que alrededor del personaje protagonista se desarrolla el conflicto y el resto de los personajes se moverán también alrededor de él.

Desde luego, cada una de los relatos puestos en escena configuran estilos que ya han sido plenamente caracterizados. De acuerdo con las características del presente trabajo sólo se enuncian los distintos estilos y se hace una descripción más detallada de la tragedia, en tanto que la historia empleada para realizar la investigación se inscribe en ésta.

Géneros

Siguiendo a Ariel Rivera el estilo de una obra en realidad se aplica de acuerdo al carácter de la época en que se escribe o se desarrolla la obra y es posible de ciertos elementos estilísticos predominantes, mismos que se clasifican de la siguiente manera:

- Tragedia
- Comedia
- Pieza
- Sacramental
- Tragicomedia
- Melodrama
- Farsa (Ariel, 1989: 73-74)

Caracterizada la tragedia como el género dramático mejor logrado por la complejidad de situaciones y emociones que se manejan, Cecilia Alatorre destaca que "La tragedia testimonia y reafirma las más elevadas características del ser humano; remueve la conciencia y trasciende en plano de lo puramente moral y terrenal. Sin ser un género propiamente místico es profundamente religioso" (Alatorre, 1986: 36).

Bases estructurales

El teatro maneja una serie de signos y símbolos que obligan al público a interpretar lo que sucede para comprenderlo, hacer suya la experiencia y aplicarla a la propia para darle validez o invalidarla, según sea el caso y frente a este hecho, Umberto Eco apunta : "estamos ante un proceso de comunicación siempre que la señal no se limite a funcionar como simple estímulo, sino que solicite una respuesta interpretativa del destinatario " (Eco, 1978: 43).

Todo lo que está en escena afecta, en primera instancia, a los sentidos, y más tarde se transforma en elementos que se racionalizan y pueden entenderse como símbolos, signos y señales que forman el mensaje de una representación.

Según Edmund Leach, es necesario hacer la distinción de estos tres conceptos:

Símbolos. Un símbolo se presenta cuando dos elementos pertenecientes a contextos culturales diferentes se relacionan; por ejemplo, utilizar una corona como marca de una cerveza, es un símbolo, ya que *corona* y *cerveza* pertenece a un contexto evidentemente muy distinto.

Signo. Un signo existe cuando dos elementos del mismo contexto se relacionan, por ejemplo, una *corona* es símbolo de monarquía, de realeza.

Señal. Se da cuando dos elementos (a y b) se relacionan mecánica y automáticamente: a) desencadena b) El mensaje y la entidad portadora del mensaje son sólo dos aspectos de la misma cosa.

Todos los animales, incluido el hombre, en todo momento responden a una gran variedad de señales. Las señales, los símbolos y signos son acciones expresivas cuya función comunicativa es decir algo sobre el

estado de las cosas tal y como se encuentran; o bien, pretenden alterarlas por medios metafóricos, como las ideas que se expresan a través del habla. Estas acciones también se refieren a gestos y conductas en general que ayudan a elaborar un mensaje. (Leach, 1985: 65).

El célebre etólogo Edward T. Hall acuñó el término proxemia para designar el conjunto de teorías y observaciones que estudian la manera en que el hombre emplea el espacio (Hall, 1986: 6).

Según Hall, el espacio que rodea al hombre es parte de un complejo conjunto cultural. De esta manera, la disposición espacial no sólo expresa, sino crea una manera de pensar y ver las cosas. La acción determinante que ejerce el manejo del espacio sobre la conciencia muchas veces pasa inadvertida, de ahí que Hall la haya denominado *la dimensión oculta*.

Hall distingue cuatro tipos de distancias física dentro de las relaciones humanas: la distancia íntima, la distancia personal, la distancia social y la distancia pública. Cada una varía de una cultura a otra. Conviene que el intérprete conozca el manejo del lenguaje espacial de diversas culturas para estar en disposición de representar personajes de otras nacionalidades con mayor precisión.

Por otro lado, es imprescindible enfatizar el papel que juega la percepción, el estado mental y el desplazamiento físico dentro de la proxemia; elementos que hacen posible la distinción entre la distancia física y la distancia psicológica, con las cuales debe jugar constantemente el actor en escena.

La percepción del espacio es factible por medio de lo que Hall denomina *ojos, oídos y nariz* y los receptores de intermediación *tacto y gusto*. Los receptores de distancia hacen posible la creación del espacio visual y del espacio auditivo, los que maneja prioritariamente el teatro. Cabe señalar que "cada cultura capacita a sus integrantes para seleccionar y excluir los elementos que le rodean, de manera que la percepción del espacio

no sólo es cuestión de lo que puede percibirse, sino también de lo que puede eliminarse" (Hall, 1986: 56-57). Así, por ejemplo, para los japoneses basta con que las paredes que dividen los espacios de una casa sean de papel, ya que no les importa estar rodeados de sonidos.

De esta forma, la capacidad de ver y escuchar se aprende culturalmente. El mundo visual que se construye en la mente es el resultado de una síntesis de las impresiones luminosas que capta la retina.

Dentro del proceso cognoscitivo, todo lo que el ser humano ve y oye se asocia con un registro de experiencias anteriores, lo que da como resultado el proceso interpretativo. Por otro lado, Hall señala que existe una acción recíproca entre la visión y el conocimiento del cuerpo en forma de sensación, la cual se denomina cenestesia y consiste en la aprehensión del espacio con referencia al punto en que un hombre se encuentra en un momento dado, así con el contacto físico que tiene con los objetos y personas.

Por lo tanto, la percepción del espacio " es dinámica, porque está relacionada con la acción - lo que puede hacerse en un espacio dado - y no con lo que se alcanza a ver mirando pasivamente " (Hall, 1986: 68).

Hasta aquí, se ha visto que la conformación del mundo perceptual no depende solamente de la cultura, sino también de la relación y la actividad. Otro elemento clave es la emoción, ya que los diferentes estados anímicos alteran la forma de percibir e interactuar en el espacio: La sensación que el ser humano tiene del espacio está relacionada muy cerca con su sensación de sí mismo, que es una íntima transacción con su medio (Hall, 1986).

En este sentido, es imposible desligar al hombre de su ambiente, como si fuera cosas distintas. Todo lo que nos rodea es una extensión de nuestro ser, y colabora con su desarrollo. El hombre se conforma por el ambiente, pero a la vez tiene la capacidad de transformar (para bien o para mal) tanto el espacio que lo rodea como su mismo cuerpo.

El artista debe ser consciente de esta situación dialéctica, ya que una de sus principales funciones, según Hall (Hall, 1986: 101), es ayudar al no artista a ordenar su universo cultural. El artista debe omitir del espacio todo lo que nos sea esencial para su mensaje. De esta forma, dirige la atención del espectador y logra una comunicación clara.

En tal sentido, la proxemia se revela como un curso escénico imprescindible. Mediante ella, es posible sacar a la superficie la "dimensión oculta" que da coherencia a la relación dramática de los personajes y objetos que se mueven sobre el escenario, así como a la forma en que se perciben por el público.

Kinesis

Para Dominique Picard la kinesis es un enfoque que trata de las expresiones corporales (gesto, mímica, posturas, movimientos, etc.) en lo que tiene de significativo para las relaciones interpersonales. Dicho de otro modo, aborda los comportamientos corporales como elementos expresivos dentro del proceso de comunicación (Picard, 1991: 116).

La kinética es una especie de " lingüística coporal " con la cual cada actitud se encamina para comunicar algo. Fue Birdwhistel quien realmente impulsó a la kinesis, ya que analizó el lenguaje del cuerpo como los kinos, es decir, movimientos muy elementales que son la base de un movimiento específico; así un conjunto de kinos forma un kinema, que equivale en lingüística al fonema. Al combinarse varios kinemas se forman los kinomorfemas, que en lingüística equivalente a los morfemas. Birdwhistel apunta que existen tres campos diferentes de estudio de la kinética :

- Prekinética, que se refiere a los determinantes fisiológicos de los movimientos.

- Microkinética, que es el análisis de los movimientos expresivos a partir del concepto kinemas.
- Kinética social, que se refiere a la cuestión cultural de los gestos, mímica y posturas; es decir, su significado y su función en una cultura determinada. (Picard, 1991: 111).

El teatro del encuentro utiliza con gran intensidad todos los significantes kinéticos para expresar su mensaje y, de hecho, el valor de sus trabajos radica en el manejo innovador de dichos significantes, los cuales son:

Indicios. Son los pequeños gestos o movimientos corporales conscientes o inconscientes, innatos aprendidos que denotan un estado de ánimo (cólera, alegría, tristeza, vergüenza, etcétera).

Dominique Picard señala: "La expresión del rostro es más reveladora del carácter específico de la emoción, mientras que la postura indica el grado de un estado emotivo" (Picard, 1991: 119). Algunos indicios pueden ser universales y fácilmente identificables, como la risa, que primordialmente innata y se asocia con la alegría. Sin embargo, una gran cantidad de gestos deben aprenderse e incluso pueden considerarse característicos de una cultura, la cual también puede influir en la manera en que uno ríe. Una mujer china en la corte del emperador ciertamente debía esbozar una sonrisa discreta y, por supuesto, jamás emitir una sonora carcajada.

Por otra parte, los indicios kinéticos también denotan el grado de intimidad entre dos personas. Goffman los denomina "Signos del nexo" también señala que, aunque no transmiten un mensaje propiamente dicho, permiten que alguien ajeno (inclusive el mismo interlocutor) sepa qué tipo de relación hay entre dos personas.

Por supuesto, la mirada es muy importante, dadas sus posibilidades expresivas. " La mirada - señala Picard - es, pues, un indicio que regula la comunicación; el rehuir el contacto ocular es una forma de poner

distancia en una situación de proximidad que se siente demasiado grande, ya sea proximidad física o psicológica" (Picard, 1991: 67).

El actor debe conocer profundamente todos estos factores de expresión, con el fin de lograr verdaderamente una relación comunicativa con su público. Un actor debe comprender cabalmente y con plenitud los alcances de su propio cuerpo: ésta es la base de la teoría teatral que originó este trabajo y la investigación a fondo de los mecanismos no verbales que permiten a una persona provocar en otra una emoción quizá novedosa, quizá evocadora pero siempre a través del arte de comunicar con el cuerpo, con el ser del arte teatral.

Símbolos. Un símbolo se refiere a un nexo cultural y arbitrario en el que dos sucesos u objetos pertenecientes a distintos contextos logran asociarse para dar una imagen determinada. El indicio es espontáneo y el símbolo requiere un trabajo intelectual para su elaboración e interpretación.

Los símbolos, en cuanto al lenguaje corporal, son generalmente aprendidos y conscientes, aunque por su uso frecuente pueden convertirse en actos casi reflejos. Un símbolo kinético puede ser la manera en que se mueven las manos en el espacio para dar la sensación o noción de tamaño y altura, o el doble movimiento curvilíneo de las manos que representa a la mujer.

Signos kinéticos. Tienen siempre como fin transmitir un mensaje al interlocutor por medio del lenguaje corporal. En realidad, estos mensajes pueden comunicarse por medio del discurso; la única diferencia es el empleo de un código no verbal. Un signo kinético puede ser agitar la mano en forma de despedida, en lugar de decir *adiós*.

El signo corporal puede tener una naturaleza indiciaria o simbólica, dependiendo del momento y las circunstancias en que se emplea y que, de alguna manera, lo separa del indicio o del símbolo. Por ejemplo, una

sonrisa es indicio de alegría, pero en las relaciones sociales puede ser signo de simpatía o reconocimiento.

Los signos, aunque tenga un origen común, dejan lugar a interpretaciones culturales diferentes. Esto permite descubrir, aunque con cierto grado de dificultad, cuándo un gesto es un signo, un indicio o un símbolo.

Todas estas señales cumplen funciones muy específicas en el proceso comunicativo; algunas de ellas, son según Dominique Picard, las siguientes :

- Función cuasi-lingüística. Las expresiones kinéticas podrían ser equivalente a frases, palabras, como una especie traducción a otro lenguaje a otro código.
- Función de apuntalamiento del lenguaje. Es decir, es una especie de apoyo, de refuerzo al discurso hablado, para hacerlo más contundente, convincente y entendible.
- Función expresiva. Hay ciertos gestos que no llevan la intención explícita de comunicar, sino que son la exteriorización de un estado de ánimo, y generalmente son involuntarios. Al reconocer como tales, como desenmascaradores, pueden minimizarse o transformarse en otros para ocultar las verdaderas emociones; es el caso de la sonrisa que se emplea para esconder un sentimiento de decepción o enojo.
- Función impresiva. Es decir, transmiten una impresión ; por ejemplo, parpadear para mostrar asentimiento. Puede ser voluntaria o involuntaria.
- Función relacional. Son los comportamientos que señalan el tipo de relación entre dos personas : una mano apoyada en el hombro de otro puede significar un afecto protector .

- Función de regulación. Hay gestos y movimientos que funcionan como *signos de puntuación* en una conversación; por ejemplo, levantar la mano para pedir la palabra .
- Función simbólica. Aquí se ubican todos los gestos y movimientos que se realizan en el ritual, como hincarse, hacer el signo de la cruz con la mano y manifestaciones similares.

La danza es la capacidad de crear un discurso con el cuerpo; es un nuevo equilibrio que, como la música, permite " ver " emociones que no se pueden expresar en palabras. Por tanto, la danza es un "metalenguaje" cuyos fundamentos se encuentran en la kinesis ya que se desarrolla gracias a un movimiento corporal ritmado.

Por su parte, los teóricos de la danza están muy conscientes de los alcances del lenguaje corporal: " Si la danza es amor, sensualidad y comunicación, entonces el lenguaje del cuerpo conversa con los espectadores, íntima, los hace volar y seguir las rúas del danzante (...) cuerpo que no avanza, no habla (...) La danza no se hizo para leerla, sino para expresarla, interpretarla. Danza es comunicar; es conversar (...) El cuerpo del danzante es lingüístico. Cada movimiento proyecta una serie de lexemas que, sintagmáticamente comunican deseos, alegrías, tristezas, esperanzas, tragedias, amor, pasión , erotismo. Por consiguiente, tanto el emisor (danzante) como el receptor (espectador) que manejan el mismo código por medio de la danza, se comunican y sufrirán un proceso de éxtasis".

La verdadera danza se sueña en vigilia; es la función entre el ser interior y el mundo exterior; es conciencia simbólica que utiliza sus símbolos para transfigurar los sentidos --la percepción sensorial de este mundo-- en un lenguaje corporal capaz de comunicar un sentido transmutado de la realidad: la unificación del eros dionisiaco y la visión de nuestro cuerpo integrado al universo.

Por consiguiente, la música y la danza son lenguajes simbólicos capaces de dirigirse a la conciencia simbólica del espectador en un nivel subjetivo, pero a la vez colectivo. Su comunicación no es fija, lineal u objetiva, sino dinámica y polivalente, es decir, poética.

Ambientación

Como se ha visto, la puesta en escena es lo que realmente da vida al teatro y lo convierte en un arte vivo y rico en significados que varían según el estilo de dirección, así como de una época a otra.

Cada uno de los elementos que intervienen en la puesta en escena puede considerarse un código; por tanto, el teatro se convierte en una pluralidad de códigos. Estos elementos pueden considerarse, junto con el gesto, la mímica y los movimientos, "elementos paraverbales o paralingüísticos". En el estudio del teatro, señala Eco, no pueden ignorarse estos elementos, ya que se trata de "técnicas de aclaración de lo codificado y son formidables instrumentos para la articulación de la simulación" (Eco, 1978: 85).

Uno de ellos es la escenografía, que cumple la función semántica de ubicar al espectador en un tiempo y en un espacio específicos, no sólo físicos, sino también psicológicos. Cada objeto que se encuentra en la escenografía debe, en todo caso, no sólo tener una función de ubicación, sino también dramática: habla de la situación psicológica de los actores y al mismo tiempo, está ahí para apoyar las acciones y las emociones del actor. El escenario, una silla ya no es sólo eso: es un lugar y un momento que concurre con el personaje para darle descanso, para defenderlo o para ayudarse a conseguir un objetivo (escapar, por ejemplo).

Desde este punto de vista, los objetos en el escenario, además de crear un ambiente, tienen funciones dramáticas dentro de la misma representación. A este respecto, Stanislavski señala que la relación que el actor establezca con el escenario determina la intensidad y la

credibilidad de su actuación , pues de su compenetración con el entorno escénico depende que evoque adecuadamente los sentimientos de su personaje . El actor debe concentrarse en este espacio escénico y olvidar por completo cualquier cosa que no se encuentre en él. Por esta razón, Stanislavski apunta que la escenografía, la utilería, las luces y los sonidos no deben dirigirse solamente a crear la ilusión de realidad en el espectador, sino a colaborar para que el actor encuentre un ambiente adecuado y exprese los sentimientos de su personaje correctamente. La calidad de esta relación que establece el actor con esa "otra vida", con esa "otra realidad" que hará posible el "como si" gracias a la creación de un ambiente inmerso en el "aquí y ahora" (Stanislavski, 1900: 82).

La fidelidad en la comunicación

Existiendo un propósito para la comunicación y una respuesta por producirse, el comunicador ha de buscar la más alta fidelidad para sdu cometido. La palabra fidelidad es empleada aquí en el sentido de que el comunicador ha de lograr lo que desea. Un encodificador de alta fidelidad es aquel que expresa en forma perfecta el significado de la fuente.

Un decodificador de códigos de alta fidelidad es aquel interpreta el mensaje con una precisión absoluta. Al analizar la comunicación nos interesa nos interesa determinar lo que aumenta o reduce la fidelidad del proceso.

Hemos enumerado seis elementos básicos de la comunicación: fuente, encodificador, mensaje, canal, decodificador pueden ser agrupados, como pueden serlo asimismo el receptor y el decodificador. En esta versión truncada del modelo, la fuente encodifica un mensaje y lo coloca en el canal, de manera que pueda ser decodificado por el receptor.

La fuente

Una fuente de comunicación, después de determinar la forma en que desea afectar a su receptor, encodifica un mensaje destinado a producir la respuesta esperada. Existen, por lo menos, cuatro distintas clases de factores dentro de la fuente que pueden aumentar la fidelidad. Estos factores son:

- Sus habilidades comunicativas.
- Sus actitudes.
- Su nivel de conocimiento, y
- La posición que ocupa dentro de un determinado sistema sociocultural.

Habilidades en la comunicación. Existen cinco habilidades verbales en la comunicación. Dos de éstas son encodificadoras: hablar y escribir. Dos son habilidades decodificadoras: leer y escuchar. La quinta es crucial, tanto para encodificar : la reflexión o el pensamiento. Este último no solo es esencial para la codificación, sino que se halla implícito en el propósito mismo .

Supongamos que no tenemos todavía un propósito bien pensado y definido para comunicarnos. consideremos más bien esa habilidad de la comunicación, el pensamiento, que es la que produce propósito "bien pensados". Todos estamos de acuerdo en que nuestras habilidades comunicativas, nuestra facilidad para manejar el código del lenguaje, repercuten sobre nuestra capacidad para encodificar pensamientos. Nuestra facilidad de lenguaje, nuestra capacidad comunicativa, tienen, además, otra acción: influyen, en realidad, en los pensamientos mismos. Mas exactamente, las palabras que podemos dominar y la forma en que las disponemos unas con otras ejercen influencia sobre : a) aquello en lo cual estamos pensando; b) la forma en que pensamos y, c) que pensemos en algo o no .

Platón sugirió que el pensamiento necesita símbolos mentales, imágenes que el hombre lleva siempre consigo. Sostenía que cuando queremos pensar sobre el mundo físico, nuestras unidades de pensamiento son, en realidad, pequeñas réplicas visuales de los objetos que representan, recibidas y conservadas intactas por la retina del ojo. A la luz del conocimiento existente sobre fisiología de la percepción, esta teoría específica de Platón es ingenua, pero debemos recordar que los hombres de esta época sabían muy poco de la naturaleza científica de la percepción. Hay pues, cierto mérito en el principio general.

La teoría de que el lenguaje humano afecta la percepción y el pensamiento fue expuesta por Sapir y Whorf . En concreto, la hipótesis de Sapir-Whorf establece que el lenguaje de una persona habrá de determinar en parte lo que esa persona ve, lo que está pensando, y los métodos que utiliza para pensar y llegar a tomar decisiones . Por ahora, no tenemos ninguna evidencia definitiva en cuanto a la aplicabilidad general de esta sugerencia. Existe, sin embargo, evidencia de que la hipótesis tiene valor. No hay duda de que estamos inclinados a pensar en cosas que ya hemos experimentado y para las cuales poseemos nombres que podemos manipular. Nombrar es esencial para pensar. los nombres de que disponemos y las formas en que los utilizamos afectan lo que pensamos y nuestra forma de pensar.

Las actitudes. El segundo factor lo constituyen las actitudes de la fuente de comunicación. Las actitudes las formas en que se comunica. Desgraciadamente, la palabra " actitud " no es fácil de definir. De hecho los investigadores sociales han tenido (y siguen teniendo) bastante dificultad para determinar lo que quieren decir con "actitud ".

Actitud hacia el tema que se trata . La actitud hacia sí mismo no es la única que afecta la conducta de la fuente de comunicación. Un segundo factor lo constituye su actitud hacia el asunto de que se trata. Cuando leemos un libro o un artículo, cuando escuchamos a un profesor o a un conferenciante, a un vendedor o a un actor, recibimos la impresión de la actitud del escritor o del orador hacia el tema que trata.

Sus actitudes se transparentan muy a menudo en sus mensajes. Claro esta que hay excepciones. Algunos comunicadores pueden ocultar (evitar codificar) sus actitudes hacia el tema que están tratando. Sin embargo, en la mayoría de los casos, las actitudes hacia dicho tema se hacen evidentes. Las firmas industriales no acostumbran contratar vendedores si no están convencidas de que ellos creen en el producto y habrá de tener actitudes favorables con respecto a éste. Casi todo vendedor de categoría dirá que el resulta imposible vender un producto a menos que crea en él (Prieto y Muñoz, 1992).

Las actitudes de la fuente hacia su receptor afectan a la comunicación. Cuando los lectores o auditores se dan cuenta de que el escritor o el orador realmente los aprecia, se muestran mucho menos críticos de sus mensajes mucho más dispuestos a aceptar lo que éstos dicen. Aristóteles llamó a esta característica percibida por el orador, *ethos*, calidad del orador que constituyen un llamamiento directo al que escucha. El concepto de *ethos* comprende muchas conductas que implican otras cosas aparte de una actitud favorable. Empero las actitudes de la fuente hacia su receptor son importantes factores determinados de su afectividad. (Prieto y Muñoz, 1992)

Nivel de conocimiento. Es obvio que el grado de conocimiento que posee la fuente con respecto al tema de que se trata habrá de afectar a su mensaje. No se puede comunicar lo que no se sabe; no se puede comunicar con el máximo de contenido de efectividad, un material que uno no entiende. por otra parte, si la fuente sabe *demasiado*, si está *superespecializada*, puede equivocarse en el sentido de que sus habilidades comunicativas especiales se hallan empleadas en forma tan técnica que su receptor no será capaz de entenderla.

Sistema socio-cultural. Ninguna fuente se comunica como libre agente sin estar influida por la posición que ocupa en un determinado sistema socio-cultural. Claro está que es necesario tener en cuenta los factores personales de la fuente: sus habilidades comunicativas, sus actitudes,

sus conocimientos. Pero necesitamos también saber algo más que esto. Hemos de saber cuál es el sistema social dentro del que está operando. Necesitamos saber su ubicación en este sistema social, cuáles son los roles que desempeña, qué funciones debe llenar, cuál es el prestigio que ella y las demás personas personales le atribuyen. Tenemos que conocer el contexto cultural dentro del cual se comunica, sus creencias culturales y sus valores dominantes, las formas de conducta que son aceptables o no, exigidas o no por su cultura. Necesitamos conocer sus expectativas y las que otros tienen con respecto a ella.

La gente no se comunica igual cuando pertenece a clases sociales diferentes, y quienes poseen distintos antecedentes culturales tampoco se comunican de la misma manera. Los sistemas sociales y culturales determinan en parte la elección de las palabras que la gente usa, los propósitos que tiene para comunicarse el significado que da a ciertos vocablos, su elección de receptores, los canales que utiliza para uno u otro tipo de mensaje, etcétera. Un americano no se comunica en la misma forma en que lo hace un indonesio.

Los japoneses y los alemanes tal vez codifiquen el mismo mensaje para expresar propósitos completamente distintos, o quizá codifiquen mensajes totalmente diferentes para expresar los mismos propósitos.

En resumen, hemos dicho que existen, por lo menos, cuatro clases de factores que operan en la comunicación fuente- encodificador. Cada uno de estos factores afecta su conducta en la comunicación, su propósito sus mecanismos de encodificación, sus mensajes. y cada uno de ellos afectan también la forma en que el receptor habrá de responder a sus mensajes. los factores de la fuente comprenden:

- Habilidades comunicativas.
- Actitudes.
- Nivel de conocimiento.
- Sistema socio- cultural.

Cuando nos desempeñamos como fuente de comunicación, cuando observamos a otras personas haciendo de fuente- encodificadores, necesitamos tomar en cuenta cada uno de estos cuatro factores para poder comprender por qué una fuente de comunicación actúa en la forma en que lo hace y por qué es efectiva o no al comunicar sus propósitos a los demás (Prieto y Muñoz, 1992).

El decodificador- receptor

El decodificador- receptor es un segundo ingrediente de nuestro modelo. Ya hemos hablado en forma bastante extensa del decodificador - receptor al hablar de la fuente- encodificador. La persona que se halla en uno de los extremos del proceso de comunicación y la que se encuentra en el otro extremo son bastante similares. En realidad, cuando entablamos una comunicación interpersonal, la fuente y el receptor son la misma persona.

Aquel que en un momento es una fuente, ha sido un receptor. los mensajes que emite están determinados por los que ha recibido, por las fuerzas que le fueron impuestas en un momento anterior al de codificar . Lo mismo ocurre para el receptor. Él también puede ser considerado como fuente. Durante el transcurso de una situación dada es frecuente que el receptor se comporte en ambas formas: como fuente y como receptor.

Por cierto que en lo futuro habrá de desempeñar conductas como fuente que se verán más o menos afectadas por los mensajes que le fueron enviados como receptor.

Teniendo en cuenta este punto de vista podemos hablar del decodificador - receptor en términos de sus habilidades comunicativas. Si el receptor no posee la habilidad de escuchar, de leer y de pensar, no estará capacitado para recibir y decodificar los mensajes que la fuente-encodificador ha transmitido.

Podemos referirnos al receptor en términos de sus actitudes. La forma en que codifica un mensaje está determinada en cierto modo por sus actitudes hacia sí mismo, hacia el contenido del mensaje. Todo lo que hemos dicho con respecto a las actitudes de la fuente es igualmente aplicable al receptor.

Otro punto que hay que considerar al llegar aquí es el de la importancia del receptor en la comunicación. Si limitamos nuestra exposición a la comunicación efectiva, el receptor es el eslabón más importante del proceso de la comunicación. Si la fuente no llega a alcanzar al receptor con su mensaje, es lo mismo que si se hubiera hablado a sí misma. Uno de los puntos más importantes de la teoría de la comunicación es la cuestión relacionada con el individuo que se halla en el otro extremo de la cadena de comunicación: el receptor.

Hemos definido el mensaje como el producto físico verdadero del emisor codificador. Cuando hablamos nuestro discurso es el mensaje; cuando escribimos, lo escrito; cuando pintamos, el cuadro; finalmente, si gesticulamos, los movimientos de nuestros brazos, las expresiones de nuestro rostro constituyen el mensaje.

En éste hay, por lo menos, tres factores que tienen que ser tomados en consideración: 1) el código; 2) el contenido y, 3) la forma en que se tratado el mensaje. Al hablar de código, contenido y tratamiento como factores del mensaje podemos hacerlo con respecto a dos cosas : a) los elementos de cada uno y, b) la forma en que estos elementos se hallan estructurados .

Elementos y estructura

Veamos uno o dos ejemplos de la manera en que definimos elementos y estructura. Los elementos básicos de un idioma son los sonidos. Agrupamos estos elementos en lo que llamamos fonemas, y después en grupos de sonido de un nivel más alto, llamados morfemas. Eventualmente tratamos de hacer alguna clase de notaciones para estos

grupos de sonidos, utilizando con ese fin las letras de nuestro inadecuado alfabeto. Elementos y estructura están unidos. Sin embargo, a veces tratamos de trazar dicotomías entre ellos.

Discutimos sobre lo que es más importante en la comunicación: tener buenas ideas (elementos) o tener una buena organización (estructura). Estos son argumentos sin sentido, pues lo uno no existe sin lo otro; puede decirse que ninguno existe separadamente.

Nuestro nivel de análisis varía para llenar nuestro propósito. Sin embargo cuando analizamos el mensaje en la comunicación, podemos tomar en consideración su código, su contenido, y la forma en que es tratado.

En el caso que nos ocupó, la expresión dancística, no sólo posee estructura, contenido y una serie de códigos que contribuyen a su construcción, a su transmisión y a su propósito más anhelado, la comunicación con el auditorio. La gran apuesta de la obra dancística, independientemente de su género y tipo (moderna, contemporánea, clásica, folklórica) es buscar la puesta el común de su contenido, con relativa independencia de la estructura lingüística que la conforma.

Sin embargo, varios de los elementos conceptuales expuestos anteriormente, deben ser vistos a la luz de las siguientes consideraciones:

Por una parte, la expresión dancística que se tomó como referente para la construcción del objeto de estudio tiene cualidades que matizan y trastocan los modos de comunicación de una obra de danza clásica o de una estructura teatral convencional, por ejemplo. En primer término, la danza contemporánea, así como la moderna, contiene una serie de códigos corporales, kinéstésicos, ambientales y coreográficos que le imprimen una estructura narrativa distinta, en la que no siempre existe una correspondencia entre movimientos corporales y significaciones narrativas tradicionalmente aceptadas en la expresión teatral. Ello hace que una puesta en escena de una obra dancística contemporánea o

moderna pueda estar cargada de expresiones visualmente estilizadas que remitan, por un lado, a mensajes para los que no se requiera conocimiento técnico alguno por parte del perceptor y, por otro, a concepciones abstractas para las que resulta difícil y acaso inútil pretender una correspondencia hablada (textual) u objetiva, en tanto que muchas veces el trabajo coreográfico busca el posicionamiento de un estilo y forma de expresión por sí mismo.

Por otra, la obra "Para una Niña Muerta", de Jaime Blanc, no sólo corresponde a género de la danza contemporánea, sino que además – como se explica en el apartado metodológico-- por cuestiones prácticas, dicha obra fue expuesta a los grupos de perceptores a través de la versión producida para videocassete. Esta condición imprime una cualidad muy particular, tanto en la forma de exposición de una obra que se actúa para su filmación en video, como en los procesos perceptuales que la obra puede desencadenar en una versión u otra.

A este respecto, se asume que el medio empleado para la narración de un mensaje genera distancias, limita o potencia algunos procesos de decodificación en tanto, por ejemplo, la atmósfera de un teatro, aunada la presencia y contacto más proxémico de los perceptores con los personajes, la ambientación, las dimensiones visuales, auditivas, narrativas y en general la propuesta coreográfica constituyen elementos enriquecedores para su lectura e interpretación. En tal sentido, la proyección de una obra dancística a través de la tecnología del videocassete, priva de elementos narrativos y simbólicos que pueden ser apreciados en su natural escenario expresivo.

En defensa de lo anterior, vale señalar que a partir de la década de los 80, precisamente con la incursión del video y de las cámaras ligeras para filmación, se inició, predominante en las generaciones que nacieron a partir de la década de los años 70 y que hoy bordean los 20 años de edad, la edificación de una cultura audiovisual (Guadarrama, 1998). En tal sentido, si bien no se discute que la apreciación de una puesta en escena en su atmósfera natural (teatro) constituye una riqueza de

especial relevancia para las generaciones jóvenes, tampoco podemos negar que hoy asistimos a una revolución tecnológica que está cambiando ostensiblemente las formas y medios para establecer contacto con los mensajes, las personas y con la expresión artística.

Finalmente, el corpus teórico empleado fue construido principalmente a partir de los elementos conceptuales que ofrecen las aportaciones venidas de la lingüística y la proxemia. Se trata de un cuerpo que si bien alude más a elementos hablados o verbales, en el trabajo de investigación que se reporta, se buscó iniciar la exploración del alcance de este andamiaje teórico, en la medida en que este ejercicio trató de someter a prueba la suficiencia conceptual elaborada, a fin de encontrar la especificidad que asume dicha base ante una estructura narrativa que está más acentuada en la emisión de imágenes y que, para el caso que nos ocupó, estuvo totalmente privada de expresiones habladas.

En tal sentido, como se puede apreciar en la metodología, debe considerarse que la "triangulación" construida para explorar procesos interpretativos o decodificados en torno a la obra de danza referida (exhibición de la obra en video-----apreciación de los asistentes-----interrogantes y petición de narrativa en torno a la historia), buscó dar cuenta de éstos a través del uso del lenguaje hablado y escrito, es decir, se trata de un arreglo y de una estrategia metodológica que dista mucho de generarse espontáneamente cuando se asiste a apreciar una obra de danza o una obra teatral. En este orden de ideas, debe tenerse en cuenta, como el mismo título del trabajo lo expone, que se trata de un estudio de tipo experimental que posiblemente arrojaría algunos datos y procesos distintos si se explorara en condiciones no experimentales o cuasiexperimentales.

Consideraciones

¿Cómo explorar los procesos de recepción de una obra dancística? Una de las primeras dificultades que entraña esta interrogante es la búsqueda de alternativas que permitan un acercamiento al fenómeno. Ciertamente que la representación de una obra dancística, en su ámbito más natural, se da en el escenario teatral; en el que son convocadas las audiencias y éstas pueden estar conformadas por distintos estratos, tanto socioculturales como socioeconómicos. Sin embargo, un proceso de acercamiento a los procesos de recepción, en estas condiciones, implicaría la amplia disposición de algunos asistentes para responder a instrumentos como cuestionarios o entrevistas semiestructuradas y tener el reposo suficiente para que, antes o después de la obra en cuestión se contaran con las condiciones adecuadas para la búsqueda de posibles respondientes.

Si bien se reconoce la dificultad de este tipo de acercamientos, digamos, más naturales, es cierto que una investigación que indague *in situ* el fenómeno en cuestión, puede aportar dividendos valiosos. Aquí se optó por un proceso de acercamiento experimental que, en todo caso, sentara las bases para ulteriores estudios que reclamarán técnicas de investigación etnográficas como la observación participante o la entrevista en profundidad (Taylor y Bogdan, 1984).

Esta forma de aproximación al fenómeno reviste algunas limitaciones. En primer término, *la audiencia*, como se verá más adelante, en tanto perteneciente a una licenciatura, presentó características homogéneas, cuando menos referida a la variable **nivel de estudios** y, ello puede representar una condición muy particular para cuando se trate de pensar estos resultados hacia una audiencia heterogénea como la que usualmente se puede encontrar en un teatro o en un foro en que se representa la obra dancística.

METODOLOGÍA

Por otra, la obra empleada como referente fue exhibida a los estudiantes a través del video (formato VHS). Si bien esta tecnología es cada vez más frecuente en el uso doméstico y, particularmente entre los jóvenes (Gómez Mont, 1991; Lozano, 1994; Cornejo et al., 1995), no se deja de reconocer que los proceso de recepción e interpretación pueden guardar diferencias importantes cuando se trata de una puesta en escena que transcurre en el foro.

Los objetivos que se formularon para la presente investigación fueron los siguientes:

- Analizar el proceso de recepción que desencadenan una obra de danza contemporánea (expuesta a través de video), en grupos de estudiantes de nivel superior.
- Evaluar las diferencias cualitativas que puede presentar el proceso de recepción de la obra dancística (exhibida en video), presentada a grupos de estudiantes de nivel superior.
- Contribuir a una mejor comprensión del proceso de recepción del fenómeno dancístico.

Para analizar el proceso de recepción de la obra de danza contemporánea *Para una Niña Muerta* se procedió de la siguiente manera:

Universo de Estudio

Se obtuvo la lista de alumnos del 6o semestre, grupo **A** de la Licenciatura en Comunicación, que cursaban sus estudios durante el ciclo escolar marzo-septiembre de 1995. El total de alumnos ascendió a 27.

Muestra

Visto que el universo de estudio era suficientemente controlable, se optó por desarrollar el estudio con el total de la población, es decir los 27 estudiantes. Sus características básicas eran las siguientes:

Sexo	Número	%
Hombres	10	37
Mujeres	17	63
Total	27	100

Diseño de la investigación

Seleccionado el grupo de 27 alumnos participantes, con el apoyo de las autoridades de la Licenciatura en Comunicación de la Universidad Autónoma del Estado de México, se les invitó a una reunión informativa para dar a conocer los propósitos del trabajo y solicitar la colaboración de cada uno de ellos. La respuesta fue positiva en todos los casos y se les notificó que serían citados con anticipación, a fin de no interferir con sus actividades escolares o laborales.

Para someter a prueba las hipótesis planteadas en el trabajo, se distribuyó al grupo en dos subgrupos, de acuerdo con el modelo de test retest¹. Esquemáticamente se puede representar como sigue:

R	O ₁	X	O ₂
R	O ₁		O ₂

¹ Cfr. Campbell, Donald y Stanley, Julian. DISEÑOS EXPERIMENTALES Y CUASIEXPERIMENTALES EN LA INVESTIGACION SOCIAL. De. Amorrortu, 1979: 22-25.

METODOLOGÍA

Donde:

- R= Proceso de aleatorización de los sujetos experimentales
- O_1 = Primera observación o medición antes de la intervención de la variable
- X= Intervención de la variable experimental.
- O_2 = Segunda observación o medición después de la intervención de la variable.

El arreglo experimental para investigar el proceso de recepción de la obra dancística, se hizo de la siguiente forma:

- Se agendó el día, hora y lugar en el que se llevaría a cabo la transmisión de la obra "Para una Niña Muerta" (20 de junio de 1995 a las 10:00 horas, sala de usos múltiples de la Facultad de Ciencias Políticas y Administración Pública).
- Se notificó al grupo participante de la programación referida.
- El día de la transmisión acordada, únicamente asistieron un total de 20 estudiantes.
- A dicho grupo se le exhibió en videocasete la obra "Para una Niña Muerta".
- Al finalizar la proyección se pidió a cada uno de los asistentes que redactaran lo que habían entendido de la obra de danza, conforme a la siguiente guía de preguntas:
 - De qué trata la obra
 - Cómo inicia, cómo se desarrolla y cómo finaliza la historia
 - A lo largo de la obra. qué sensaciones (sentimientos) te produjo.

METODOLOGÍA

Con estas preguntas se buscó que cada uno de los participantes virtiera su apreciación y de este modo, se pudiera facilitar el procesamiento de sus respuestas, toda vez que la redacción era, en cierto modo, libre y personal.

- Concluida la fase de pretest se preparó y reprodujo el material de lectura que constituiría la base para aplicar la variable independiente, es decir, el conocimiento acerca del significado técnico de los movimientos básicos que son empleados en la danza contemporánea.

- El día 27 de junio se llevó a cabo una reunión con el grupo de participantes con el propósito de conformar aleatoriamente a los subgrupos experimental y control. Para ello, se tomó como base la lista de los 20 alumnos que habían participado en la fase del pretest y se procedió a seleccionar aleatoriamente a nueve estudiantes que conformarían al grupo experimental y 10 más el grupo control². Enseguida se presenta la lista de alumnos que tomaron parte en uno y otro grupo, asignándoles nombres ficticios.

- A los estudiantes que fueron ubicados en el grupo experimental se les proporcionó el material de lectura sobre el significado técnico de los movimientos básicos de la Danza Contemporánea y se les pidió que lo estudiaran para que pudieran aplicarlo en la sesión del día 6 de julio, fecha en la que sería nuevamente proyectada la obra de Danza "Para una Niña Muerta". Asimismo, se les pidió que no compartieran el material con ningún compañero de clase a efecto de evitar posible contaminación en los resultados de la investigación. A los 10 alumnos restantes se les pidió que asistieran a la proyección agendada para el día 6 de julio de 1995 en la sala de usos múltiples de la facultad.

² Como se ha señalado, un total de 20 alumnos constituyeron el grupo de pretest. Pero durante la sesión celebrada el día 27 de junio, asistieron 19 estudiantes. Para la selección aleatoria se empleó una calculadora Casio-Fx-330 que dispone de un comando para generar números aleatorios.

METODOLOGÍA

**Tabla de Participantes en el Estudio Experimental sobre
el Proceso de Recepción de la Obra de Danza
Contemporánea "Para una Niña Muerta"
Junio-julio, 1995**

Postest				
No	Nombre	Pretest	Grupo Experimental	Grupo Control
1	Luis	•	•	
2	Reyna	•	•	
3	Carlos	•	•	
4	Delia	•	•	
5	Oscar	•	•	
6	Alma	•	•	
7	Arturo	•	•	
8	Javier	•	•	
9	Manuel	•	•	
10	Matilde	•		•
11	Sandra	•		•
12	María	•		•
13	Tomás	•		•
14	Columba	•		•
15	Elisa	•		•
16	Amila	•		•
17	Graciela	•		•
18	Carmelo	•		•
19	Irma	•		•

- El jueves 6 de julio se dieron cita los 19 alumnos del 6o semestre de comunicación y se proyectó nuevamente la obra de Danza. Al concluir la sesión se les pidió a cada uno que redactara sus respuestas a las siguientes preguntas:

METODOLOGÍA

- De qué trata la historia
- Qué sentimientos tratan de proyectar los bailarines de la obra
- Qué papel desempeñó en la obra cada uno de los bailarines.
- Cómo inicia, cómo se desarrolla y cómo concluye la historia de la obra.

Esquemáticamente, el diseño experimental de la investigación que aquí se reporta se puede representar conforme a la siguiente tabla:

Condición	Medición	V. Independiente	Condición	V. Dependiente Medición
Exhibición de la Obra dancística (a)	Aplicación de cuestionario sobre comprensión de la obra	Lectura sobre códigos de los movimientos básicos de la Danza Contemporánea.	Exhibición de la Obra dancística (b)	Aplicación de cuestionario sobre comprensión de la obra
Exhibición de la Obra dancística (a)	Aplicación de cuestionario sobre comprensión de la obra		Exhibición de la Obra dancística (b)	Aplicación de cuestionario sobre comprensión de la obra

- Una vez que cada uno de los participantes escribieron sus respuestas, se procedió a procesar la información, calificando cada uno de los aspectos de la comprensión o decodificación de la obra, conforme a las interrogantes formuladas. Para ello se diseñó una escala estimativa de tres gradientes con el propósito de calificar el grado de comprensión de dos aspectos fundamentales en la obra: la historia y la identificación de los sentimientos manejados por los bailarines (ver anexo 1).
- Calificadas cada una de las respuestas de los 19 alumnos se realizaron los cálculos correspondientes para conocer los promedios arrojados por cada uno de los respondientes en los aspectos de la decodificación que fueron objeto de interés.

METODOLOGÍA

Enseguida se presentan los resultados arrojados en el estudio, deseagregando la información de acuerdo con los grupos empleados (experimental y control). Asimismo, se incluyen gráficas para apoyar el proceso de descripción y se agregan algunos de los procesos de interpretación que expusieron los estudiantes, según su condición de participación.

Para una niña muerta

Los resultados se presentan conforme al diseño de la investigación, **L**es decir, en primer término se exponen algunas de las respuestas más frecuentes y típicas que presentaron los estudiantes durante la fase del pre-test, tanto del grupo control como del experimental. En la segunda parte, con más detalle se describen y analizan las respuestas proporcionadas por cada uno de los grupos, una vez aplicada la variable independiente al grupo experimental y se contrastan con el grupo control.

Antes de dar paso a los datos, se ofrece una sinopsis de la obra exhibida en video *Para una niña muerta*, de Jaime Blanc. El propósito de este resumen es establecer un punto de partida que permita analizar las respuestas de ambos grupos y dar pie al análisis de los procesos de recepción desencadenados en el proceso de investigación.

Para una Niña Muerta¹

Jaime Blanc

Sinopsis

La obra es desarrollada por tres personajes: el padre, la madre y la hija. Es un historia que muestra el dolor de los padres ante la muerte de su hija. El modo en que cada personaje manifiesta el dolor por el duelo es diferente; mientras el padre elabora secuencias complicadas con un tema de movimiento que se desarrolla constantemente hacia un *clímax de dolor*; la madre se mantiene de espaldas al público, su presencia se hace patente a partir de la irradiación de energía manifestada por *pequeñísimos acentos* en el fraseo que desarrolla el padre.

¹ Para una Niña Muerta. Coreógrafo: Jaime Blanc; Música ("Kindertotenlied" Dos canciones para los Niños Muertos), de Gustav Mahler; Diseño Jarrilla Maasserova; Iluminación: Jaime Blanc.

ANÁLISIS DE RESULTADOS

El dolor ante la pérdida de un ser querido, es un sentimiento avasallador que hace aflorar conductas contradictorias en quien lo padece, rompe las convenciones entre la pareja que ha sufrido el deceso, enfrontándolos a sus mutuos rencores. Gracias a una pequeña secuencia onírica (añoranza de la vida de la niña ya muerta) en la cual la hija revive y enfrenta a los padres, permite que éstos, al finalizar la experiencia, experimenten una violenta confrontación hecha de reclamos mutuos, reproches y agresiones que se diluyen ante el dolor por la niña muerta, lográndose –al final– una reconciliación entre los cónyuges.

La obra finaliza con un arranque de desesperación del padre, tratando de llevarse fuera del ataúd a la niña. Al ver que realmente está muerta y que nada puede hacer, llega la resignación con todo su dolor y queda viva en el recuerdo.

Como elementos escénicos, se utiliza una banca-ataúd para la niña y el vestuario es simple, con un fuerte dominio del color negro.

El pre-test

Como se anotó en el capítulo anterior, el día 20 de junio se llevó a cabo la exhibición en video de la obra de danza Para una niña muerta. A esta sesión acudieron un total de 20 estudiantes y, al finalizar la transmisión se les a cada uno de los asistentes que contestaran en una hoja en blanco a las siguientes interrogantes:

- ¿De qué trató la obra?
- ¿Cómo inicia, como se desarrolla y como finaliza la historia?

ANÁLISIS DE RESULTADOS

- A lo largo de la obra ¿qué sensaciones o sentimientos te produjo?

Las preguntas obedecieron a un esfuerzo por establecer una línea base homogénea que, en la medida de lo posible fuera capaz de representar un proceso de recepción más o menos común entre los estudiantes y que ayudaran a recoger elementos básicos del relato. Así, el proceso de reconstrucción que se pidió acerca de la historia apreciada en el video estuvo basada en procesos interpretativos que reclamaron, básicamente, elementos sógnicos, señales (Leach, 1994); espaciales y proxémicos (Hall, 1986); kinéticos (Picard, 1988) y, a través de la tercera pregunta, referida a las sensaciones o sentimientos, se buscó explorar los indicios a que daba lugar el relato de la obra, mediante los signos corporales que los actores realizan.

Posiblemente ayudados por la cortinilla de entrada en el video, todos los participantes retomaron del título ***Para una niña muerta***, uno de los elementos para responder a la primera pregunta.

Sin excepción, todos identificaron plenamente el tema de la muerte. Los elementos escenográficos, el simbolismo del vestuario (dominio del negro) y la musicalización se transformaron en los elementos textuales para transmitir el mensaje a los receptores, con independencia del nivel de conocimiento que pudiera tener el auditorio, ante los códigos dancísticos del relato. Enseguida algunos ejemplos de este tipo de respuestas.

La obra trata de una joven que está muerta...

Es un joven que, desesperado, llora la muerte de una mujer...

El tema es la muerte...

(...) es una mujer muerta...

(...) una (mujer) ha muerto...

La muerte de una mujer...

ANÁLISIS DE RESULTADOS

(...) se hunde en la desesperación, tristeza y agonía al perder, al parecer a su hija...

Es decir, los elementos socioculturales a través de los cuales representamos a la muerte (oscuridad, vestimenta negro, música a la manera del Requiem de Mozart y los elementos sígnicos que reflejan tristeza en los actores), permiten que el mensaje cumpla su cometido y desencadene el proceso de apropiación deseado.

La relación entre los personajes, su parentesco, el vínculo que los mantiene y parte del relato empiezan a mostrar, desde la fase del pre-test, problemas de comunicabilidad o, si se quiere, opacidad en el mensaje. Varios de los asistentes identificaron al padre como la pareja de la niña muerta

*La obra trata de una joven que está **muerta por lo que un joven (supongo que su pareja) sufre y como que quiere luchar contra la muerte.***

Es un joven que, desesperado, llora la muerte de una mujer (su pareja, supongo).

*Se trata de un **triángulo amoroso**, posiblemente existió alguna relación fraternal entre las dos mujeres que aparecen en la escena; una (mujer) ha muerto y la otra parece arrepentida.*

Algunos más interpretaron que se trataba de una amiga de ambos.

*La muerte de una mujer, **una amiga, podría ser.***

Se presentaron respuestas que, posiblemente, empujadas por un deseo de elaborar pocos juegos interpretativos, buscaron ofrecer elementos más descriptivos, sustentados en lo que apreciaron a lo largo del relato del video.

ANÁLISIS DE RESULTADOS

Un hombre está agonizando; de repente aparecen dos más que sufren la agonía del primero, ya que es una mujer muerta; él la levanta, la abraza y la deja en el lecho.

El tema es la muerte; cuando una persona muere, es muy difícil aceptarlo.

No obstante, aunque pocas, hubo respuestas que dieron cuenta de un proceso de apropiación e interpretación más cercano a la historia. Curiosamente esta descripción fue elaborada por una mujer y en ningún caso se encontró otra más apegada a la trama.

Trata de una familia, la cual se hunde en la desesperación, tristeza y agonía al perder, al parecer a su hija. No encontrando resignación, buscan volver a la vida, sin obtener resultados.

Historia y sentimientos

En la tabla que se presenta enseguida, se pueden apreciar las respuestas ofrecidas por los asistentes en torno a la segunda y tercera interrogantes, es decir, cómo se desarrolla la obra (inicio, desarrollo y epílogo) y qué sentimientos o emociones lograron identificar. Para elaborar la matriz de resultados se procedió a elaborar una escala estimativa con tres gradientes (1.- Alejado; 2.- Intermedio y 3.- Apegado). De esta manera, cada una de las interpretaciones ofrecidas por la audiencia fueron calificadas con dicha escala, tomando como punto de referencia la sinopsis y el conocimiento que se tiene de la propia historia. Para el caso de la pregunta referida a la identificación de sentimientos, se aplicó la misma escala, sólo que dividida en nueve tipos de sentimientos que refleja la obra a lo largo de la transmisión. Por ello, la sumatoria máxima que puede presentar asciende a 27 puntos. Por ejemplo, el caso de la asistente identificada con el numeral 2, como se puede cotejar, mostró una interpretación apegada a la historia (por lo que le fueron asignados 3 puntos en cada aspecto de la

ANÁLISIS DE RESULTADOS

historia y un total de 21 puntos en la identificación de sentimientos). En cada caso, se incluyó una columna para ofrecer el puntaje promedio, calculado para la historia y para la identificación de emociones.

Tabla No. 1
PUNTAJE OBTENIDO EN LA DESCRIPCIÓN DE LA OBRA DE DANZA
CONTEMPORÁNEA **PARA UNA NIÑA MUERTA.**
20 DE JUNIO, 1995

PRE-TEST						
DIMENSIONES DE LA DESCRIPCIÓN						
ALUMNO	HISTORIA				SENTIMIENTOS	MEDIA
	INICIO	DESARROLLO	EPILOGO	MEDIA		
1	2	1	2	1.6	15	1.4
2	3	3	3	3.0	21	1.9
3	1	2	1	1.3	16	1.5
4	3	2	3	2.7	21	1.9
5	1	3	3	2.3	15	1.4
6	3	3	3	3.0	23	2.1
7	1	3	2	2.0	17	1.5
8	3	3	3	3.0	18	1.6
9	3	3	3	3.0	21	1.9
10	2	3	2	2.3	23	2.1
11	1	2	2	1.6	19	1.7
12	2	3	1	2.0	15	1.4
13	2	3	1	2.0	16	1.5
14	1	2	1	1.3	16	1.5
15	3	3	3	3.0	17	1.5
16	2	3	3	2.7	17	1.5
17	1	3	2	2.0	20	1.8
18	1	1	1	1.0	14	1.3
19	1	2	1	1.3	18	1.6
20	1	2	3	2.0	17	1.5

Estudiantes de la Licenciatura en Comunicación. Facultad de Ciencias
Políticas y Administración Pública. UAEM.

A la mayor parte de los asistentes le resultó difícil la interpretación del inicio de la historia. Obsérvese que casi la mitad (nueve) se

ANÁLISIS DE RESULTADOS

mantuvieron en la categoría de *alejados* de las condiciones iniciales de la historia, pero no temáticamente puesto que, como hemos visto, todos identificaron el tema de la muerte.

Del total de participantes, ocho son hombres y las doce restantes son mujeres. A este respecto, vale señalar que un total de cinco participantes respondieron de manera **apegada** a la historia del relato; de ellos fueron dos hombres (Javier y Manuel) y tres mujeres. La pregunta que sería interesante formular desde ahora es si la condición hombre o mujer puede constituir una variable para explicar distintos procesos interpretativos o se trata de una condición fortuita. Seguramente estudios más amplios, con muestras más grandes, podrían contribuir a despejar esta interrogante. Por ahora la dejamos formulada para investigaciones posteriores.

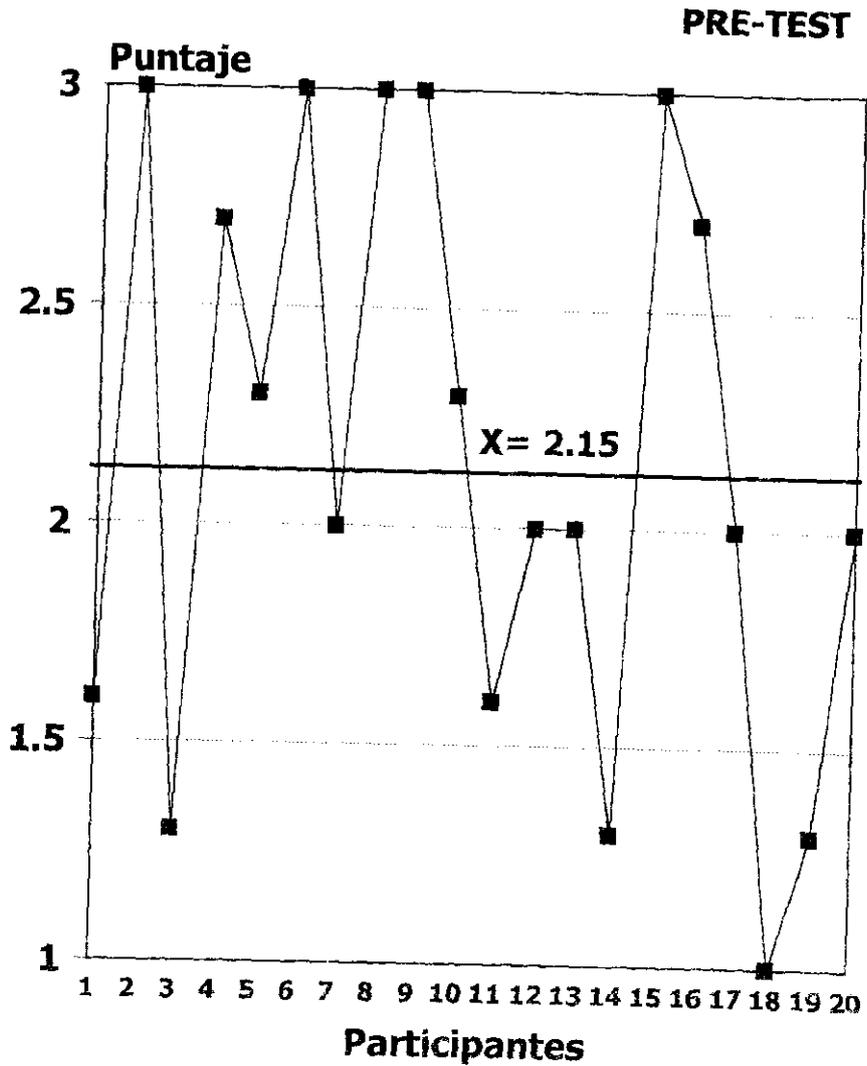
Nótese en la gráfica siguiente que, en el pre-test, la media del grupo alcanzó un puntaje de 2.15, con una desviación estándar de 0.65, valores que nos indican una tendencia hacia la categoría interpretativa **intermedia** o regular y que la mayor parte del grupo se mantuvo relativamente cercana a esta categoría, puesto que arrojó una desviación estándar pequeña, es decir de poco más de medio punto.

Más allá de estos valores numéricos, que permiten una visión de conjunto en la fase de la línea base o en el pre-test, veamos cómo algunas de las interpretaciones, calificadas con el número 3, guardaron correspondencia con el relato:

Inicio. Empieza con la escena en la que la joven está acostada sobre una mesa-plataforma [banca-ataud] y junto a ella, un hombre al que podríamos nombrar como su padre, y también está una mujer –su madre quizá. Se desarrolla cuando en su desesperación buscan compensación (?) y finaliza cuando se han resignado.

Gráfica No. 1
Promedio del puntaje obtenido en la descripción de la obra *Para una niña muerta*

Junio, 1995



ANÁLISIS DE RESULTADOS

Es decir, la historia es plenamente identificada, en sus tres partes constitutivas, a través de los elementos kinéticos, proxémicos, corporales en general y espaciales que ayudan a relatar la historia. A nivel coreográfico, el ataud es un elemento secundario [banca-ataud] y se sobreponen aspectos que permiten simbolizar la muerte o a la niña que yace muerta, pues la vestimenta de los actores permite tal recreación, al tiempo que es fortalecida por las expresiones faciales y por la musicalización puesta en la obra. En menos palabras, como se anota en el cuerpo teórico de este trabajo, el campo del significado social (la muerte) de la obra dancística logra su cometido y cumple la función para dar cauce al proceso comunicativo esencial.

Junto con Ariel Rivera (1989), se diría que la estructura que guarda el drama (Para una niña muerta), en términos de su planteamiento [inicio], desarrollo y epílogo [conclusión], toca un tema de interés universal, como es la muerte; se trata de una historia corta con final infeliz; muestra el conflicto que se recrea entre los progenitores de la niña fallecida y, como conclusión se desencadena la resignación. Así, en las repuestas de los participantes, se aprecia que estos elementos estructurales están presentes. El siguiente ejemplo puede dar referencia de ello:

Inicia. Un hombre, desesperado por la muerte de su amiga o un ser querido, se desespera, implora, tal vez reclama a Dios la desaparición de esa mujer.

Desarrollo. Junto a la mujer muerta, los personajes vivos comentan, se comunican, se pelean, recuerdan lo que quisieran que la mujer viviera.

Termina como inició: hombres vivos y la mujer muerta.

La reconstrucción del relato fue tan apegada que preferimos indagar con la respondiente si poseía conocimientos sobre códigos dancísticos.

ANÁLISIS DE RESULTADOS

Su respuesta fue: *Nunca he asistido a ninguna obra de balet, ni clásico ni moderno.*

Sin embargo, se entiende

Desde luego, también se presentaron procesos de recepción menos apegados y quizá más tendientes a la descripción, pero con identificación de los elementos dramáticos y con las partes sustanciales de la historia. Veamos dos casos:

Aparece un hombre solo. Enseguida entran en escena dos mujeres. Posteriormente, se conjuntan en un mismo escenario y se da a entender la muerte de una de las mujeres que bien puede ser la mártir de la historia, la buena. Por otra lado, la otra mujer parece dolida, arrepentida, quizá una a ambas algún tipo de relación con el hombre, y es lo que ahora les causa consideración y rechazo.

Comienza con la niña muerta sobre una mesa, y los familiares --que al parecer-- son la madre y el padre a su alrededor. Se desarrollan escenas a lo largo de la trama; de impotencia y tristeza por la presencia de la muerte. Finaliza con la supuesta conformación de la muerte.

Los elementos proxémicos² que maneja la obra, permiten a los asistentes interpretar que existen vínculos cercanos (cónyuges, hija, amigas, relación amorosa) entre los personajes y que están compartiendo el dolor de la muerte, significada por los elementos coreográficos que actúan simbólicamente. Asimismo, se aprecia, cómo los códigos paralingüísticos, particularmente los kinético-sociales,

² Ver Edward Hall (1986).

ANÁLISIS DE RESULTADOS

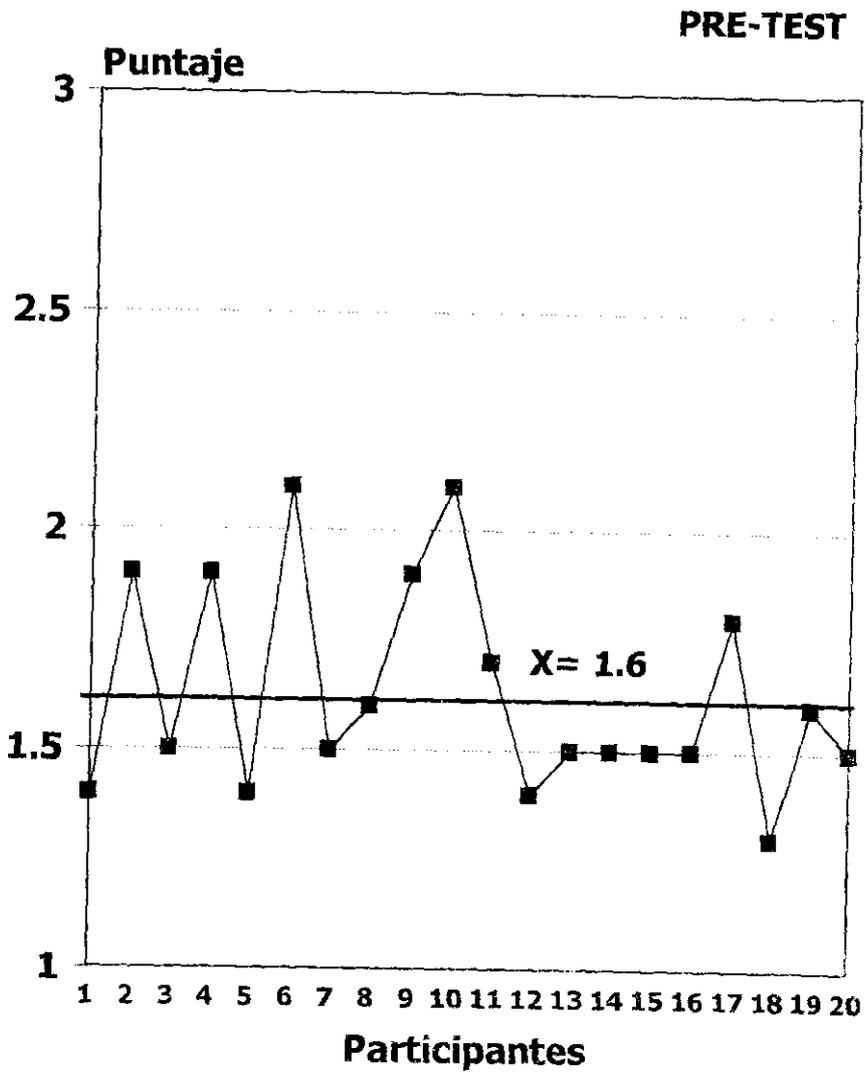
siguiendo a Birdwhistel, permitieron la identificación de las expresiones emocionales, por ejemplo, resignación, tristeza, dolor, impotencia o coraje; elementos consustanciales y fuertemente empleados en el teatro y por ende en la puesta en escena de una obra dancística que entremezcla la expresión teatral y la encodificación propia de la danza como arte de la expresión corporal.

Referente a la identificación de sentimientos, como se aprecia en la tabla No 1, se presentó una diversidad más heterogénea en cuanto este tipo de códigos. Nótese, por ejemplo, que de los 20 participantes, más de dos tercios (16) obtuvieron una valoración inferior a dos, es decir, muy cerca de la categoría **alejados** y la media también arrojó un valor bajo: 1.6, con una desviación estándar de 0.23; aspecto que hace pensar en la dificultad para identificar elementos emocionales en la expresión dancística de la obra. Por ello, comparativamente con la gráfica que describe el comportamiento grupal de la interpretación del drama, la segunda figura está cargada hacia la parte inferior (Ver gráfica No.2).

Es posible que el elemento coreográfico, basado en oscuros y en color negro, más la proxemia de la percepción provocada por el video (una distancia exigida por la cámara para lograr la apreciación de toda la escena) haya dificultado considerablemente la percepción adecuada de la expresión del rostro de los actores pues, a través de los gestos faciales se busca transmitir, de acuerdo con Dominique Picard, el carácter específico de la emoción (Picard, 1987). Sin menoscabo de lo anterior, se sabe que en danza (moderna, clásica o contemporánea) cada postura que manifiesta el cuerpo (Kinos) sirve, justamente para articular kinemas y, con ello, los kinomorfemas que habrán de transmitir el estado emotivo de los personajes y del relato en su conjunto. Quizá esta parte habría requerido de una formación o cierto nivel de conocimiento en el auditorio para identificar los estados de ánimo que se manejan en la obra en cuestión.

Gráfica No. 2
Promedio del puntaje obtenido en la identificación de
emociones en la obra *Para una niña muerta*

Junio, 1995



ANÁLISIS DE RESULTADOS

En suma, durante la fase del pre-test, se puede concluir que los elementos coreográficos, sígnicos, simbólicos, proxémicos y kinético-sociales, permitieron apoyar el proceso de recepción y de comprensión de la obra, al margen de poseer los códigos específicos y especializados para entender la historia del drama estudiado.

Post-test

Llegado el día 6 de julio de 1995, previa sesión para designar aleatoriamente a quienes habrían de conformar el grupo experimental y el grupo control, se procedió a exhibir el mismo video de *danza Para una niña muerta*. El grupo experimental había contado con el material didáctico, durante una semana, como base para ayudarles a conocer los códigos que se manejan en danza contemporánea. De esta manera, se partía de la premisa que los elementos del grupo experimental, al contar con estos conocimientos específicos, estarían en posibilidades de realizar una mejor interpretación del drama representado a través del video.

De acuerdo con lo expuesto en el marco teórico, el nivel de conocimiento que se posee con respecto al tema, desempeña una papel considerable en los procesos de codificación y decodificación. Así, con el material didáctico dispuesto, se buscaba mejorar el proceso de recepción.

Desde luego que una segunda exhibición de la obra en video, generaría efectos reactivos, como lo señalan Campbell y Stanley (1979), sin embargo, una forma usualmente empleada para "controlar" estos efectos reactivos consisten —precisamente— en establecer un grupo control que, sin participar de la variable independiente, nos permita comparar las respuestas y explorar si hay diferencias observadas entre la fase del pretest y la postest. Así se procedió en esta investigación, como oportunamente se marcó en el apartado de la metodología.

ANÁLISIS DE RESULTADOS

Así, antes de iniciar la nueva exposición de la obra dancística, se procedió a solicitar a los participantes que en las hojas distribuidas al inicio de la sesión, se identificaran como parte del grupo control o del experimental, según correspondiera.

Una vez separados cada uno, se les informó que al finalizar la exposición en video, darían respuesta a las siguientes interrogantes:

- ¿De qué trata la historia?
- ¿Qué emociones o sentimientos expresan los actores?
- A través de la musicalización ¿qué emociones se tratan de expresar?
- Cada uno de los actores ¿qué papel desempeña en la historia?
- Describe el inicio, desarrollo y desenlace de la obra presentada en video

Como se puede apreciar, se trató, esencialmente, de una serie de preguntas equivalentes con respecto a la fase del pre-test, sólo que en esta segunda etapa se procuró que los asistentes orientaran su atención de una forma más dirigida y se consideró que resultaría más estimulante, dado que se trataba de una segunda exhibición de la misma obra. De esta manera, cada uno, con relativa independencia de su pertenencia a uno u otro grupo (experimental o control), procuraría atención y trataría de hacer su propio seguimiento dado que sabían sobre qué versarían las interrogantes.

La comunicación metalingüística se impone

Es curioso que, justamente, quienes no recibieron información especializada sobre los códigos dancísticos hayan mostrado tan buenos resultados cualitativos en la descripción de la historia como los que

ANÁLISIS DE RESULTADOS

tuvieron oportunidad de leer aspectos técnicos relacionados con la expresión corporal empleada en la danza contemporánea. A este respecto debemos formularnos la siguiente interrogante ¿Los elementos dramáticos manejados a través de la kinesis, de la proxemia, de la coreografía y los elementos simbólicos acerca de la muerte (un tema universal) tuvieron mejores formas de comunicación a través de los efectos reactivos provocados por una segunda exhibición? O bien ¿La preocupación, por parte de los asistentes, por tratar de aplicar los conceptos técnicos a la historia, generó algún proceso de opacidad en la reinterpretación de la obra? Creo que se pudo haber presentado un doble movimiento, de un lado, los efectos reactivos y, al mismo tiempo, los integrantes del grupo experimental pudieron ser invadidos por la preocupación de "aplicar" los códigos estudiados.

Veamos algunos ejemplos de respuestas expresadas en torno a la historia del drama, por integrantes del grupo control, es decir de aquellos que **no tuvieron acceso al material de apoyo** sobre códigos dancísticos:

La niña está muerta. A su lado se encuentra su madre y el padre se acerca poco a poco, como recibiendo el impacto del hecho con serenidad. Ambos, el padre y la madre, luchan por aceptar la muerte de la hija, mientras la mujer se aferra a su hija viva. El padre consuela a su mujer y la hace entender que la tragedia es irremediable.

Comienza con la aparición del padre que ve con angustia y dolor el cuerpo inerte de la niña, y a su lado está la madre de ésta. Él, sintiendo remordimiento, abraza a la niña, queriendo perderle perdón. La angustia y tristeza de ambos, en algún momento se suman. Sin embargo, se separan;

ANÁLISIS DE RESULTADOS

ella lo rechaza; él pretende remediar su error y se acerca a ella pero no consigue que ella los disculpe, pues es la madre quien lo culpa de la muerte de su hija. Ninguno de los dos acepta la muerte de la niña y, al parecer, la niña tiene el mismo sentimiento hacia sus padres, ya que aún después de muerta los recrimina. El padre quiere el perdón de su hija, pero al final ambos (padre y madre) deciden dejarla descansar en paz. Y ambos se quedan al lado de la niña muerta.

Inicia cuando la mujer y el joven observan el cuerpo inerte de la joven y en ellos hay dolor y sufrimiento. Al no encontrar resignación, además de que el hombre implora quizá un motivo o una justificación, del por qué ella murió. La mujer reza por el cuerpo de su hija, hay un momento en el que se desespera y está apunto de la locura. Él trata de consolarla. Luego, la niña, hace como si regresara a consolarlos y a pedirles que la dejen descansar. La mujer es la primera que se resigna, sin embargo, él sigue sufriendo y adolorido. Luego, juntos se unen a buscar consuelo. Concluye cuando él logra aceptar la muerte de la niña y la deja descansar en paz.

Por una parte, en esta segunda exposición, el postest deja de manifiesto dos elementos sustanciales: por un lado, el proceso de interpretación mejora ostensiblemente y se logran perfilar, desde las respuestas a esta interrogante, la identificación más fina de las emociones expresadas a lo largo del drama; y por otro, parece que el seguimiento de la historia se torna más fino en torno a los personajes y al papel que cada uno desempeña. Es decir, se afianzan los elementos simbólicos que maneja la historia y la expresión kinésica y sígnica cobra mayor fuerza interpretativa. No se debe descartar, sin

ANÁLISIS DE RESULTADOS

embargo, la participación desempeñada por la "guía" que ofrecieron las preguntas formuladas con antelación y que pudieron constituir un elemento también de orientación para afinar el proceso de recepción y de apropiación. En cualquier caso, de acuerdo con el propio diseño de la investigación, este último factor operó de igual forma para ambos grupos.

Ahora demos paso a tres descripciones provenientes del grupo experimental, es decir de aquellos participantes que estudiaron el material sígnico de la danza contemporánea.

Inicia en que la niña ya está muerta. Madre y esposo están desesperados, aunque la primera parece ausente e incrédula. El hombre rompe en desesperación y busca reanimar aquel cuerpo muerto. Durante el desarrollo, él tiene varios recuerdos; entonces sus movimientos son de ternura, pero cuando vuelve a la realidad y se da cuenta que efectivamente está muerta, entonces sus expresiones son de angustia. Finaliza en que después de tanto dolor, termina por aceptar y resignarse a la muerte de la niña.

La historia comienza con la desesperación de un padre, al ver muerta a su hija, recostada en su lecho final. La madre sufre sin moverse, hasta que se le ocurre la idea desesperada de que no ha muerto. Trata de convencer al padre y éste, al no creerle, termina discutiendo y peleando con ella; incluso hasta la golpea. Como un recurso propio de la impotencia, decide compartir la idea de la madre y se apresta a hacer reaccionar a su hija, sin conseguirlo. Después, como en sueños, se levanta la niña, sólo para volver a desfallecer en los brazos de la madre. Luego, el padre la toma en sus brazos y se aleja del lecho. Ante eso, la madre corre hacia ellos, pero el padre se muestra egoísta. Al final, ambos la regresan al lugar donde todo

ANÁLISIS DE RESULTADOS

inició, con la diferencia de que ahora la niña yace en la dirección contraria a cuando querían revivirla. Concluye la historia con la tristeza y resignación de los padres.

La obra empieza cuando --en escena-- aparece una mujer acostada; a su lado, otra mujer, vestida de negro (hincada) y el actor que baila cerca de donde se encuentran las actrices. La mujer vestida de negro no se mueve; lo mismo que la que está acostada, pues está muerta. Mientras, el actor parece angustiado por la muerte de una de las actrices. La obra se desarrolla entre movimientos corporales de angustia, melancolía, ternura y amor, entre el actor y las dos mujeres. La obra concluye cuando después de que el hombre levantó a la niña y trató de ponerla de pie, se da cuenta que no es posible que regrese a la vida y que acepte que está muerta. Y es así que decide regresarla a su lecho de muerte, ayudado por su amiga.

Como se puede apreciar, cualitativamente, las respuestas de quienes contaron con elementos conceptuales para apoyar su interpretación, desde la descripción de la historia del drama, lograron identificar más elementos kinéticos o corporales y ofrecieron en sus respuestas aspectos emotivos manejados en la obra. No obstante, como de hecho se muestra en la tabla de la página siguiente, al calificar las respuestas del grupo control y del experimental, excepto el participante identificado con el numeral 1 (quien obtuvo una valoración de 1.3), el resto mostró mejoras en sus procesos de recepción y de interpretación.

ANÁLISIS DE RESULTADOS

Tabla No. 2
PUNTAJE OBTENIDO EN LA DESCRIPCIÓN DE LA OBRA DE DANZA
CONTEMPORÁNEA **PARA UNA NIÑA MUERTA.**
6 DE JULIO, 1995

POSTEST						
DIMENSIONES DE LA DESCRIPCIÓN						
HISTORIA						
ALUMNO	INICIO	DESARROLLO	EPILOGO	MEDIA	SENTIMIENTOS	MEDIA
4	2	3	3	2.7	23	2.1
5	3	2	2	2.3	18	1.6
6	3	3	3	3.0	21	1.9
7	2	2	3	2.3	18	1.6
10	3	3	3	3.0	27	2.4
12	3	3	3	3.0	22	2.0
13	3	3	3	3.0	23	2.1
15	3	3	2	2.7	22	2.0
16	3	3	3	3.0	22	2.0
20	3	2	3	2.7	23	2.1
1	1	1	2	1.3	21	1.9
2	3	2	3	2.7	26	2.4
3	2	2	3	2.3	25	2.3
8	3	3	2	2.7	23	2.1
11	3	3	3	3.0	24	2.2
14	3	3	3	3.0	27	2.4
17	3	3	3	3.0	24	2.2
18	2	2	2	2.0	25	2.3
19	1	2	2	2.0	24	2.2

Estudiantes de la Licenciatura en Comunicación. Facultad de Ciencias Políticas y Administración Pública. UAEM.

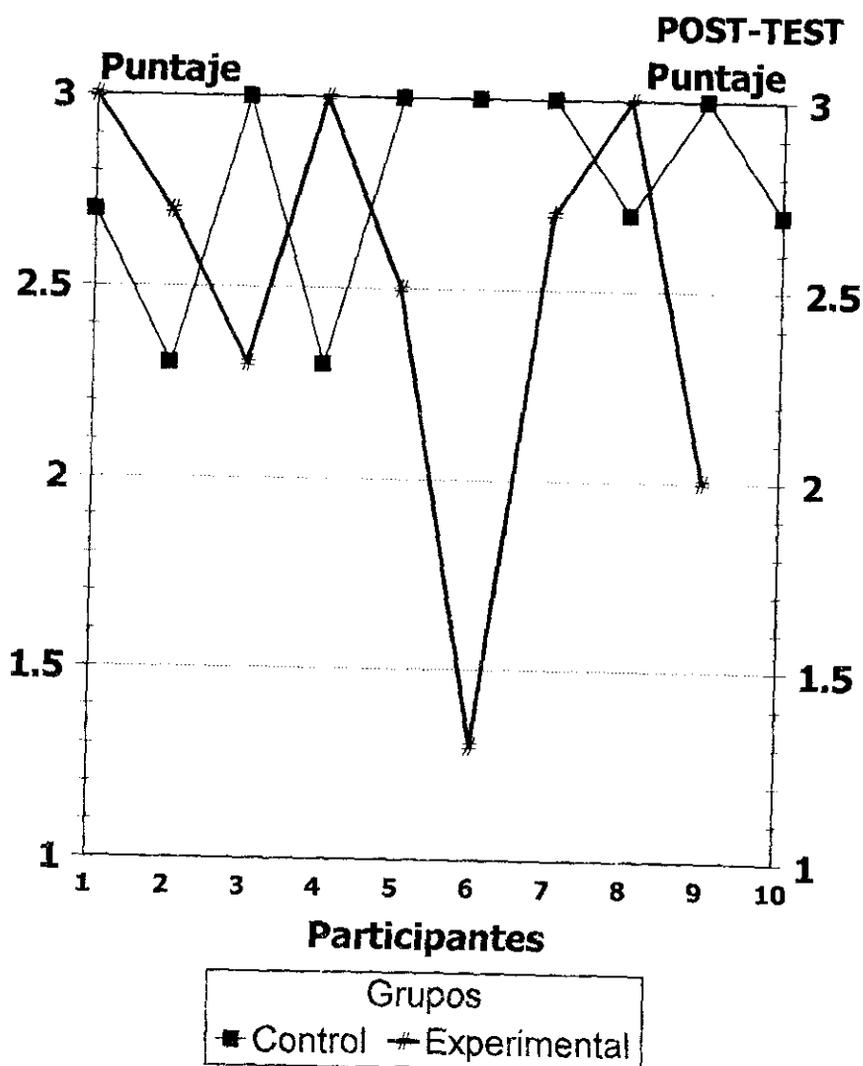


Grupo control

Grupo experimental

Si se observan las calificaciones de cada uno así como la gráfica No. 3, se podrá cotejar que tanto el grupo experimental como el control, mostraron puntajes muy similares. El promedio, en el

Gráfica No. 3
Promedio del puntaje obtenido
por los grupos Control y Experimental,
en la descripción de la obra *Para una niña muerta*
Julio, 1995



ANÁLISIS DE RESULTADOS

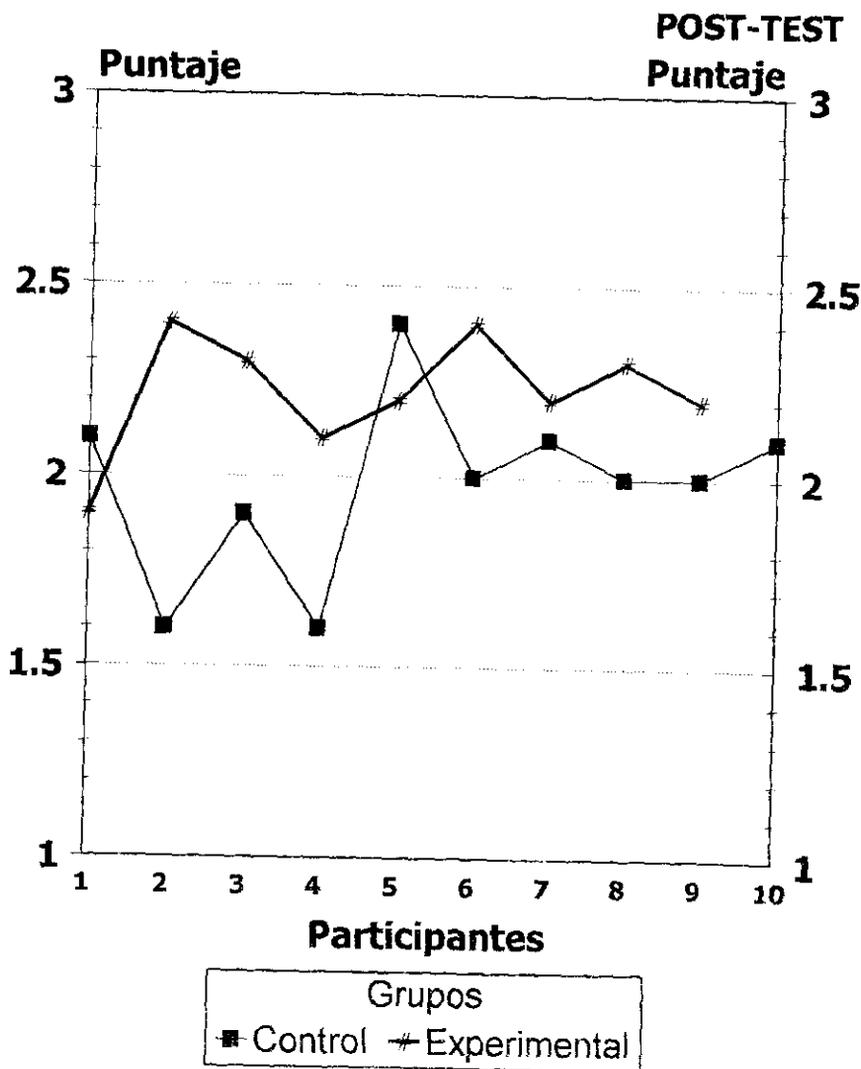
caso del grupo control fue de 2.7, con una desviación estándar de 0.28, comparativamente con una media de 2.4 y una desviación estándar de 0.5. Sin embargo, como se ha dicho, es importante tener en cuenta que, al dividir a los participantes en dos grupos, la calificación arrojada por el participante número 1 (1.3), afecta el promedio del grupo experimental puesto que se trata de una calificación baja y extrema, en contraste con el resto de sus compañeros. De hecho, si se hace una comparación, dejando de lado esta nota baja, prácticamente podríamos concluir que una segunda exposición del video generó la mejora en el proceso de recepción de la obra, aunque como ya se adelantó y se observará más adelante, donde sí se apreciaron aspectos cualitativos más diferenciados entre uno y otro grupo fue en la identificación de las expresiones emotivas del drama.

Signos kinéticos y kinomorfemas

Respecto a la identificación de elementos emocionales, como se puede apreciar en la figura No. 4, el grupo experimental mostró mejores calificaciones que el grupo control. En la mayoría de los casos, sus puntajes se movieron en un rango de 2.0 a 2.5, mientras que el grupo control dio cuenta de una distribución más heterogénea. Nótese como se presentaron tres casos con identificación de elementos emocionales --que exigían conocimientos sobre códigos kinéticos-- con calificaciones por debajo de la categoría que los ubica como una interpretación **intermedia** y tres casos más fueron catalogados justamente en esta condición, con valores de 2.0.

¿Qué podemos decir al respecto? El material preparado, si se observa en el anexo, contiene, básicamente, elementos sígnicos que buscan explicar al receptor cómo se codifican determinadas emociones a través de la expresión kinética. Desde luego, la función expresiva que muestra el material de apoyo está desencarnada, por ejemplo, de la función simbólica que se trabaja en el relato de la obra y, el esfuerzo interpretativo que hace posible que se integren cada uno de los kinos en kinomorfemas, lo hace el receptor.

Gráfica No. 4
Promedio del puntaje obtenido por los grupos
Control y Experimental, en la identificación de
emociones expresados en la obra *Para una niña muerta*
Julio, 1995



ANÁLISIS DE RESULTADOS

Este proceso interpretativo de los kinomorfemas se apreció con mayor claridad y con mejores cualidades en quienes tuvieron acceso al material, aspecto que deja al descubierto la importancia que desempeña el conocimiento en la identificación de aspectos más finos de una obra teatral y, en el caso que nos ocupa, de una obra dancística.

CONCLUSIONES

La presente investigación permitió explorar los procesos de recepción que desencadena una obra de danza contemporánea, exhibida a través de un vídeo. Para someter a prueba la hipótesis de si el conocimiento de códigos kinéticos sobre danza contemporánea podían constituir factores de diferenciación en los procesos de recepción, se diseñó la investigación con un modelo experimental pre-test pos-test, con grupo control (Campbel y Stanley, 1979).

Los datos arrojados mostraron, desde la línea base o pre-test, que los elementos sígnicos, las señales, los factores espaciales, proxémicos y kinéticos así como los aspectos escenográficos y simbólicos permitieron que la historia relatada en el drama *Para una niña muerta* fuera plenamente identificada, tanto temáticamente como en su estructura narrativa (inicio, desarrollo y desenlace). No sucedió lo mismo cuando los participantes trataron de identificar las emociones que los actores buscaron representar a través de los movimientos corporales (Kinesis), codificados para el campo de la danza.

La estructura narrativa, por sí misma, con arreglo de sus elementos coreográficos, simbólicos y kinéticos en general logra su cometido comunicacional, pasando por alto la formación o especialización del auditorio, aspecto que nos remite a la importancia de la comunicación corporal y a la expresión dancística como recurso para poner en común un mensaje o una historia que se trata de expresar o hacer llegar a los receptores.

En la fase del pre-test se presentaron confusiones, por parte de los receptores, en torno a la identificación del rol de los personajes, pero la función relacional fue plenamente identificada a lo largo de la trama.

Para la fase del pos-test, una vez divididos los grupos control y experimental, se apreció que una segunda exposición del relato a través del vídeo mejoró ostensiblemente los proceso de interpretación del drama y permitió que ambos grupos perfilaran algunas de las

CONCLUSIONES

expresiones emocionales. A este respecto, los puntajes muestran que el material de apoyo no constituyó un factor de diferenciación, en el momento de dar cuenta de la historia y de su estructura narrativa.

Cuando se preguntó a los participantes acerca de los sentimientos expresados a través de los códigos kinéticos; aspecto que implicaba un esfuerzo de aplicación de conocimientos derivados del material asignado al grupo experimental, el grupo control mostró menores calificaciones en torno a la identificación de estos códigos y su significado. Este resultado pone de manifiesto que cuando se trata de obtener un proceso de interpretación más fino en torno a la expresión dancística, en efecto, el conocimiento contribuye a mejorar los procesos de recepción y de interpretación.

Los resultados no pueden ser objeto de generalización debido a que únicamente se pudo trabajar con un grupo muy pequeño, apenas de 20 personas para la fase del pretest y con 19 para la fase del pos-test. Será necesario continuar con estudios, quizá de este tipo, para profundizar en los procesos de recepción de un recurso comunicacional como la danza contemporánea o clásica, para poder sentar las bases de posibles generalizaciones. Para ello, sería indispensable buscar condiciones favorables que estimulen la participación de un mayor número de personas de tal manera que sea posible, por ejemplo, una selección aleatoria para conformar al grupo de receptores y buscar la conformación de audiencias más heterogéneas.

La condición de estudiantes de nivel superior, que fue el caso de esta muestra no probabilística, seguramente constituyó un factor de especial valía en la calidad de las respuestas recogidas durante el proceso de investigación, tanto en la fase de la línea base como en la segunda observación. Este elemento debe ser considerado, dado que con grupos de niveles educativos inferiores pudieran arrojar formas de expresión escrita distintas que podrían dificultar la reconstrucción del proceso de recepción y de interpretación.

CONCLUSIONES

Para futuros estudios, también sería de especial importancia desarrollar una escala de calificación con un mayor número de gradientes, por ejemplo, con cinco, siguiendo el esquema propuesta por Likert (1978), con el propósito de favorecer un proceso de calificación de respuestas más fino que permita sentar las bases de procesos de diferenciación más precisos entre el grupo experimental y el grupo control.

En el caso que nos ocupó, los promedios de los puntajes arrojados entre una fase y otra (pre-test, pos-test), así como entre el grupo experimental y control estuvieron muy cercanos, es decir, con una escala corta (de tres gradientes), a pesar de que cualitativamente se pudieron apreciar diferencias en los procesos de recepción, en el momento de contrastar los valores, bien pudiera considerarse que las diferencias pudieran ser tan pequeñas que, prácticamente se pudiera concluir que hay igualdad entre los grupos y entre una fase y otra. Sin embargo, como se ha dicho, se hace indispensable el desarrollo de escalas de calificación más potentes, a través de formatos como las de tipo Likert.

Finalmente, el hecho de estudiar los procesos de recepción de una obra dancística, exhibida a través del video, y no desde la puesta en escena en el foro, que es su medio de expresión natural, pudiera revestir ciertas consideraciones en torno al presente estudio. Sin embargo, en favor de este tipo de estrategias desarrolladas para la presente investigación, se puede señalar que el video, desde la década de los ochenta se ha tornado en un recurso cada día más frecuente y mucha gente está accediendo a una diversidad de ofertas culturales a través de este dispositivo de comunicación; condición que le imprime —cada día— mayor fuerza en la sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Miguel Ángel et al. (1995). Televisión y vida cotidiana. Una aproximación cualitativa, en VERSIÓN No. 5. México: UAM-Xochimilco.
- Alatorre, Claudia Cecilia (1986). ANALISIS DEL DRAMA. México: Grupo Editorial Gaceta.
- Ariel Rivera, Virgilio (1989). LA COMPOSICIÓN DRAMÁTICA. Estructura y Cánones. México: UNAM.
- Baud, Pierre-Alain (1992). UNA DANZA TAN ANSIADA. México: UAM-Xochimilco.
- Benassini, Claudia (1995). Perfectamente bien contestado. Los programas producidos por la televisión mexicana, en Gómez Mont, Carmen (Coord.) LA METAMORFOSIS DE LA TV. México: Universidad Iberoamericana.
- Campbel, Donald y Stanley, Julian (1979). DISEÑOS EXPERIMENTALES Y CUASIEXPERIMENTALES EN LA INVESTIGACIÓN SOCIAL. Argentina: Amorrortu.
- Cardona, Patricia (1976). *Danza moderna. Los precursores*, en Boletín CID-DANZA No. 2. México: Centro de Investigación, Información y Documentación de la Danza.
- Cornejo, Inés (1992). "El psicodrama aplicado al estudio de la recepción familiar televisiva", en COMUNICACIÓN Y SOCIEDAD. No. 14-15. México: Universidad de Guadalajara.

- Cornejo, Inés (1994). La radio cultural indigenista: punto de encuentro entre lo indígena y lo masivo, en COMUNICACIÓN Y CULTURA No. 20. México: UDG/CEIC.
- Covarrubias, Karla et al. (1994). CUÉNTAME EN QUÉ SE QUEDÓ. La telenovela como fenómeno social. México: Trillas.
- Dallal, Alberto (1975). LA DANZA MODERNA, en el mundo y en México. México: FCE.
- Dallal, Alberto (1988). CÓMO ACERCARSE A LA DANZA. México: Plaza y Valdés/SEP.
- Fuenzalida, Valerio (1992). "Qué ven los campesino Chilenos en la telenovela. Del reconocimiento a la reivindicación del televidente", en Orozco, Guillermo (comp). HABLAN LOS TELEVIDENTES.
- Gómez Mont, Carmen (1991) "El video: una revolución en la palabra, en la imagen y en la televisión", en COMUNICACIÓN Y SOCIEDAD. No. 10-11. México: Universidad de Colima.
- González, Jorge (1993). "La cofradía de las emociones in/terminables. Telenovela, memoria, familia, en García Canclini, Néstor. EL CONSUMO CULTURAL EN MÉXICO. México: Conaculta.
- Guadarrama Rico, Luis Alfonso (1998). "Consumo audiovisual en jóvenes mexicanos", en Questiones Publicitarias. Revista de métodos, análisis y estrategias de la comunicación publicitaria. No. 7. España: Universidad de Sevilla.
- Guerra, Ramiro (1990). APRECIACIÓN DE LA DANZA. Venezuela: Ediluz.
- INBA (1993) Educación Artística. Gaceta de la Escuela Profesional del INBA. No. 1. México: INBA.

- Lozano, José Carlos (1994). "Recepción y uso de medios de comunicación en los jóvenes fronterizos", en ANUARIO DE INVESTIGACIÓN DE LA COMUNICACIÓN. CONEICC. México: Coneicc.
- Martín-Barbero, Jesús (1986). "Vida cotidiana, melodrama y televisión". Seminario de Investigación. Colombia: UPB.
- Mazziotti, Nora (1993). *Nuevos lenguajes en las recientes telenovelas latinoamericanas*, en VERSIÓN. No. 3. México: UAM-Xochimilco.
- Orozco, Guillermo (1990). "No hay una sola manera de hacer televidentes", en ESTUDIOS SOBRE LAS CULTURAS CONTEMPORÁNEAS. Vol. IV No. 10. México: Universidad de Colima.
- Ossona, Paulina (1991). LA EDUCACIÓN POR LA DANZA. Enfoque metodológico. México: Paidós.
- Prieto Stambaugh, Antonio y Muñoz González, Yolanda (1992). EL TEATRO COMO VEHICULO DE COMUNICACIÓN. México: Trillas.
- Renero Quintanar, Martha (1992). "La mediación familiar en la construcción de la audiencia. Prácticas de control materno en la recepción tele-viciva" infantil", en Orozco, Guillermo (comp). HABLAN LOS TELEVIDENTES. México: UIA.
- Romo, Cristina (1996). Un orejazo a la radio jalisciense, en EL UNIVERSO DE LA RADIO. No. 2. México: Asociación de radiodifusores del D.F./Opción S.C.

Salazar, Adolfo (1981). LA DANZA Y EL BALLE. México. FCE.

Sánchez Ruiz, Enrique (1994). Los medios y la democracia en América Latina. El problema del huevo y la gallina. en COMUNICACIÓN Y CULTURA No. 20. México: UDG/CEIC.

Taylor, S y Bogdan, R (1984). INTRODUCCIÓN A LOS MÉTODOS CUALITATIVOS DE INVESTIGACIÓN. México: Paidós.

MOVIMIENTOS DE LA DANZA

MOVIMIENTOS DE LA DANZA

DANZA CLASICA

DANZA MODERNA Y CONTEMPORANEA

LENGUAJE DE LA DANZA

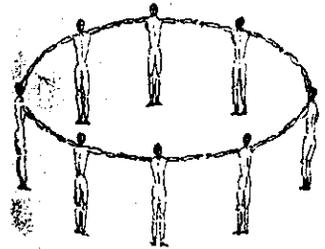
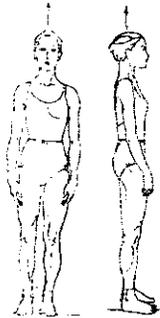
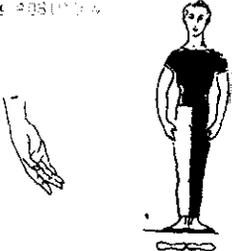
5 POSICIONES BASICAS CON PIES Y BRAZOS

CONCEPTOS BASICOS

Puesta en un escenario, la danza pide un sector de la escena y uno o un grupo de individuos perteneciendo a los demás bailarines, del resto del espectador ausente y del espectador; en sus relaciones, un aislamiento de grupo o de zona, especialmente si los bailarines intervienen al presentarse.

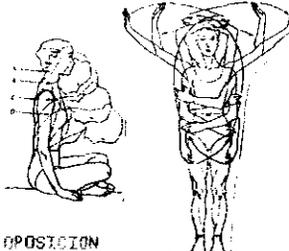
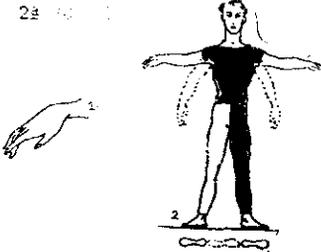
1ª POSICION

ALINEACION

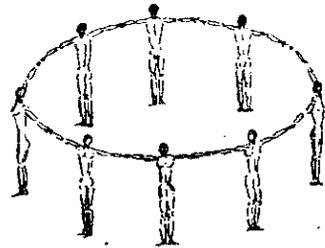


2ª POSICION

SUCESION

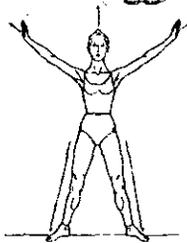


Si los bailarines dan la espalda al eje, tienen respecto del publico, dentro bailarines o espacio, una comunicacion aunque de tipo negativo, como se observan protegiendo ese ritual, de la influencia exterior.

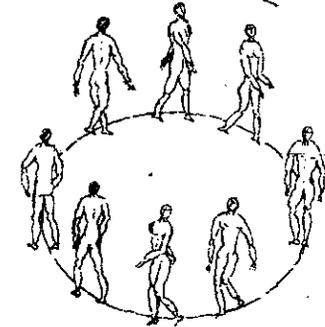


3ª POSICION

OPOSICION

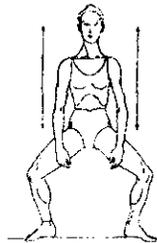
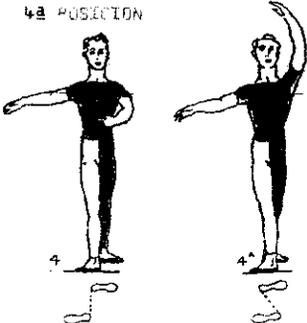


Si los bailarines se hallan de perfil al eje, todos orientados en igual direccion, dan la comunicacion de mayor igualdad a sus formas o a su eje y un cierto aislamiento dependiendo los unos de los otros sin diferenciacion de rango.



4ª POSICION

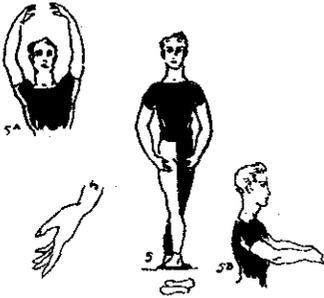
CAIDA



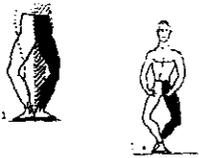
MOVIMIENTOS DE LA DANZA

DANZA CLASICA

SEMI-PLIE



PLIES DEMI-PIES



GRAND PLIE

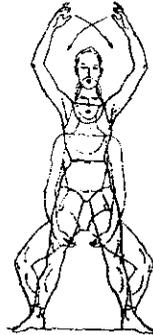


DANZA MODERNA Y CONTEMPORANEA

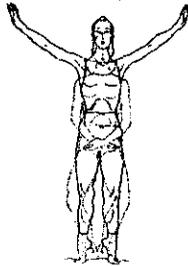
REBOTE



PLIE

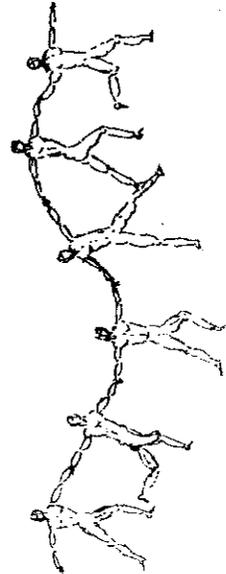
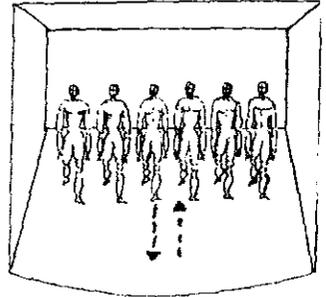


RELIEVE



LENGUAJE DE LA DANZA

Las líneas paralelas al espectador establecen una barrera, que según la orientación de los bailarines prohíben, rechazan o se enfrentan.
Si la línea establece frontalmente en relación con el espectador, se acerca a éste, puede significar regalo de gusto, entrega o amenaza; si se aleja, puede ser una.



La relación que se establece entre el bailarín y el espectador, según la orientación de los bailarines, puede significar regalo de gusto, entrega o amenaza; si se aleja, puede ser una.

MOVIMIENTOS DE LA DANZA

DANZA CLASICA

TOURS O PIRUVETAS



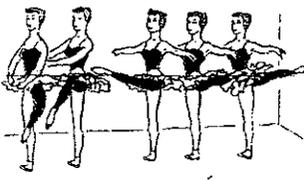
ROUND DE JAMBE PAR TERRE



ROUND DE JAMBE EN L'AIR

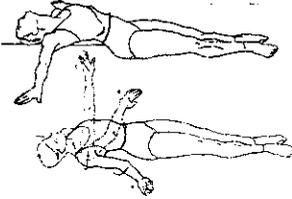


GRAN ROUND DE JAMBE EN L'AIR



DANZA MODERNA Y CONTEMPORANEA

ASLATEMTO



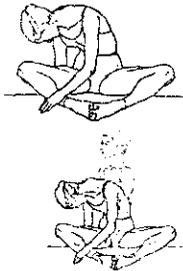
SUPRESION DE COLUMNA



PIBOTES

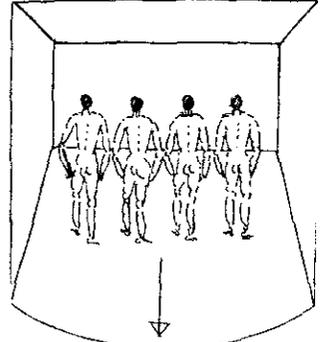


REBOTES CON TORSION

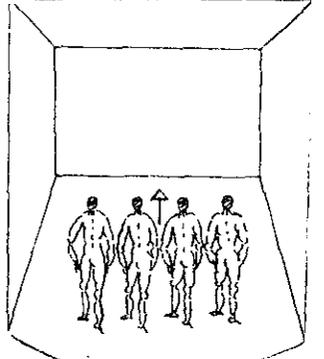


LENGUAJE DE LA DANZA

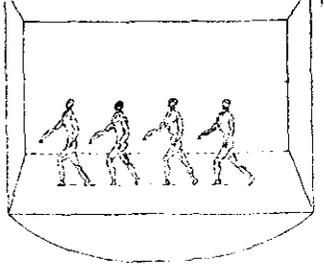
Si la línea colocada de espaldas al espectador se acerca a éste, va abriendo un lugar en la escena y por ende atrayendo la atención sobre ese lugar, y una expectativa hacia lo que en él ocurrirá salvo que se aleje de una meseta elevada en el foro.



Cuando los bailarines, colocados en línea de espaldas al espectador, se alejan de frente a éste, producen una sensación de fuga total o de un ciclo. En este segundo caso, se atrae la expectación hacia un próximo cambio.



La fila, atravesando transversalmente la escena y orientada todos en una dirección, establece una dependencia de varias perspectivas decorativas, en la medida en que cada individuo se aleja del punto de observación.



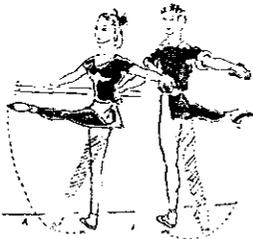
MOMIENTOS DE LA DANZA

DANZA CLASICA

BATTEMENTS
SEULE O TOUT



GRAND BATTEMENT

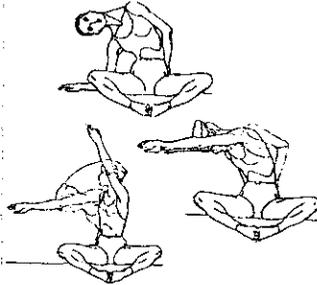


BATTEMENTS EN SERIE
"BATTERIES"

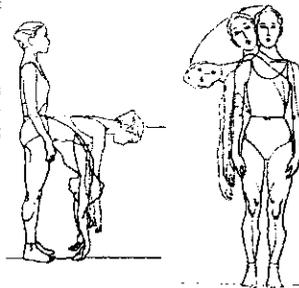


DANZA MODERNA Y
CONTEMPORANEA

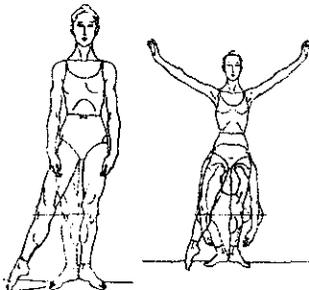
VARIACIONES AVANZADAS



RESOTES DE PIE



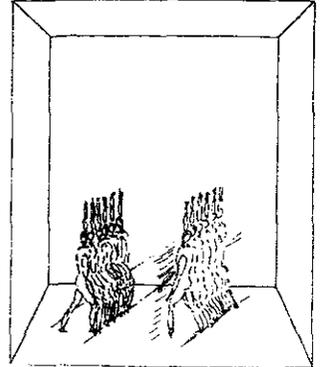
TENDUS



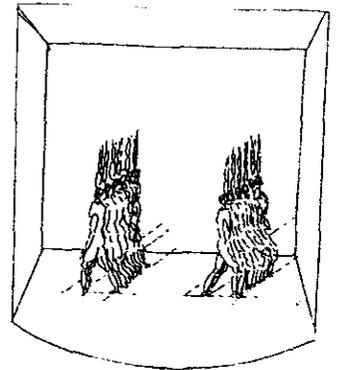
LENGUAJE DE LA DANZA

Las líneas inferriadas establecen un enlace entre dos grupos de individuos, generalmente femeninos, a menos que suceda algún contacto.

Las danzas de hombre adoptaban esta formación, pero también muchas danzas folclóricas antiguamente españolas, en fiestas una línea de hombres que otro de mujeres.



Si las líneas en lugar de enfrentarse se vuelven la espalda, se ignoran o pretenden ignorarse.



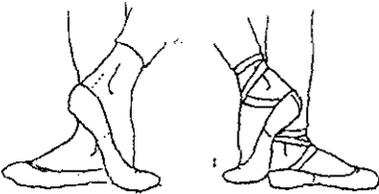
MOVIMIENTOS DE LA DANZA

DANZA CLASICA

JETES



BATTEMENT FRAPPE

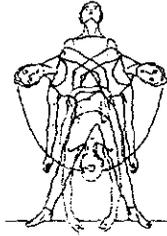


PETITS BATTEMENTS SUR LE COUDEPIED

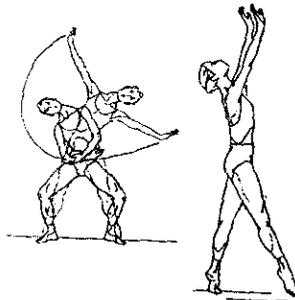


DANZA MODERNA Y CONTEMPORANEA

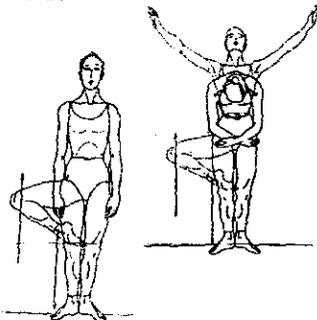
BALANCEOS EN 2ª



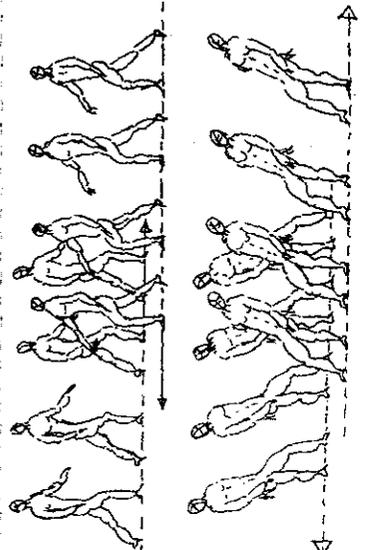
DOBLES



PASSES

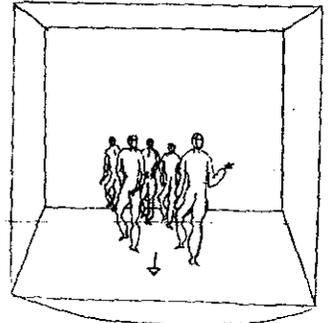


LENGUAJE DE LA DANZA



Si colocamos de perfil, ambas líneas se dirigen a opuestas direcciones, aglutinadas con firme horizontalidad; si rotacionadas en una formación, se articulan mediante sus fuerzas.

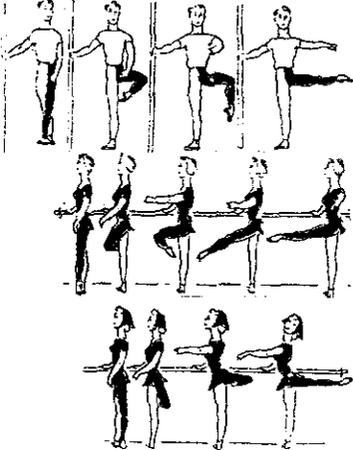
Cuando colocamos de frente al espectador, se perfilan y dan: imagen de una estructura de curvas de tensión, como el ensamblaje, la integración.



MOVIMIENTOS DE LA DANZA

DANZA CLASICA

DEVELOPPES

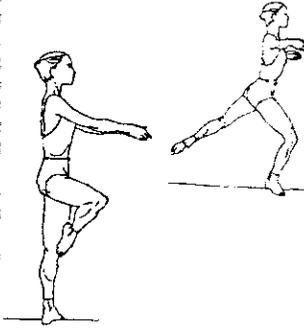


PORT DE BRAS



DANZA MODERNA Y CONTEMPORANEA

DEVELOPPES



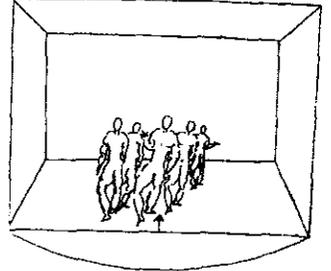
TORSES

MOVIMIENTOS DE TORSES

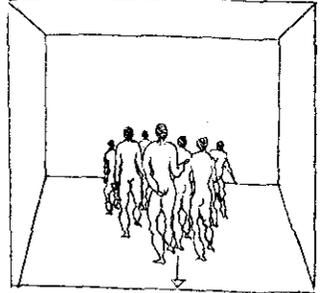


LENGUAJE DE LA DANZA

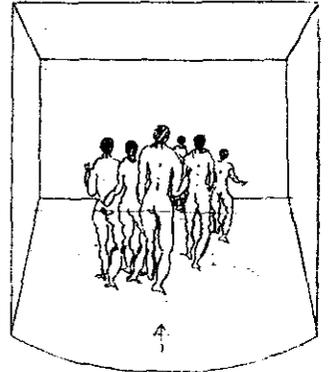
Grupo abstracto del espacio, de líneas y ángulos: presentar una especie de desarrollo de grúa, girar, saltar.



Grupo abstracto de espaldas al espectador: involucrar al mismo una estructura hacia el "fondo" (como posición en el escenario).



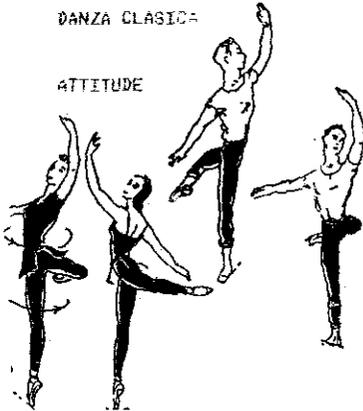
Grupo abstracto del espectador, de espaldas al público: de la acción de observar del público, bloquear del más allá de la acción.



MOVIMIENTOS DE LA DANZA

DANZA CLASICA

ATTITUDE



ECARTE



ARABESQUE



DANZA MODERNA Y CONTEMPORANEA

(DEGAGE)

PERPENDICULAR EL PIEGO CON LA PEF
PERMITIENDO QUE SE DESPRENDA
DEL PIEGO



GIROS EN ESPIRAL

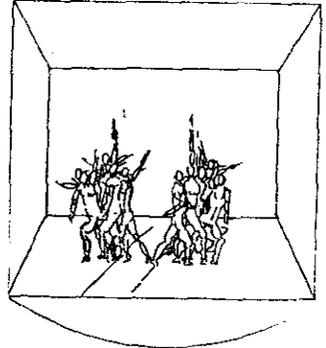
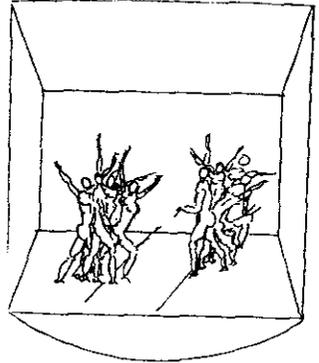


SALTOS



LENGUAJE DE LA DANZA

Grupos teatrales: lenguaje de acción.



MOVIMIENTOS DE LA DANZA

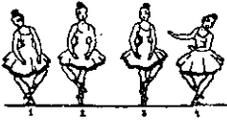
DANZA CLASICA

POSES

PAS DE BURLEDE DESSUS



PAS COURU



SALTOS, BRICOS, CABRIGLAS, ENTRECHATS

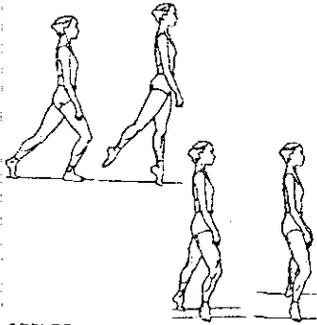
ASSEMBLE

(JUNTAR Y SEPARAR LOS PIÉS EN EL AIRE)

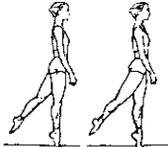


DANZA MODERNA Y CONTEMPORANEA

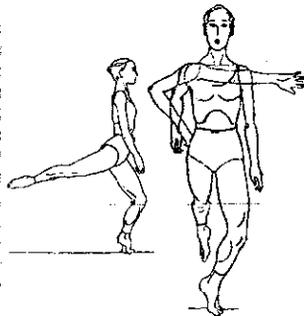
DESPLAZAMIENTO



PIQUEE

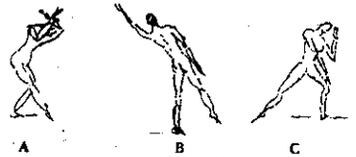


BRINCOS



LENGUAJE DE LA DANZA

Grupo pequeño: miras dentro, desfilé y control hacia el padre del...



MELANCOLIA (1)



MELANCOLIA (2)

MOVIMIENTOS DE LA DANZA

DANZA CLASICA

DOUBLE TOUR EN L'AIR



PAS DE SISSONE



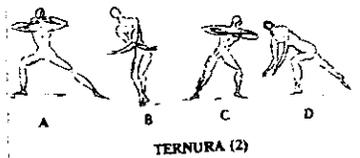
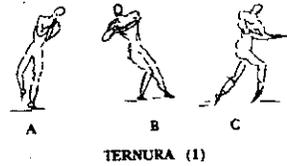
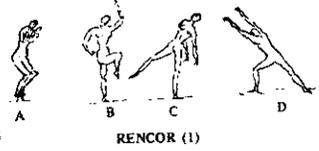
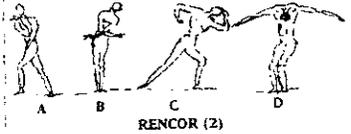
PAS DE CHAT



DANZA MODERNA Y
CONTEMPORANEA



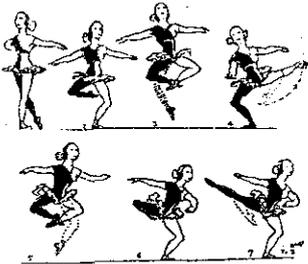
LENGUAJE DE LA DANZA



MOVIMIENTOS DE LA DANZA

DANZA CLASICA

PAS DE BALLOTTES



PAS BALLONNE SIMPLE DERRIERE

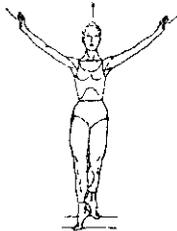


GLISSADE



DANZA MODERNA Y CONTEMPORANEA

AL IGUAL QUE EN ANTERIORES LOS SIGUIENTES MOVIMIENTOS SE REALIZARAN DE MENOS A MAYOR GRADO DE DIFICULTAD



LENGUAJE DE LA DANZA

AMOR



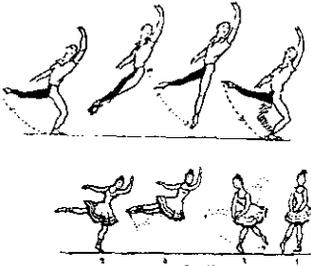
DOLOR
ANSUSTIA



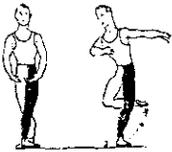
MOVIMIENTOS DE LA DANZA

DANZA CLASICA

CARRIBLE



PAS DE BATTUS



SOUFRE SAUT



DANZA MODERNA Y CONTEMPORANEA



LENGUAJE DE LA DANZA

BUSQUEDA



ALEGRIA



ANSIEDAD



MOVIMIENTOS DE LA DANZA

DANZA CLASICA

TEMPS LEVE



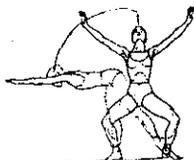
ENTRECHATS QUATRE



ECHAPPE SUR LES POINTES

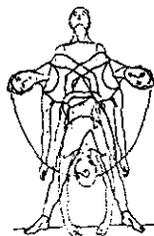


DANZA MODERNA Y CONTEMPORANEA

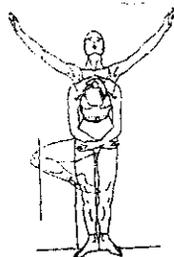


LENGUAJE DE LA DANZA

DESESPERACION



TRANQUILIDAD



EROTISMO



MOVIMIENTOS DE LA DANZA

DANZA CLASICA

PAS DE ASSEMBLE



PIROUETTES SUPPORTEES



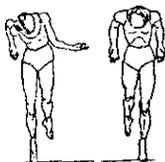
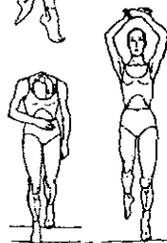
LAS 8 POSICIONES DEL CUERPO

CROISEE DEVANT



CROISEE
DEVANT

DANZA MODERNA Y
CONTEMPORANEA

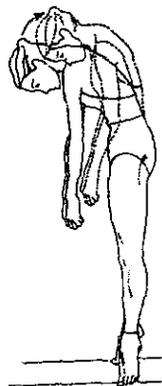


LENGUAJE DE LA DANZA

SEGURIDAD



PREOCUPACION



ARREPENTIMIENTO



MOVIMIENTOS DE LA DANZA

DANZA CLASICA

A LA QUATRIEME DEVANT



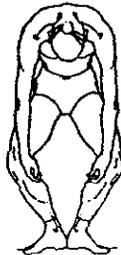
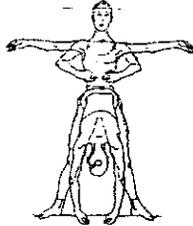
ECARTEE



EFFACEE



DANZA MODERNA Y CONTEMPORANEA



LENGUAJE DE LA DANZA

RESIGNACION



RETO



MOVIMIENTOS DE LA DANZA

DANZA CLASICA

A LA SECONDE



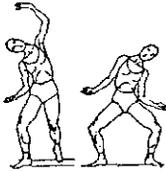
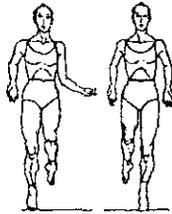
EPAULEE



A LA QUATRIEME DERRIERE



DANZA MODERNA Y
CONTEMPORANEA



LENGUAJE DE LA DANZA

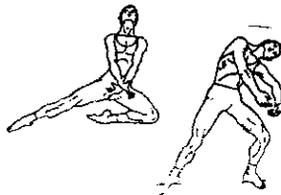
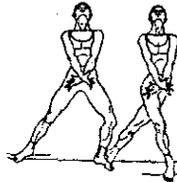
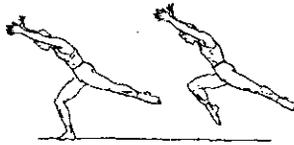
MOVIMIENTOS DE LA DANZA

DANZA CLASICA

CRUISEE DERRIERE



DANZA MODERNA Y
CONTEMPORANEA



LENGUAJE DE LA DANZA