

22
2 ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES



**"LA DANZA FOLCLORICA ESPECTACULO COMO SISTEMA DE
COMUNICACION"**

(Un acercamiento a la significación para el acto comunicativo)

TESIS

Que para obtener el título de licenciado
en Ciencias de la Comunicación

Presenta

JESUS ALBERTO CABAÑAS OSORIO

ASESOR

Profra. Francisca Robles

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

México, D.F.

1995

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



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.

A LAS MUJERES, QUE CON SUS VIDAS
COTIDIANAS TEJEN EL TRABAJO INVISIBLE
EN EL CUAL SE SUSTENTA LA CULTURA DE
SUS HIJOS, Y EN PARTICULAR A MI MAMA,
CONSUELO OSORIO CANALES, QUIEN ME
MOSTRARA EL CAMINO, CARGANDO EL
SILENCIO ENTRE SUS MANOS Y ATANDO EL
EJEMPLO A SU VIDA.

AGRADACIMIENTOS

Deseo agradecer públicamente a la UNAM y al trabajo de millones de mexicanos el haber hecho posible un sitio para mí ante el saber académico, porque ese lugar que he ocupado durante algún tiempo, ha marcado drásticamente el rumbo de mi vida; así mismo, ha logrado que descubra en mí, la existencia de una historia lejana y una historia inmediata, que juntas, me permiten entrever, los rasgos de una conciencia que ya no dormita mientras mira, sino que al mirar su entorno, revolotea y tiende a confundirse con mayor frecuencia...

También quiero agradecer a la profesora Francisca Robles su trabajo y su tiempo extraclase, más aún, sus atenciones en horas de descanso, que siempre se hicieron acompañar de un tono animoso y persuasivo para continuar adelante.

Al profesor y amigo Alberto Dallal, por sus conversaciones repletas de conocimiento y buen humor en torno a la danza.

A mi hermano José Luis, por la calidad insustituible de su cariño y apoyo.

A mi hermano Abdón Elías, por sus palabras de apoyo y sus ideas, muy parecidas a la mano del pintor, que con unas cuantas pinceladas esboza horizontes.

A mis hermanas Rocío y Pilar, por su ayuda y cariño incondicional.

*A Jandira, por haberme dado ese solecito que hoy me ilumina el alma:
Mi hija Yatril Jatziri.*

INDICE	pág.
INTRODUCCION	1
1. LA COMUNICACION Y LA DANZA	8
A) DANZA Y COMUNICACION	9
B) LA NATURALEZA COMUNICATIVA DEL ESPECTACULO DANCISTICO	14
C) EL PROCESO COMUNICATIVO EN EL ESPECTACULO DANCISTICO	18
D) EL ASPECTO SEMANTICO DEL ESPECTACULO DANCISTICO	29
2. EL ESPECTACULO FOLCLORICO DANCISTICO	33
A) EL DISCURSO DEL ESPECTACULO FOLCLORICO	33
B) LOS LENGUAJES DEL ESPECTACULO FOLCLORICO	36
C) EL LENGUAJE CONCRETO DEL ESPECTACULO DE DANZA FOLCLORICO	44
D) MENSAJE SEMANTICO Y MENSAJE ESTETICO DEL ESPECTACULO FOLCLORICO	51

3. CANALES COMUNICATIVOS MULTIPLES DEL ESPECTACULO FOLCLORICO DANCISTICO	55
<i>A) CLASIFICACION DE LOS CANALES COMUNICATIVOS POR EL TIPO DE MENSAJE QUE TRASMITEN</i>	55
<i>B) CANALES SENSORIALES</i>	60
<i>C) CANALES TECNICOS</i>	66
<i>D) EL TEATRO COMO CANAL</i>	68
4. LA COMUNICACION EN EL ESPECTACULO DEL BALLE FOLCLORICO DE MEXICO	71
<i>A) EL FOLCLOR PARA LA SITUACION COMINICATIVA EN EL ESPECTACULO DEL BALLE FOLCLORICO DE MEXICO</i>	71
1) LA SOCIEDAD FOLK	72
2) EL ASPECTO CONSERVADOR EN EL ESPECTACULO DEL BALLE FOLCLORICO DE MEXICO	73
3) LA FUNCION ETICA DEL FOLCLOR EN EL ESPECTACULO DEL BALLE FOLCLORICO	74
4) EL VALOR ESTETICO DEL FOLCLOR EN EL PROGRAMA FOLCLORICO	75
 <i>B) PROCESO REPRESENTATIVO DEL FOLCLOR EN EL ESPECTACULO FOLCLORICO</i>	76
1) BALLETS PRHISPANICOS	79

C) LA PROGRAMACION DE LOS ELEMENTOS EN EL BALLET FOLCLORICO PARA EL ACTO COMUNICATIVO	80
1) EL ESPACIO Y EL MOMENTO	81
2) EL RECEPTOR EN EL SISTEMA COMUNICATIVO DE LA DANZA TEATRALIZADA DEL BALLET FOLCLORICO DE MEXICO	87
3) LA ESPECTACULARIDAD EN EL FENOMENO ESCENICO DE LA DANZA FOLCLORICA	89
D) DECODIFICACION SUBJETIVA O LA PERCEPCION DEL RECEPTOR DE LA DANZA TEATRALIZADA	90
E) EL BAILARIN COMO SIGNO MOVIL	93
CONCLUSIONES	95
BIBLIOGRAFIA GENERAL	102

INTRODUCCION

La danza como espectáculo social ocupa un lugar indiscutible dentro de la dinámica cultural. No existe sociedad que no haya cedido espacios específicos a esta expresión artística, directa o indirectamente.

Diferentes estudiosos desde sus particulares disciplinas se han ocupado y se siguen ocupando del fenómeno de la danza y de la danza como acontecimiento escénico.

Los filósofos la han elevado a una manifestación particular del espíritu humano en la relación de éste con el entorno inmediato y el universo milenario.

Los críticos de arte a través de los problemas de la estética y del lenguaje del arte, ven la danza escénica como una "entidad virtual hecha para la percepción", lejos de su fisicalidad.

Otros estudiosos de la danza la han observado en su evolución histórica, la han dividido en géneros y revisado con detalle cada uno de éstos: composición, técnicas, etc.; los psicólogos la han analizada desde los estados anímicos físicos y mentales de sus ejecutantes y creadores; otros más sencillamente la disfrutan y comentan poéticamente de ella, sin llegar a la aventura de una explicación ambiciosa.

Sin embargo creemos que aunque al espectáculo de la danza y a la danza misma se le ha examinado desde variadas ópticas, hoy en día se le ha minimizado en uno de sus aspectos fundamentales que le han dado origen y consistencia.

Nos referimos al aspecto de la comunicación en el espectáculo de la danza, pero no visto en el aspecto comunicativo o de comunicación únicamente por lo que creemos que dice el emisor o por lo que el receptor capta a manera de mensaje, sino desde el punto de vista de la comunicación como proceso, y como sistema, por sus estructuras expresivas y formativas propias, que intervienen para la situación comunicativa entre emisor-receptor.

Con esto no pretendemos reducir la subjetividad del fenómeno artístico a una objetivación del espíritu del acto artístico ni del artista, sino única y exclusivamente destacar con inquietud académica uno de los aspectos fundamentales de la actividad artística en el vasto terreno de la escenificación.

Es por ello que creemos (con todos los riesgos que implica creer en ideas que a uno le suenan como ciertas y con un buen grado de probabilidad de desarrollo), que en la medida que entendamos o aceptemos mirar las expresiones artísticas escénicas desde las perspectivas de la ciencia de la comunicación, podremos observar el acontecimiento escénico a partir de los elementos objetivos del emisor-artista y de la construcción intencional que elabora a manera de sistema para transmitir su visión particular del entorno.

Es decir, entender el fenómeno escénico como un sistema creado intencionalmente, organizado y programado a partir de la reunión y síntesis de distintos elementos componentes con un objetivo particular: decir algo a alguien; pero esto sólo lo lograremos desarticulando un acontecimiento artístico de danza teatralizada, para observarlo, no como fenómeno artístico sino como un acontecimiento de elementos físicos en donde puedan detectarse con detenimiento las características propias del proceso comunicativo del sistema de comunicación del espectáculo de danza folclórica: emisor, repertorio-canales-decodificación, receptor, etc.

Simultáneamente, analizaremos los elementos constitutivos de la obra artística, en forma independiente y en la manera de agruparse o ensamblarse para constituirse en códigos del programa dancístico; así mismo retomará la danza espectáculo como un organismo de comunicación de canales múltiples con un discurso expresivo propio en su forma y en su fondo, según la combinación e integración de sus diversos elementos constitutivos: géneros dancísticos, aspectos técnicos, recursos expresivos, etc., que conforman el programa.

Desde la perspectiva del análisis de los elementos que conforman el sistema, podremos observar en la creación artística a través de la representación escénica la naturaleza de los sistemas de comunicación que organiza particularmente cada emisor: la cantidad y la calidad de comunicación que organiza particularmente cada emisor; la cantidad y la calidad de comunicación que generan los elementos compositivos del programa, las estructuras significativas y los sistemas de significación que el emisor crea por medio de signos, símbolos, señales y códigos y la trasmisión de los mensajes a través de los dos distintos canales comunicativos que el emisor elabora y necesita en su sistema comunicativo.

Este contexto nos llevará también al análisis del proceso comunicativo, la cadena y la situación de comunicación que genera la construcción de cada sistema.

Sabemos que la necesidad primaria de observar el fenómeno de la danza a todos sus niveles, vista desde una manifestación inherente al ser humano, hasta la danza como diversión y entretenimiento ha sido en la mayoría de las ocasiones, social y antropológica.

Sin embargo, existen elementos relativamente modernos que hoy en día intervienen directamente en el acontecimiento dancístico y que podemos

esquematzar y agrupar bajo el concepto de la teatralidad de la danza que desemboca inevitablemente en el espectáculo; en la espectacularidad que tiene su punto de partida en los distintos recursos expresivos que el emisor utiliza en la construcción de su programa y que encuentran su máxima expresividad en el espacio y el momento programados entre emisor y receptor: el teatro (entendido como el inmueble y como el espacio representacional de épocas y situaciones).

Es por ello que en nuestro análisis de la danza como sistema de comunicación nos ubicaremos en un acontecimiento dancístico que ejemplifique con claridad lo que pretendemos demostrar, esto es, un sistema construido con una gran cantidad de elementos por un emisor para comunicar algo a un público receptor.

Para lograr nuestro objetivo, hemos seleccionado el espectáculo del Ballet Folclórico de México, cuya dirección general y conducción está a cargo de Amalia Hernández.

Creemos que este conjunto de danza folclórica teatralizada nos ejemplificará y nos permitirá el análisis de variados aspectos como: la teatralidad, la espectacularidad, los canales comunicativos, la construcción de los mensajes, los repertorios usados, la codificación, la decodificación y todos los demás elementos que iremos destacando en nuestro trabajo y en cada uno de nuestros capítulos.

Los cuatro capítulos que integran esta tesis están delineados a partir de las propuestas de A. Moles que postulan como método de trabajo la existencia de elementos simples de conocimientos agrupados y organizados en un algoritmo o programa.

Es de la hipótesis estructuralista que surge de la Estética de la información como ciencia que se basa en un modelo matemático y cuya formación aún está en

proceso.

El trabajo de la Estética de la información consiste en abordar los fenómenos artísticos y creativos rechazando todo estudio trascendente sobre lo bello, para adentrarse en la cadena comunicativa a través de los elementos componentes de la obra; lo que implica según el método estructuralista y la Estética de la información, el reconocimiento de las reglas de ensamblaje de los elementos constitutivos de la obra, tras haber reconocido precisamente la existencia por separado de tales elementos y su asociación en determinado orden para construir el modelo u obra.

En el primer capítulo La comunicación y la danza, nos proponemos situar el acontecimiento artístico de la danza en las perspectivas de la comunicación, con el objetivo de abordar el discurso de la danza como expresión humana que comunica esencialmente a seres humanos de existencia a existencia y el de la comunicación como ciencia social que analiza los fenómenos comunicativos en sus distintos lenguajes.

El objeto de abordar conjuntamente estas dos actividades es para reconocer elementos y conceptos de ambas actividades que nos permitan emprender un tratamiento de la danza como sistema de comunicación y, simultáneamente, un desglose de los elementos compositivos que nos conducirán a la desarticulación de un programa u obra.

El segundo capítulo está integrado por los lenguajes que intervienen directa e indirectamente en el discurso en general de una obra, de un espectáculo folclórico dancístico.

El análisis de los distintos lenguajes que integran el discurso en general del espectáculo responde a la necesidad de observar y destacar el comportamiento del emisor en su contexto creativo y social a través de la asimilación y el tratamiento que el artista-emisor hace del entorno, de ahí, del contexto general de la obra, abordar la creación intencional para la formación de un sistema comunicativo.

En este segundo capítulo que lleva por nombre El discurso del espectáculo folclórico dancístico, se destaca el lenguaje concreto del espectáculo, por ser el que da lugar a una situación comunicativa entre emisor y receptor.

El tercer capítulo, Canales comunicativos múltiples del espectáculo folclórico dancístico surge del lenguaje concreto del espectáculo. Ahí observaremos la formación de los canales comunicativos artificiales y naturales que el emisor hace intervenir en su sistema comunicativo para la transmisión de sus mensajes a un público destinatario.

En este capítulo también intentaremos una clasificación de los canales por el tipo de mensaje que transmiten, con el objetivo de intentar una mayor descomposición del acontecimiento artístico.

Es así como llegamos a nuestro cuarto y último capítulo. La comunicación en el espectáculo del ballet folclórico de México. En esta parte de nuestro trabajo destacaremos los aspectos fundamentales que provocan el acto comunicativo entre emisor y receptor, tanto en el proceso representativo y la programación de los elementos que culminan en el acontecimiento escénico como en el sistema y el proceso comunicativo que ha creado el emisor.

Paralelamente veremos el aspecto de la espectacularidad en el Ballet folclórico de México que da lugar a distintas formas de decodificación en el receptor de la danza folclórica teatralizada.

1. LA COMUNICACION Y LA DANZA

Unir o fusionar disciplinas diversas como la comunicación y la danza para explicar un fenómeno con características particulares como la danza folclórica teatralizada, constituye una tarea melódica que requiere para su análisis de una, no menos sistemática valoración y revisión de conceptos que contribuyan al análisis del fenómeno escénico.

Es por ello que en este primer capítulo se destacan los conceptos que relacionan a ambas disciplinas, destacando los elementos que permitan abordar el acontecimiento de la danza teatralizada como un sistema comunicativo. Pero antes de adentrarnos en la relación entre danza y comunicación, precisaremos el concepto de Danza como comportamiento fundamentalmente humano.

La Danza constituye una actividad del hombre y es extremadamente diversa, pues esta manifestación va desde una expresión individual, grupal o popular, hasta las configuraciones escénicas más sofisticadas de siglos pasados y de la actualidad.

De esta manera podemos decir que la Danza o el baile "consiste en mover el cuerpo guardando una relación consciente con el espacio e impregnando de significación el acto o acción que los movimientos 'desatan'. (1)

Una vez explicado a groso modo el arte de bailar, vayamos ahora a la danza escenificada, en donde destacaremos el acontecimiento dancístico teatral como sistema de comunicación.

*(1) Daltal, Alberto. *Cómo acercarse a la danza*. SEP. Plaza y Valdés Editores. México, 1988 Pág. 10*

A) Danza y comunicación

La danza es emoción, movimiento e ideas expresadas y organizadas bajo un sistema comunicativo de canales múltiples con un discurso propio y renovable según la combinación e integración de sus elementos componentes. Su discurso de formas y contenidos expresa significados que crean una situación comunicativa entre artista-emisor y público-receptor; estos dos elementos, emisor y receptor, son los extremos de la cadena comunicativa del sistema de comunicación que analizaremos.

Si consideramos que el fenómeno del espectáculo de la danza ocupa un lugar por demás reconocido en el contexto social y en el conjunto general de las artes, entonces debemos realizar un estudio metodológico que exponga el arte del movimiento teatralizado bajo todos sus objetivos (comunicación, expresión, significados, estructuras, programación, etc.); esto es, bajo una óptica científica que examine al espectáculo de la danza en su conjunto y en sus particularidades.

Artistas, críticos de arte y teóricos de diversas disciplinas se han ocupado y se ocupan de esta rama del arte, pero pocos son los espectadores estudiosos que intentan observar el espectáculo de la danza en todos los elementos que lo componen.

Así tenemos por ejemplo pensadores serios (1) que han analizado el espectáculo de la danza desde una perspectiva semiótica sin poder otorgarle aún a ésta un lenguaje propio. Nos dice, por ejemplo la investigadora neoyorkina, al reducir su análisis casi exclusivamente al discurso de la forma del arte de la danza:

La danza es una apariencia; o si se prefiere, una aparición. Surge de lo que hacen los bailarines pero es algo diferente. Al contemplar un baile, ustedes no ven físicamente lo que está ante ustedes, esto es, las personas que corelean o contorcionan sus cuerpos. Lo que ustedes ven es un despliegue de fuerzas en interacción en virtud del cual la danza parece ser elevada, impulsada, abierta, cerrada o atenuada, sea uno solo o un coral (2)

Si bien las expresiones anteriores alrededor de la danza son ciertas y en cierto modo, otras más, como el análisis de Susanne K. Langer, parecen constituir una semántica de la forma del arte de la danza.

Estas aproximaciones son importantes, pero no se adentran en las estructuras complejas del acontecimiento dancístico, ya que no dan valor al carácter expresivo de los elementos aislados que conforman en su conjunto el fenómeno escénico; visto el espectáculo desde las perspectivas de la forma, se reduce sólo a una articulación de formas desprovistas de significación independiente.

Estos acercamientos (serios unos y otros no tanto) no dejan clara la estructura significativa en general, ni los sistemas significativos en particular y mucho menos el proceso comunicativo que crea el acontecimiento del espectáculo de la danza.

Al situar la danza en un sistema de comunicación humana, el espectáculo dancístico debe verse como vehículo comunicativo basado en la articulación de diversos sistemas de expresión que se correlacionan entre sí.

Si se contempla el espectáculo de la danza como una experiencia del todo percibida, se oscurecerían ante nosotros aspectos fundamentales para un análisis que va más allá de la virtualidad del espectáculo dancístico; es decir, a partir de la

experiencia sensitiva del espectador.

Bajo el umbral de la virtualidad del espectáculo se corre el riesgo de perder aspectos significativos, como la comunicación connotativa que genera el artificio a través de la físcalidad expresiva. También se pierden de vista varios elementos de la estructura relacional de los sistemas diversos de significación (contenido y expresión) del espectáculo de la danza.

Observando el comportamiento de aspectos como los mencionados, podremos adentrarnos en las relaciones complejas del espectáculo de danza para analizarlo como un sistema de significación y de comunicación que diga algo a alguien con un discurso propio o lenguaje particular.

Analizando los sistemas internos del espectáculo de la danza por separado entenderemos el discurso general de la danza, creado por un emisor para comunicar. Al respecto Umberto Eco dice:

Para ser posible un proceso de comunicación (todo acto comunicativo) es necesaria la previa existencia de un sistema de significación, a la manera de una relación de determinación, en donde el proceso presupone al sistema y no viceversa... Cualquier proceso de comunicación entre seres humanos presupone un sistema de significación como condición propia necesaria.(3)

Con el objetivo de analizar las características específicas del proceso comunicativo que estudiamos, y por consiguiente la estructura y sistemas significativos que conforman el acto comunicativo del espectáculo de la danza, podemos decir que éste es fundamentalmente un lenguaje que comunica a seres humanos, por tanto se define como una categoría de comunicación humano y social, ya que la danza

comunica y expresa un saber interior que se renueva a cada momento y recibe forma y significación en la creatividad del discurso a través de los elementos que conforman el acontecimiento dancístico.

Sin embargo, nada tiene de singular y novedoso decir que la danza es fundamentalmente comunicación humana, o que el espectáculo de danza comunica, pues ya desde siglos atrás las festividades, ritos y demás formas de representación escénica constituirían un instrumento fundamental de comunicación humana (4). Por otro lado, también los creadores de la danza como espectáculo se han percatado del carácter comunicativo de la danza.

La bailarina norteamericana, Isadora Duncan, observa un significado en los cuerpos que bailan. Al respecto señala:

Un continuo movimiento ondulatorio recorre la naturaleza. Cada movimiento de la danza existió previamente en la naturaleza. Se hizo evidente primero en los movimientos terrestres; después se introdujo en la vida animal. Esto sucedió con el hombre. Cada movimiento libre y natural se acopla con la ley universal ondulatoria. La verdadera danza debe ser la transmisión de la energía terrestre a través del medium del cuerpo. No hay medium más admirable. El danzante extrae sus fuerzas vírgenes de la tierra y a través de su cuerpo -un medium espléndido- absorbe toda la energía atraída de los planetas y la transmite a los espectadores.(5)

La cita anterior nos habla de la danza como una interpretación del cosmos, pero dice poco sobre la naturaleza del acto comunicativo del que baila; dado que el danzante o el bailarín no baila para sí mismo, sino para transmitir un saber, una emoción o una experiencia propia.

La reflexión de la bailarina de danza moderna nos remite a pensar únicamente en la danza como lenguaje simbólico creado por el cuerpo del que baila.

Aquí la danza se nos presenta libre de artificios o de recursos visuales, lo que quiere decir que los elementos que integran el discurso expresivo de la emoción basados en el artificio, poco o nada tienen que ver con la estructura significativa del espectáculo dancístico.

Los recursos expresivos de la emoción del que baila son fundamentalmente movimientos corporales rítmicos. Asimismo, todos los elementos que tienen relación con la estructura significativa de la danza, con la expresión y la forma del espectáculo, contribuyen al acto comunicativo.

Desde la representación ritual hasta el espectáculo teatral a través del gesto y el ademán, junto con otros movimientos del cuerpo en general, necesarios para toda representación, más otros elementos expresivos como la vestimenta y la máscara, que desembocaban en una síntesis de elementos expresivos, necesarios para el contenido y la forma de la representación.

Ya desde los griegos las representaciones teatrales se revestían de un buen número de elementos culturales y persuasivos, como la vestimenta, la música y demás elementos variados manejados hábilmente que se comportaban como recursos expresivos que culminaban en la representación-espectáculo. (6)

Por tanto, si queremos destacar la naturaleza del proceso comunicativo de la danza como espectáculo y como vehículo de comunicación humana, es necesario no dejar de lado elementos expresivos, recursos persuasivos, signos, sistemas y estructuras que intervienen en el proceso comunicativo del espectáculo de la

danza y que conforman el sistema de comunicación.

Pero el análisis de la naturaleza comunicativa de este fenómeno, su proceso comunicativo y estructura significativa será realizado en los siguientes apartados.

B) La naturaleza comunicativa del espectáculo dancístico

Comenzaremos este apartado definiendo la comunicación con el objeto de situar con certeza el espectáculo dancístico en el terreno de la ciencia de la comunicación. La comunicación -nos dice Abraham Moles- es:

La acción por la cual se hace participar a un individuo -o a un organismo- situado en época, en un R dado en las experiencias y estímulos del entorno de otro individuo -de otro sistema- situado en otra época, en otro lugar E, utilizando los elementos de conocimiento en común.

(Experiencia uteraria, en donde la comunicación puede definirse matemáticamente como el establecimiento de una correspondencia unívoca entre un Universo espacio-temporal E. emisor y un universo espacio temporal R. receptor. (7))

Una vez delimitado el acto comunicativo en general podemos enmarcar nuestra investigación en la naturaleza comunicativa o categoría de comunicación a la cual pertenece.

Es decir, que el espectáculo de la danza como proceso comunicativo pertenece a un tipo de comunicación, por tanto partiremos del análisis de la danza como sistema de comunicación tomando como base la naturaleza del proceso comunicativo del acontecimiento dancístico; no obstante que en algún punto de

este proceso se cruce o apoye con otras categorías de comunicación como lo son los sistemas de comunicación de las máquinas, los empresarios, los animales, tecnológica, etcétera.

Si consideramos que en la situación comunicativa que genera el espectáculo dancístico "las esferas personales de cada individuo se interfieren, entonces estamos hablando de una comunicación próxima" (8) y simultáneamente estamos definiendo la naturaleza del proceso comunicativo de la danza como comunicación próxima.

Pero necesariamente aquí debemos detenernos para observar el aspecto del lugar, en donde las esferas personales de los individuos se interfieren y se unen en un punto o lugar físico.

El lugar es el sitio creado para realizar el acto comunicativo, esto es, lo que entendemos por teatro o espacio representacional, que bien puede ser cualquier espacio físico adaptado para la representación escénica o el espacio sofisticado denominado escenario del teatro.

El teatro como espacio físico y representacional es "una representación simplificada y abstracta de un fragmento más o menos notable del universo, representación destinada a un público.

La acción se desarrolla en el cubo del lugar escénico, en contacto con la interfase del frente de escena (candilejas) ante un conjunto de receptores: el auditorio (se encuentra ahí la oposición establecida por Souriau, entre el cubo, ventana abierta al mundo imaginario y la esfera, dominio cerrado de los seres encerrados en la magia teatral)"(9)

La definición anterior nos refiere a un emisor, un lugar físico e imaginario que es el teatro y un receptor que presupone una situación comunicativa. Por consiguiente para definir la naturaleza del proceso comunicativo de la danza, debemos subrayar que el lugar del que habla la comunicación próxima es, para fines de nuestra investigación, el teatro o el espacio representacional.

En la comunicación próxima A habla a B, y aunque en el caso del proceso comunicativo del espectáculo de la danza el código del lenguaje hablado no se utilice, si podemos afirmar que A habla a B, aún observando que el discurso expresivo que utiliza el lenguaje dancístico sea un código diferente al que usa el lenguaje hablado.

Esto significa que la naturaleza comunicativa del espectáculo de la danza es próxima, ya que el espectador escucha, ve, huele y percibe dentro del mismo espacio del emisor.

Sin embargo, la naturaleza del discurso expresivo del lenguaje comunicativo del espectáculo de la danza no se limita única y exclusivamente a un lugar físico, sino que existe también un tipo de comunicación que se efectúa por medio de canales artificiales, es decir, por medio de aparatos técnicos. Nos estamos refiriendo al tipo de comunicación que requiere para su ejecución de señales eléctricas: la telecomunicación. (10)

Los que en alguna ocasión hemos asistido a un espectáculo teatral, seguramente nos percatamos de que existen cerca del proscenio (la orilla que divide al escenario de la sala de espectadores) altavoces, correspondientes a un sistema tecnológico de sonido; también existen "diablas", "cazuelas" y "centinelas", que corresponden a un sistema técnico de iluminación.

Son estos sistemas de canales artificiales los que interrelacionados hacen posible que la esfera física del emisor y receptor se agrande y al mismo tiempo genere intencionalidad; como en el caso de sistema de iluminación que con su juego ingenioso de claroscuros crea atmósferas diversas en la ejecución de distintos números bailados.

Pero además de la comunicación que se efectúa por medio de aparatos técnicos, podemos encontrar en el proceso comunicativo del espectáculo de la danza un tipo de comunicación más que interviene en dicho proceso; esto es, la categoría de comunicación por difusión, "en donde el registro es lo fundamental para emitir el mensaje" (11).

Estamos hablando concretamente de un pequeño texto que recoge el contexto del espectáculo. A este texto se le denomina programa de mano. En el aparece escrita la secuencia del programa y en ocasiones alguna narración o descripción del espectáculo en general.

El programa de mano constituye una previa información de lo que aparecerá en el escenario durante el transcurso del espectáculo dancístico. Cabe señalar que el programa de mano es la primera información que recibe el receptor y la lectura del programa se da, la mayor de las veces, antes de iniciar el espectáculo.

Tenemos entonces que la naturaleza del acto comunicativo del espectáculo dancístico pertenece básicamente a la comunicación próxima, pero que se apoya para su proceso comunicativo en un tipo de comunicación que se da a través de canales artificiales, pero que también recurre al tipo de comunicación por difusión.

Es partiendo de la naturaleza de la situación comunicativa del espectáculo de la danza que podremos distinguir los componentes que integran la cadena comunicativa y la estructura significativa y relacional del sistema comunicativo del espectáculo. Este punto será abordado con mayor detenimiento en los siguientes apartados.

C) El proceso comunicativo en el espectáculo dancístico

El espectáculo de la danza como sistema de comunicación requiere de una situación comunicativa que implica, necesariamente, un proceso de comunicación.

Si en el apartado anterior distinguimos la naturaleza comunicativa del espectáculo y las categorías comunicativas en las cuales se apoya y combina dicho sistema de comunicación, es en este apartado donde analizaremos los componentes básicos del proceso comunicativo del espectáculo de la danza. En ese sentido encontramos que la representación teatral de la danza requiere necesariamente de:

Emisor(es)

Canal(es)

Receptor(es)

Repertorio(s)(12)

Veamos de qué forma participan cada uno de estos componentes en la cadena comunicativa del espectáculo de la danza y en cualquier situación de comunicación dentro del sistema comunicativo.

El emisor

En el espectáculo de la danza como en todo proceso comunicativo existe un emisor que puede ser una persona, un grupo de ellas o una administración. (13)

En el proceso comunicativo que estudiamos el emisor es el autor creador y en algunos casos el inventor de sus mensajes, él es básicamente la fuente humana del mensaje.(14)

Nuestro emisor constituye un sistema que transforma una emoción o una idea en mensajes psicofísicos destinados a su transmisión por uno o varios canales. Es también el emisor, el punto de partida del mensaje observable en la cadena de comunicaciones.(15)

En la naturaleza comunicativa del sistema que estudiamos, el emisor tiene diversos comportamientos: uno de ellos es la comunicación interpersonal.

En la comunicación Interpersonal el emisor y el receptor están generalmente bastante próximos en cuanto a su importancia comunicativa y a su sustrato técnico.(16)

En la comunicación por difusión nuestro emisor difunde su mensaje por medio de un texto escrito en un programa de mano, lo que implica necesariamente el uso de otro canal comunicativo que no es el teatro sino el lenguaje escrito.

Tenemos pues que el emisor es el punto de partida en cualquier situación comunicativa aunque el artista-creador y orquestador del sistema no elabora manualmente en muchos de los casos la materialidad de los elementos constitutivos de la obra. sí es el creador del sistema el que establece los criterios expresivos de la fisicalidad de los elementos y los canales, que culminarán en los mensajes.

Desde esta perspectiva podríamos mencionar dos aspectos fundamentales: por un lado la fisicalidad de los elementos partícipes en el acontecimiento dancístico son constituidos por una compañía emisora y por el otro lado mencionaremos que la organización y estilo personal de agrupación y expresividad de los elementos para el acto comunicativo son producto de la visión particular de un solo creador básicamente.

Por tanto, en nuestro trabajo de investigación el emisor-artista-coreógrafo es el punto de partida en la cadena de comunicación y del sistema comunicativo de la danza; y es él, el encargado de crear los mensajes y los canales por los cuales circularán dichos mensajes. Veamos cuáles son los canales comunicativos que el emisor utiliza.

Los canales

El emisor en cualquier proceso comunicativo requiere de un sistema material que dé el paso a sus mensajes, esto es lo que se denomina como canales de la comunicación.

Llamaremos canales fisiológicos y técnicos de la comunicación a la conjunto de eslabones que constituyen el sistema material del paso entre el mensaje emitido y la sensación resultante para el receptor.(17)

Con esta definición Moles no señala los diversos medios naturales y técnicos por los cuales el emisor hace fluir sus mensajes para el proceso comunicativo.

Continúa Moles:

El canal tendrá varios eslabones, siempre presentes de una u otra manera, como una serie de capas que se interponen

entre el mensaje y el sistema de manipulación de datos que sirve para construir la percepción. Tendremos por un lado los niveles fisiológicos de los receptores sensoriales (contacto táctil, audición, visión, equilibrio, etc.) y, por otro lado, los canales propiamente técnicos, cuya misión es enviar los mensajes a través del tiempo y del espacio, por medio de aparatos más o menos complejos como micrófonos y altavoces en el campo del sonido.(18)

El sistema comunicativo de la danza requiere de dos tipos de canales para transmitir sus mensajes: por un lado, tenemos los canales naturales, en donde el mensaje se transmite de forma directa (un hombre que está junto, o más o menos junto a otro hombre); y por otro lado, tenemos el canal artificial, el cual necesita de un sistema técnico (sistemas de iluminación y sonido).

En el análisis del sistema comunicativo de la danza se usan los dos tipos de canales, aunque el canal natural tenga mayor peso en el acto comunicativo que el artificial, ya que el canal natural contiene en mayor cantidad y calidad el soporte del acto estético.

El proceso comunicativo del espectáculo de la danza requiere de canales múltiples en donde el canal es:

Un sistema material (ondas sonoras por ejemplo) y el mecanismo físico de la comunicación: el texto impreso de un libro, las ondas sonoras de una conversación y intercambio de sonidos, las señales nerviosas en el funcionamiento del cerebro humano, las conversaciones eléctricas entre los diferentes puntos de un ordenador en funcionamiento. En él se van

confundiendo progresivamente el soporte, la fibra nerviosa, el circuito, el aire, y lo que transporta: impulsos eléctricos, ondas sonoras colocadas ante los ojos y oídos del receptor(19)

Tenemos entonces que el sistema comunicativo del espectáculo de la danza requiere de:

un canal visual que consiste en recibir una imagen que se descompone en nuestra retina.

Por ejemplo la escenografía que se adapta a nuestras formas fisiológicas en elementos luminosos que podemos caracterizar por su posición, intensidad y su color. (20)

un canal auditivo con las expresiones del canal auditivo o área audible se designa la región de la carta sonora encerrada en los diferentes límites de la audibilidad y que puede ser efectivamente utilizado en la transmisión de mensajes sonoros.

Es importante mencionar que el canal visual y el auditivo son los elementos ópticos y sonoros del mensaje en el proceso comunicativo de la danza y constituyen las dos dimensiones esenciales en la captación del mensaje: son la posición y la intensidad elementos claves para construir la forma y el contenido del mensaje dancístico.

Por otro lado, se encuentran los canales técnicos que "tienden esencialmente a reproducir las especificaciones del entorno con un consumo de esfuerzo (la capacidad del canal). Estos canales son en cierta forma una prolongación de los canales fisiológicos del hombre integrado en el entorno social y cultural: son los soportes de los mensajes en interiores y exteriores.(21)

Vemos por ejemplo que un canal técnico es el canal sonoro que requiere de aparatos sofisticados para transmitir sus mensajes.

El canal sonoro es un sistema de comunicación que transmite fundamentalmente sonidos como la música o la voz que se transmite por altavoces; el disco grabado, etc. Estos canales técnicos se basan en una idea que los sitúa como portadores de información o mensajes a transmitir por un conducto; esto es, portadores de una señal que se propaga.

Veamos a continuación y de manera esquemática una clasificación que responde a los mensajes de acuerdo al tipo de canal físico utilizado en el proceso comunicativo del espectáculo de la danza:

- | |
|--|
| <p>1. Mensaje visual - Semiótico: lenguaje escrito
-Isomorfo: imagen fija - imaginaria
(escenografía)</p> <p>2. Mensaje sonoro - Isomorfo - imitación de ruidos
-Imaginario - música</p> <p>3. Mensaje de equilibrio - transferencia de información
(constante relación gr. cinética, dinámica(22)
vibracional a diferentes
niveles: espacio, energía)</p> |
|--|

CUADRO 1. CLASIFICACION DE MENSAJES DE ACUERDO AL CANAL FISICO

Siguiendo nuestra cadena comunicativa en el proceso comunicativo de la danza encontramos que el emisor maneja un repertorio:

Un repertorio o signos o elementos comunes en los que se apoya el emisor para componer un mensaje (creación del mensaje) de acuerdo con ciertos signos componentes de códigos en donde el receptor intentará identificar la naturaleza de los elementos recibidos (desciframiento).

Muchas veces el emisor y el receptor sólo tienen en común parte de sus percepciones, esta parte será el único punto de apoyo para la comunicación efectiva.

(23)

Este repertorio o sistema de significación como lo define Umberto Eco es inseparable de cualquier proceso comunicativo, en donde repertorio o sistema de significación forman una totalidad, por tanto resulta imposible estudiar un proceso comunicativo sin sistema de significación.

Corresponde ahora revisar algunas definiciones metodológicas que contribuyan al análisis de la organización de los repertorios que el emisor usa en la estructura significativa en general del proceso comunicativo de la danza. Comenzaremos estas definiciones con el concepto de:

Estructura:

Llamaremos estructura -para los fines de esta investigación- al conjunto de los elementos de un algoritmo (de un programa) integrado por códigos, en donde tales

códigos agrupan tales elementos tras haber reconocido su existencia separada y haberlos categorizado.(24)

Estructura significativa:

Le nombraremos estructura significativa al conjunto de los elementos del algoritmo organizado por un emisor, con previa intencionalidad y con fines comunicativos.

Sistema:

es la organización formal de determinados elementos mínimos según ciertas reglas combinatorias. Saussure lo entiende sólo como forma que se compone de unidades mínimas o signos(25)

Observamos que el espectáculo dancístico requiere de varios sistemas para su proceso comunicativo; por ejemplo el sistema de iluminación que con sus claroscuros significa una escena, el de la escenografía que agrupa colores, diseños y texturas para significar, etc. Tales sistemas, juntos o interrelacionados o separados son creados con fines significativos y por tanto comunicativos.

Sistemas de significación:

Es la construcción intencional autónoma que posee modalidades de existencia abstractas e independientes del acto comunicativo. Todo proceso de comunicación presupone sistema de significación.(26)

Para nuestro análisis significativo del espectáculo de la danza es importante destacar que la significación en el proceso comunicativo se da por la previa existencia de un código.

Código:

El código es el conjunto de conocimientos que posee el emisor al iniciar la comunicación (27)

Sin duda alguna el código contribuye sustancialmente en el proceso comunicativo del espectáculo dancístico, ya que equivale al conjunto de conocimientos que posee el emisor-artista y el público receptor acerca de los mensajes emitidos y captados. (28)

El código es pues un repertorio que comparten artista y público. "Pero el código presupone una relación más o menos convencional que prescribe el repertorio, es decir que prevee la relación que guarda la pareja emisor-receptor"(29), por tanto, necesario será señalar de qué elementos está integrada la relación emisor-receptor-repertorio, esto es, el conjunto de los signos.

Los signos:

En realidad cualquier cosa puede entenderse como signo, con tal de que exista una convención que permita a dicha cosa representar a cualquier otra; y si las respuestas de comportamiento no se provocan por convención, en ese caso los estímulos no pueden considerarse como signos. (30)

El signo según Peirce

es algo que está en alguna otra cosa y su relación representacional se da gracias a la mediación de un intérprete. (31)

Podemos afirmar entonces que las cosas, los movimientos, comportamientos y

situaciones se convierten en signos por decisión del destinatario; así por ejemplo, en el espectáculo folclórico dancístico lo importante y, por tanto lo significativo es el botín de un bailarín folclórico, no es cuántos clavos tiene el tacón del zapato, sino la pequeña suela metálica que forman los clavos para matizar con desplantes y respuntes una historia rimada.

El signo, nos dice Hejelmstev, está dividido en dos planos:

1. El plano de la expresión (para Saussure el significante) que desempeña una función al entrar en correlación con otros elementos.
2. El plano del contenido (para Saussure el significado)

En la estructura significativa del espectáculo dancístico el signo se relaciona con otros signos y tiene una correlación, lo que equivale que en el espectáculo el signo se toma en cuenta no sólo por su relación interna de contenido y forma o de significado y significante, sino también por la relación que guarda con su entorno.

Por ejemplo, el vocabulario del espectáculo dancístico, el cual comparte un código generado por sus signos componentes de color, diseño, textura, pero también esos signos conforman en su correlación otras estructuras como épocas y estados de ánimo que llamaremos subcódigos.

Subcódigos:

El código correlaciona los subcódigos. Los subcódigos son un sistema de unidades independientes entre sí que se correlacionan con el código.

Cada uno de los códigos puede basarse independientemente de los otros en la misma matriz estructural. Matriz que como se ve, genera combinaciones diferentes de acuerdo con reglas de

combinación.(32)

La correlación de los subcódigos debe estudiarse a partir del código, ya que es a partir de ellos que se dará la codificación y decodificación. (33)

Codificación:

En la codificación un emisor observa las reglas combinatorias que prescribe a los códigos, elabora sus mensajes para que sean interpretados por un destinatario. La interpretación consiste en la decodificación que hace el destinatario del mensaje recibido, ratificado en el código.(34)

El receptor:

El receptor se coloca en el extremo opuesto al emisor y constituye el fin de la cadena comunicativa entre emisor y receptor. El receptor es el público espectador que recibe y comprende a través del discurso presentativo del espectáculo lo que transcurre en el escenario del teatro y, simultáneamente da diversas señales de su comportamiento a partir de su apreciación (protestas, aplausos efusivos, silencios, etc.) de los mensajes recibidos y descifrados.

Un aspecto más que debemos destacar para definir el sistema de comunicación que analizaremos lo constituye el aspecto semántico del espectáculo dancístico, el cual veremos en nuestro siguiente apartado.

No analizaremos en este momento al receptor del espectáculo dancístico, sólo lo mencionaremos, pues en el cuarto capítulo, el receptor tiene reservado un apartado para que analicemos el fenómeno comunicativo, a partir de su comportamiento como receptor-espectador.

D) El aspecto semántico del espectáculo dancístico

Si consideramos que en el sistema de comunicación que estudiamos todos los elementos que intervienen en el escenario corresponden a un lenguaje creado por el emisor para significar y, por tanto, para comunicar con diversos recursos expresivos (formas, técnicas, estilos, etc.), y que ninguno de los materiales usados en el espectáculo son tomados como materiales naturales, sino como materiales transformados en signos discursivos; entonces estaremos considerando el espectáculo de la danza teatralizada en uno de sus aspectos componentes para el acto comunicativo: el aspecto semántico del espectáculo dancístico.

Lo que el emisor-creador expresa a través de la multiplicidad de elementos usados en la composición de la obra-espectáculo dancístico son signos con significaciones específicas.

Así por ejemplo, en la variedad de los signos utilizados existen diversos significaciones, tales como: sensacionalidad, vitalidad, agresión, guerra, erotismo, fertilidad, virtuosismo, etc, que son usados en el espectáculo como signos discursivos presentativos para el espectador.

Aunque los signos símbolos usados en el espectáculo de la danza no son conceptualmente denotativos, (35) porque el lenguaje dancístico aún no se encuentra escrito (con la lógica de la sintaxis del lenguaje hablado o escrito en algún diccionario) podemos hablar de un lenguaje propiamente dicho en el espectáculo dancístico, ya que el discurso del espectáculo escénico se articula con formas significativas que se ensamblan originalmente para componer estructuras significativas con un discurso presentativo bien definido. (36)

Podemos distinguir el aspecto semántico del espectáculo dancístico desde la

perspectiva del sentido del discurso presentativo y significativo en la obra-espectáculo. Al respecto Moles nos dice:

*Todo mensaje puede ser considerado desde dos puntos de vista: semántico y estético, semántico del griego *sbma* = signo. En su origen el adjetivo corresponde a sentido, el valor semántico de una palabra es su sentido. (37)*

Es semántico todo lo que concierne al sentido de un signo de comunicación.(38)

En el discurso presentativo del espectáculo dancístico encontramos diversidad de sentidos. Un ejemplo de este lo constituye la luz como elemento y como recurso expresivo: la luz como elemento del espectáculo ilumina y determina formas, y como recurso expresivo a partir de los colores (rojos, amarillos, etc.) crea atmósfera, estados de ánimo o sentidos. Por simple y sencillo que parezca el sentido de cualquiera de los elementos componentes que estimulan el discurso del espectáculo, tienen un significado, por tanto siempre que exista un sentido, habrá un signo y siempre que exista un signo de igual forma tendremos un significado en el espectáculo dancístico (39) todo esto constituye el sistema de comunicación de la danza espectáculo.

En este primer capítulo hemos intentado destacar los aspectos de la comunicación y la danza que consideramos son importantes para acercarnos al acontecimiento escénico como sistema de comunicación creado intencionalmente.

Nos corresponde ahora adentrarnos en el lenguaje general de la obra o

espectáculo, tanto interna como contextualmente, con el objetivo de encontrar el mayor número posible de elementos constitutivos del sistema de comunicación que estudiamos y observar el comportamiento del emisor-creador que integra a través de los distintos discursos, el conjunto global del sistema u obra.

NOTAS

1. SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo. *Textos de estética y teoría del arte*, p. 254
2. *Idem*. p. 254.
3. ECO, Humberto. *Tratado de semiótica general*. p. 25
4. STAMBAUGH PRIETO, Antonio y Yolanda González Muñoz. *El teatro como vehículo de comunicación*. p.14
5. MOMPRADE L, Elecira y Tonatiuh Gutiérrez. "Danzas y bailes populares" en *Historia general del arte mexicano* .p. 15
6. STAMBAUGH PRIETO, Antonio y Yolanda González Muñoz. *Op cit.* p. 14
7. MOLES, Abraham. *La comunicación y los mass media* p. 119
8. *Idem*. p. 87
9. MOLES, Abraham. *Teoría de los actos*. p. 213
10. MOLES, Abraham. *Op. cit.* p. 119
11. *Idem*. p. 119
12. *Ibidem*. p. 134
13. *Ibidem* p. 134
14. *Ibidem*.p.16
15. *Ibidem*.p.134
16. *Ibidem*.p. 134
17. *Ibidem*.p.54
18. *Ibidem*.p.54
19. *Ibidem*.p. 55
20. *Ibidem*.p. 55

21. *Ibidem*.p.56
22. *Ibidem*.p.129
23. *Ibidem*.p.134
24. *Ibidem*.p. 282
25. FONSECA LOZANO, Luis Alberto, *Narrativa de arte versus narrativa de consumo*. Tesis de licenciatura. p. 54
26. *Idem*.p.134
27. *Ibidem*.p.70
28. *Ibidem*.p.70
29. *Ibidem*.p.71
30. ECO, Humberto. *Op. cit.* p. 41
31. *Idem*. p. 41
32. *Ibidem*. p. 47
33. *Ibidem*.p. 48
34. *Ibidem*.p. 26
35. KOGAN, Jacobo. *El lenguaje del arte*. p. 24
36. *Idem*.p. 24
37. MOLES, Abraham. *Op.cit.* p. 146
38. *Idem*. p. 146
39. KOGAN, Jacobo. *Op. cit.* p. 26

2. EL ESPECTACULO FOLCLORICO DANCISTICO

Si la danza escenificada es un acontecimiento de naturaleza comunicativa como lo desglosamos en el capítulo anterior, corresponde en este segundo capítulo analizar los componentes externos e internos de dicho fenómeno.

Para ello observaremos al espectáculo de la danza folclórica y destacaremos tanto los elementos constitutivos del momento escénico, esto es, unidades de contenido y expresión que conforman el recurso discursivo general de la obra como los diversos lenguajes externos que hacen posible el fenómeno dancístico como sistema y acto de comunicación. Es decir, el lenguaje abstracto, experimental, relacional concreto y contextual del sistema comunicativo que estudiamos.

A) El discurso del espectáculo

Un espectáculo folclórico dancístico es ante todo una síntesis de elementos programados que encuentran su dimensión fundamental en el espacio representacional del teatro; en tal programación de elementos el emisor, artista o coreógrafo, codifica una percepción que obtiene del entorno y la concretiza por medio de diversos sistemas de artefacto que retoma como elementos expresivos para elaborar sus mensajes a un público sujeto a su visión particular de las cosas. Tal codificación surge de un proceso creativo que el emisor experimenta y que además retoma de un mundo tradicional.

El emisor

El emisor en nuestro discurso comunicativo es el coreógrafo, el cual es concebido como el orquestador, autor y compositor de movimientos corporales diseñados en el espacio físico. Estos movimientos surgen -en el caso de la danza folclórica teatralizada, de temas relacionados con el folclor y se apoyan en una técnica

dancística para crear un acto significativo en el cubo del teatro. El coreógrafo obtendrá sus ideas y emociones partiendo, básicamente, de la observación de todo aquello que se refiere a las formas de vivir y entender el mundo de las personas que habitan o habitaron las diversas comunidades y regiones del país.

El coreógrafo está vinculado necesariamente con una experiencia cultural anterior que correlaciona de una forma original. Esta correlación está formulada básicamente por los siguientes aspectos: el tema, la técnica dancística de ejecución, la música, el tratamiento del espacio, los ritmos y dinámicas y los elementos culturales de artificio.

Con estos aspectos el emisor elabora un proyecto con fines presentativos; es decir, la codificación de un lenguaje escénico. En dicha codificación el coreógrafo establece sus propias reglas combinatorias con los códigos que dispone (lo que bien equivale al contexto general de la danza folclórica teatral), en donde los códigos preestablecidos constituyen la estructura concreta del espectáculo folclórico. Analicemos a continuación el lenguaje del discurso general de la danza folclórica espectáculo.

En el análisis del espectáculo folclórico como comunicación observamos el discurso en general de que está compuesto el espectáculo folclórico, con el objetivo de separar y escudriñar al máximo los recursos presentativos y significativos que el emisor utiliza en la programación de elementos que él combina de acuerdo a una forma original; en donde tales formas presentativas guardan una relación con otras formas contextuales que definen el espectáculo de la danza como institución y actividad cultural.

Desarticularemos el discurso del espectáculo en una serie de seis esquemas, por la necesidad de resumir y concretar los elementos que contribuyan a nuestro análisis de la danza como sistema de comunicación, sin perder de vista nuestros objetivos iniciales.

Cada uno de los esquemas que presentaremos tienen como finalidad proporcionar la generalidad y la particularidad de los distintos elementos constitutivos del espectáculo dancístico que intervienen directa o indirectamente cuando el público receptor está frente a un espectáculo de danza folclórica y al mismo tiempo inmiscuido en un sistema de comunicación.

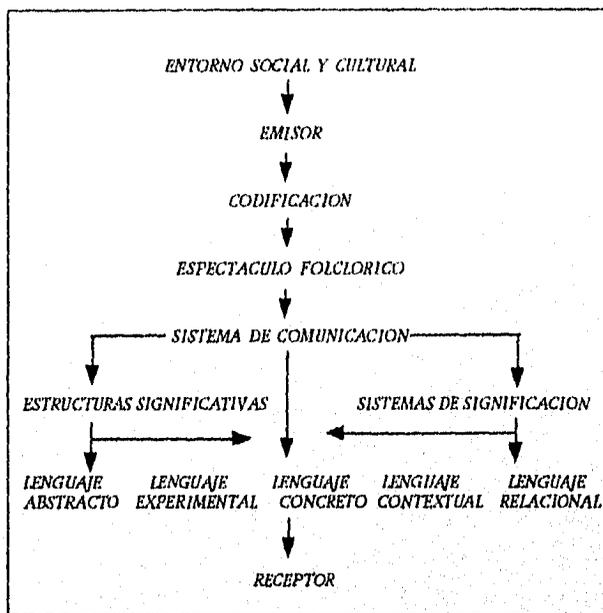
B) Los lenguajes del espectáculo folclórico

En este apartado analizaremos esquemáticamente todos aquellos elementos, aspectos y situaciones que intervienen en el fenómeno de la danza folclórica teatralizada, y que constituyen la estructura contextual y concreta del sistema comunicativo de la danza espectáculo, como lo es la cultura del teatro y la cultura de la danza

También observaremos aspectos que ubican el acontecimiento dancístico con institución social y actividad programada para un receptor de espectáculos teatrales; así como otros tantos elementos que conforman el lenguaje presentativo de la danza folclórica espectáculo y que correlacionados dan lugar a un sistema de comunicación.

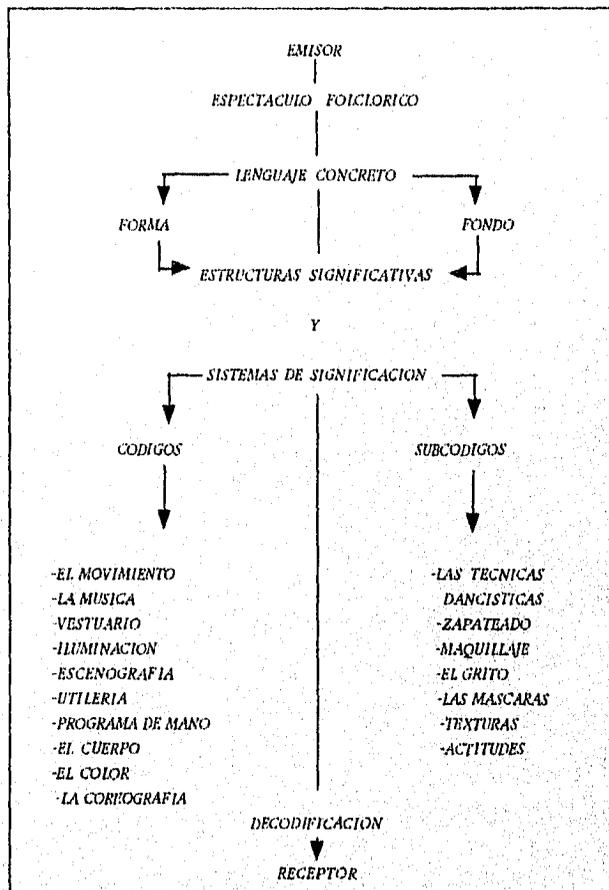
Estos diversos lenguajes componentes del fenómeno escénico serán estudiados a partir de la propuesta de los siguientes esquemas:

- 1. El discurso general del espectáculo folclórico dancístico*
- 2. El lenguaje concreto del espectáculo folclórico dancístico*
- 3. El lenguaje abstracto del espectáculo folclórico dancístico*
- 4. El lenguaje contextual del espectáculo folclórico dancístico*
- 5. El lenguaje relacional del espectáculo folclórico dancístico*
- 6. El lenguaje experimental del espectáculo folclórico dancístico*



CUADRO 2. EL DISCURSO GENERAL DEL ESPECTACULO FOLCLORICO DANCISTICO

En este primer esquema observamos la relación de elementos y aspectos componentes del fenómeno global del espectáculo folclórico de la danza. Encontramos tanto los elementos constitutivos del sistema de comunicación que analizamos como los aspectos contextuales que ubican al espectáculo de la danza como un acontecimiento social y cultural, tanto por sus creadoras-artistas que programan de una forma original el entorno, como por el emisor y su contexto cultural, social, artístico y material.

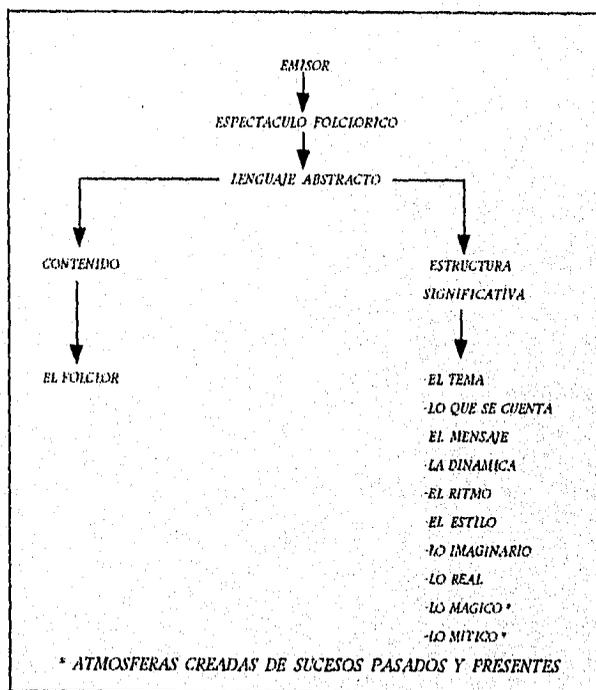


CUADRO 3. EL DISCURSO DEL ESPECTACULO (LENGUAJE CONCRETO)

Este segundo esquema se refiere al lenguaje del acto comunicativo y del sistema de comunicación propio del espectáculo de la danza folclórica, observamos que el esquema parte de un emisor-artista que reloma del medio social e histórico una

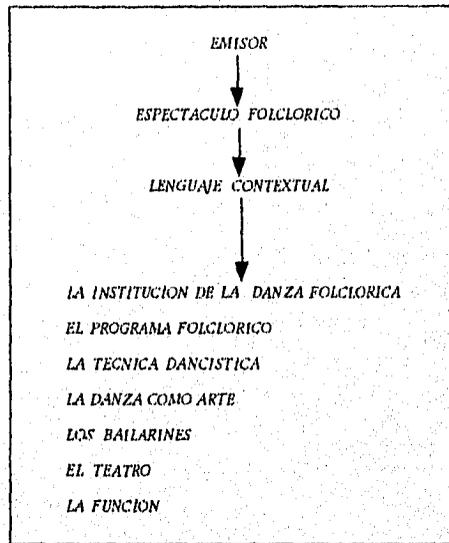
serie de elementos para darles un tratamiento dancístico y programarlos sistemáticamente en un escenario y en un momento escénico.

El tratamiento escénico de los elementos programados constituirá formas presentativas y discursivas (forma y fondo) que el espectador retomará como estructuras significativas y de significación, puntos de referencia para la decodificación y asimilación del mensaje que envía el emisor.



CUADRO 4. EL DISCURSO DEL ESPECTACULO (LENGUAJE ABSTRACTO)

Este tercer cuadro esquematiza lo referente a la narrativa y significación del espectáculo. Aquí los elementos físicos programados cuentan, narran, simbolizan y también presuponen aspectos imaginarios y fantásticos que el emisor recrea en el espectáculo con la finalidad de inventar atmósferas que apelen al estado de ánimo del espectáculo y el espectador. El elemento folclórico aparece en este cuadro como temática narrativa del espectáculo, así como el elemento que propicia estilo, ritmo, coherencia, dinámica y género al espectáculo y al emisor.



CUADRO 5. EL DISCURSO DEL ESPECTACULO (EL LENGUAJE CONTEXTUAL)

El lenguaje contextual del espectáculo responde a los aspectos que hacen de este acontecimiento un fenómeno con características artístico-sociales que tanto emisor y receptor tienen como común acuerdo para que el momento escénico exista. Los aspectos del lenguaje contextual aparecen implícitos en el contexto social. Esto es:

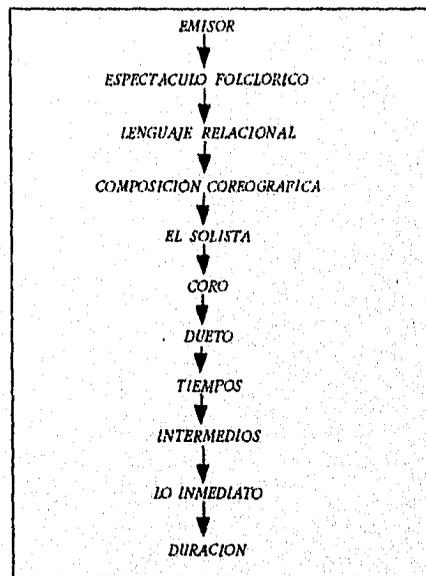
La danza como institución cultural.

La danza como institución social.

El folclor.

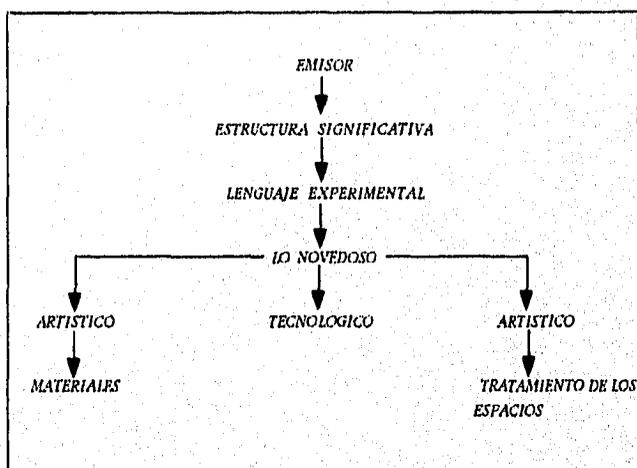
El teatro.

La función



CUADRO 6. EL DISCURSO DEL ESPECTACULO (LENGUAJE RELACIONAL)

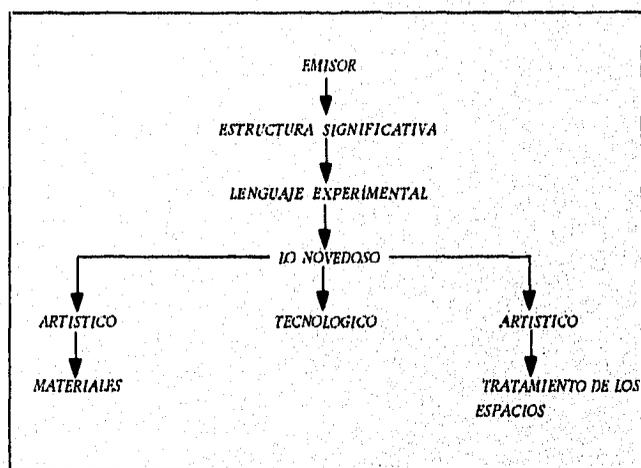
El lenguaje relacional del espectáculo es la composición estructural del conjunto de los números coreográficos que integran el programa dancístico. Aquí observamos la relación que guarda una coreografía con la que le sigue; las primeras con las intermedias y las últimas, las primeras y las últimas, etc., lo que implica también el manejo técnico dancístico del bailarín en relación a la estructura coreográfica del programa: solista, dueto, cuarteto o coro (conjunto) más tiempos, intermedios y oscuros que en conjunto crean una dinámica en el espectáculo, o lo que podríamos denominar como ritmo del espectáculo.



CUADRO 7. EL DISCURSO DEL ESPECTACULO (LENGUAJE EXPERIMENTAL)

El lenguaje experimental del espectáculo lo encontramos observando todos aquellos elementos novedosos que el emisor incluye en su obra espectáculo. Cabe mencionar los elementos tecnológicos e históricos y materiales como tratamiento de los espacios escénicos; desde sofisticados sistemas técnicos de

El lenguaje relacional del espectáculo es la composición estructural del conjunto de los números coreográficos que integran el programa dancístico. Aquí observamos la relación que guarda una coreografía con la que le sigue; las primeras con las intermedias y las últimas, las primeras y las últimas, etc., lo que implica también el manejo técnico dancístico del bailarín en relación a la estructura coreográfica del programa: solista, dueto, cuarteto o coro (conjunto) más tiempos, intermedios y oscuros que en conjunto crean una dinámica en el espectáculo, o lo que podríamos denominar como ritmo del espectáculo.



CUADRO 7. EL DISCURSO DEL ESPECTACULO (LENGUAJE EXPERIMENTAL)

El lenguaje experimental del espectáculo lo encontramos observando todos aquellos elementos novedosos que el emisor incluye en su obra espectáculo. Cabe mencionar los elementos tecnológicos e históricos y materiales como tratamiento de los espacios escénicos; desde sofisticados sistemas técnicos de

iluminación y sonido hasta elementos folclóricos de uso actual en su lugar de origen y que se adhieren al espectáculo. Los diferentes lenguajes expuestos anteriormente responden al fenómeno en general del espectáculo dancístico folclórico. En ellos observamos aspectos internos (en escena) y contextuales (la danza teatral como acontecimiento cultural) del espectáculo. Sin embargo, el lenguaje que contiene los elementos para el acto comunicativo en el sistema de comunicación que analizamos lo encontramos en el lenguaje concreto del espectáculo. Simultáneamente, observamos también en el lenguaje concreto los elementos que conforman el arte de bailar. Al respecto el crítico y estudioso de la danza, Alberto Dallal, nos dice:

Los elementos básicos y primordiales que deben sobrevenir -aducir a la realidad, integrarse, relacionarse unos con otros, concretizarse- para que exista la danza, el arte de bailar(1) son:

1. El cuerpo humano
2. El espacio
3. El movimiento
4. El impulso del movimiento
5. El tiempo (ritmo)
6. La relación luz-oscuridad
7. La forma o apariencia
8. El espectador participante (2)

Estos ocho elementos que menciona el maestro A. Dallal, los encontramos en el discurso concreto del espectáculo en donde se da el momento escénico (presentación) y constituye una parte sustancial del fenómeno comunicativo que analizamos. Veamos ahora con mayor precisión este lenguaje concreto del espectáculo.

En cuanto al análisis del lenguaje concreto con algunos ejemplos para destacar y observar el comportamiento de los códigos y subcódigos componentes del acto comunicativo entre emisor y receptor y destacar este lenguaje concreto como aspecto principal en el sistema de comunicación de la danza folclórica espectáculo.

C) El lenguaje concreto del espectáculo de danza folclórico

El lenguaje concreto del emisor en el espectáculo de danza folclórica es, básicamente, el que se refiere a la configuración de formas y contenidos visibles dentro del programa en general del espectáculo.

En este lenguaje destacaremos los códigos, independientes unos de otros, y los componentes que intervienen y su comportamiento; así como la relación que mantiene el subcódigo con el código, y las funciones diversas que los caracterizan por separado, pues tales funciones independientes de códigos y subcódigos están destinados a la decodificación de un público receptor.

La clasificación de los distintos códigos que haremos enseguida responde únicamente al carácter expresivo y significativo del espectáculo, no a la importancia que mantiene cada código dentro del espectáculo, pues no es el objetivo de esta investigación analizar la importancia de los elementos entre sí, sino su carácter de elemento para el proceso y la formatividad del sistema de comunicación.

Será congruente que el lector especializado en danza argumente la importancia del movimiento como elemento primordial de significación, (3), y tendrá toda la razón, pero estos no son los objetivos de esta investigación.

En el sistema de significación de la danza folclórica teatral, el lenguaje concreto está formado por diversos códigos y subcódigos que forman el programa; cada código y subcódigo tiene vida propia independiente de los demás códigos, y en la correlación de estos es donde se constituye la estructura significativa del espectáculo de danza folclórica.

A continuación analizaremos los diferentes códigos que componen el discurso concreto del programa folclórico, pero antes recordaremos que llamaremos códigos a los componentes concretos que guardan el conjunto de conocimientos que tiene el emisor para iniciar su proceso comunicativo.

Los códigos que mencionaremos, presuponen una relación más o menos convencional entre el emisor y el receptor. Analicemos primeramente con un ejemplo, antes de mencionar los demás códigos y subcódigos del lenguaje concreto del espectáculo que conforman el sistema de comunicación en general y el acto comunicativo.

El vestuario

En primera instancia analizaremos el código del vestuario del espectáculo teatral de danza folclórica como símbolo de otra realidad que el público receptor acepta del emisor como posibilidad verdadera, real, en cuanto a tiempo y espacio de seres humanos verdaderos y reales.

El vestuario comporta en el teatro una presentación imprescindiblemente figurativa y significativa que existe como acuerdo entre el emisor y el receptor. Este acuerdo constituye los elementos en común que establece el código.

Si consideramos que en la danza como sistema de comunicación todo lo que se encuentra en escena significa algo, y por tanto comunica algo a alguien, entonces

podemos analizar la vestimenta de los bailarines a partir de funciones diversas y específicas que expresan y significan algo dentro del programa folclórico.

Cada una de las funciones que guarda el código del vestuario dentro del espectáculo son tan importantes como insustituibles; pero mencionaremos sólo algunas de estas funciones con el objeto de dar una visión general de la estructura del código del vestuario.

Tenemos que una función del vestuario que destaca, es la de personificar al bailarín, pues el atuendo en la escenificación permite a los bailarines desarrollar personalidades diferentes con cada traje que se use en el programa.

Simultáneamente, el traje dará una personalidad diferente a la del bailarín, dejando establecida, de antemano, una situación representativa con la realidad. El vestuario es un código de reforzamiento pues de él depende, en gran parte, la claridad del mensaje a la hora de contar la historia rimada.

Otras de las funciones que guarda el código del vestuario en el programa folclórico son las siguientes:

- la función estética y plástica del espectáculo*
- la función histórica que habla de las diferentes épocas*
- la función territorial o regional que ubica al receptor geográficamente*
- la función psicológica de la historia que se cuenta*
- la función expresiva y significativa del programa folclórico*

Ya dijimos que el código del vestuario está compuesto básicamente por los elementos de que dispone el emisor para entablar la comunicación con el receptor; pero además, la vestimenta de los bailarines va cambiando en el

transcurso del programa; esto hace que el receptor también experimente distintas significaciones provocadas por los diferentes diseños, colores y por los recursos expresivos de que se vale el emisor: texturas y combinaciones que comunican ideas y estados de ánimo al espectador.

Del código de la vestimenta podemos destacar los siguientes subcódigos que el emisor utiliza para la elaboración de sus mensajes en el proceso comunicativo del espectáculo de la danza:

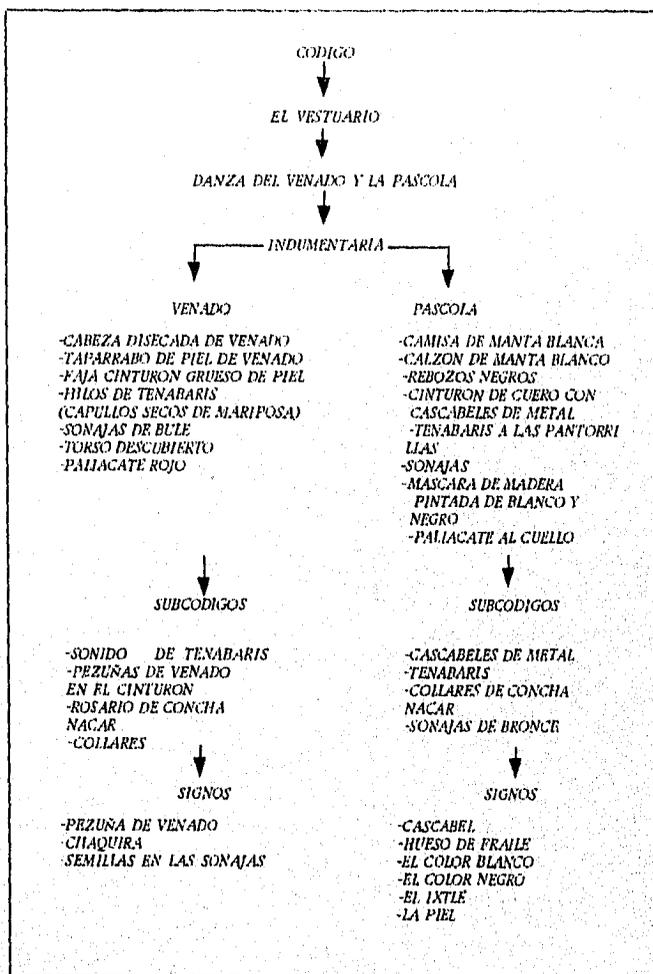
- el maquillaje*
- los peinados*
- la joyería*
- los adornos del traje*
- los diseños*
- las texturas*
- las máscaras*

Todos estos elementos pertenecen al código del vestuario pero mantienen vida propia e independiente del código, los denominaremos subcódigos. Estos subcódigos se correlacionan entre sí para formar un sistema de unidades independientes que expresan y también significan. En los subcódigos que mencionamos anteriormente existen ciertas reglas combinatorias que pertenecen y que son exclusivas del carácter organizativo del emisor.

Después de haber destacado la independencia del código y de los subcódigos de la vestimenta, procederemos a desarticular uno de los trajes que usa la danza folclórica espectáculo, con el objeto de distinguir al máximo el conjunto de los elementos significativos que componen el código y los subcódigos del atuendo.

Observamos que en el espectáculo teatral de la danza folclórica se utilizan como recursos expresivos y significativos del programa, distintos atuendos que agrupamos bajo el nombre de "vestuario"; esto es, todos aquellos atuendos que a lo largo del programa visten al bailarín con el objetivo de personificar las distintas coreografías o bailes que se interpretan.

Es de este conjunto de vestimentas -que designamos como código de vestuario- que tomaremos los atuendos de una danza entre las vestimentas de las distintas danzas y bailes que componen el vestuario en general del espectáculo, para observar los elementos expresivos y significativos que el emisor utiliza en su sistema de significación en el proceso comunicativo que estudiamos. Tenemos pues como ejemplo de código de la vestimenta, el vestuario de la danza del Venado y la Pascola.



CUADRO 8. EL CODIGO DEL VESTUARIO EN EL LENGUAJE CONCRETO DEL ESPECTACULO FOLCLORICO

Observamos en este cuadro uno de los códigos del lenguaje concreto del momento escénico, en donde tiene lugar el acto comunicativo. El código es el vestuario de la danza del venado y la pascota. En él podemos observar todos los componentes para la significación y la expresión, desde los elementos con mayor expresividad hasta los que se comportan como signos y que reunidos forman el subcódigo

De esta forma podemos agrupar en el código del vestuario todos los demás atuendos que participan en la representación-espectáculo de la danza folclórica teatralizada, dejando así definida la indumentaria en general como código particular del sistema comunicativo.

Continuando con la revisión de los diferentes y variados códigos y subcódigos que interviene en el espectáculo, podemos hacer mención de los demás códigos que participan en la configuración de formas y contenidos visibles dentro del momento escénico (espectáculo)

El ejemplo del código de la vestimenta tiene el mismo comportamiento que los demás códigos: significar, configurar, expresar, formar, etc.; por tanto, detenemos en cada código con los detalles que implica no nos desviaría de nuestros objetivos particulares y generales, pero sí alargaría drásticamente nuestro trabajo.

Por tal motivo, creemos que con el ejemplo de un código (el vestuario) y la mención de los demás, podremos observar la vida independiente de los códigos, su relación con los subcódigos y la correlación de ambos con los demás códigos para construir el acontecimiento escénico. Los códigos y subcódigos que intervienen en el lenguaje concreto del espectáculo son:

CODIGOS

programa de mano
movimiento del cuerpo
la música
escenografía
vestuario
utillería
iluminación (color)
coreografía (diseño en el espacio)

SUBCODIGOS

técnicas dancísticas
zapateado
maquillajes
materiales de apoyo (utilería)
texturas
actitudes

La reunión e interacción de códigos y subcódigos presupone la configuración y estructura significativa del espectáculo; es decir, el lenguaje concreto del espectáculo que tiene como finalidad emitir mensajes a un público destinatario que bien podemos agrupar en dos tipos de mensajes: el mensaje semántico y el mensaje estético del espectáculo folclórico.

D) Mensaje semántico y mensaje estético del espectáculo folclórico

La danza folclórica escenificada posee en su estructura discursiva dos tipos de lenguajes, uno de ellos es el que se refiere al mensaje semántico del espectáculo y el otro al mensaje estético. En el primer tipo de mensajes, el emisor narra ciertas historias, visuales y auditivas que constituyen la manera o forma de narrar las historias.

En el sistema de comunicación que estudiamos (la danza folclórica espectáculo) y en general, en la danza folclórica mexicana, el discurso es figurativo, pero, básicamente, narrativo por referirse constantemente a danzas y bailes, a interpretaciones cósmicas, mágicas y rituales a través de la visión particular de los habitantes de determinada región.

Tenemos, por ejemplo, la relación del hombre con el culto cosmogónico y solar en la danza de Quetzales en la sierra de Puebla, o las danzas relacionadas con las ceremonias peticorias o agrícolas, o las danzas relacionadas con el nahualismo, como la danza del Venado y la Pascola (4)

en donde las actitudes del danzante que no sigue pasos preconcebidos, sino libremente la inspiración del momento, imitan los nervios o sosegados movimientos del animal cuando está vigilante, tenso, asustado, observando y tranquilo, lamiendo agua, etc; con pasos marcados, zapateados deslizados, brincados, repiqueados y raspados que hacen sonar a cada movimiento los tendones, las pezuñas y las sonajas.(5)

Muchos de estos bailes mexicanos son extraídos de sus lugares de origen para darles un tratamiento espectacular y ponerlos en escena.

Este es el mecanismo de los llamados balletes folclóricos para teatralizar la danza y bailes mexicanos. Por tanto, podemos decir que las coreografías de la danza teatral folclórica son básicamente narrativas e interpretativas con un discurso presentativo.

El principal problema que se nos presenta como público receptor, para entender el mensaje semántico de la danza folclórica teatral radica en la manera de descifrar las narraciones dancísticas que el emisor nos presenta en el espectáculo; es por eso que nuestro emisor cuando expone su discurso narrativo a través de danzas y bailes lo reluciana y apoya con códigos diversos, como vestuario, iluminación, escenografía, etc., con el objeto de que el aspecto narrativo y significativo de danzas o bailes resulte claro y con menor esfuerzo de captación al espectador.

La danza folclórica espectáculo está organizada por el emisor en una semiótica; esto es, en una narración particular, respecto a cada baile y danza presentado y general que se refiere al conjunto de las danzas o bailes que presenta el emisor en dicho espectáculo; en donde los significados, en cuanto unidades culturales tomadas del folclor o la tradición se convierten también, en contenidos de significados pero de una representación teatral, ya que el mensaje semántico del espectáculo está construido por el emisor a través del ensamblaje de signos y símbolos que constituyen entre la pareja receptor-emisor el folclor como tradición y lo folclórico como espectáculo.

La importancia de la semántica de la danza folclórica teatral está dada y organizada a partir de las formas expresivas que constituyen el mensaje estético del espectáculo, puesto que es a través de la presentación en escena de los diferentes códigos, y su respectiva correlación y combinación con otros códigos y subcódigos, que el emisor de nuestro análisis narra tales historias ritmadas.(6)

La danza folclórica mexicana, y por consiguiente la teatral folclórica, es esencialmente presentativa y figurativa, y es a partir de la figuración y de su discurso presentativo de las formas en imágenes visuales y sonoras que la danza folclórica espectáculo cuenta sus diferentes historias en cada baile que se nos presenta en escena.

Pero para que el espectador reciba el discurso figurativo y presentativo del espectáculo, el emisor utiliza diversos canales comunicativos que transportan sus mensajes. Vayamos ahora a los canales comunicativos múltiples en el espectáculo de la danza folclórica.

NOTAS

1. DALLAL, Alberto. *Cómo acercarse a la danza*. p. 12
2. *Idem*. p. 12-13
3. *Ibidem*. p. 27
4. MOMPRADE L., Electra y Tonatlub Gutiérrez. *Historia general del arte mexicano*. p. 176
5. *Idem*. p. 180
6. MOLES, Abraham. *La comunicación y los mass media*. p. 60

3. CANALES COMUNICATIVOS MULTIPLES DEL ESPECTACULO FLORORICO DANOSTICO

En nuestro análisis de la danza folclórica teatralizada como sistema de comunicación, el emisor utiliza diferentes medios naturales y artificiales por los cuales hace fluir sus mensajes. Estos medios diversos se denominan canales y constituyen en todo proceso comunicativo el sistema material y el mecanismo físico de la comunicación. (1)

En el proceso comunicativo del espectáculo, el mensaje además de llegar hacia el receptor de un mundo lejano por medio del canal del teatro, también llega un tipo de mensaje cercano, por encontrarse el espectador en el lugar mismo en el que se está realizando el acontecimiento físico-artístico que equivale a un mundo cercano o a un tipo de comunicación próxima (2), en donde la transmisión del mensaje al público-receptor se da a través de canales, sensoriales unos y artificiales otros.

En el proceso comunicativo de la danza teatral, como cualquier otro sistema de comunicación, el canal o los canales utilizados por el emisor son también un elemento sustancial para construir la percepción del espectador.

Estos canales pueden ser concebidos como una fase intermedia entre emisor y receptor, como bien lo señala Moles.

Siempre se encontrará entre esa interfase entre el hombre y el mundo de los mensajes dos tipos de eslabones distintos, cada uno de los cuales afectará a la naturaleza misma de los elementos que el receptor analizará e identificará a nivel más elemental (3).

En el caso nos referimos a los canales naturales y artificiales de la comunicación.

A) Clasificación de los canales comunicativos por el tipo de mensaje que transmiten.

En el sistema de comunicación de canales múltiples como el del espectáculo teatral, por un lado, los canales sensoriales entre la pareja emisor-receptor

(audición, visión y equilibrio) y por el otro, los canales propiamente técnicos

cuya misión es enviar el mensaje a través del tiempo y el espacio por medio de aparatos más o menos complejos que se basan en general en la utilización de transductores"(4)

En el campo de lo sonoro, micrófonos y altavoces; en el caso de lo visual, sistemas de iluminación" que el emisor utiliza para enviar sus mensajes al público receptor. Estos canales fisiológicos y técnicos del acto comunicativo son "el conjunto de eslabones que constituyen el sistema material del paso entre el mensaje emitido y la sensación resultante para el receptor humano."

Analicemos de qué forma pueden clasificarse en el espectáculo de la danza teatralizada.

Para entender nuestra clasificación de los canales en el sistema comunicativo de la danza folclórica, distinguiremos en primer término el tipo de mensaje que el emisor del espectáculo folclórico utiliza; posteriormente, observaremos por qué medios o canales circulan dichos mensajes. Pero antes de pasar a nuestra clasificación revisaremos el concepto del mensaje, ya que éste es el que pasará por los diferentes canales de la comunicación en el espectáculo de danza folclórica.

El mensaje

Es:

el soporte físico o psicofísico de la transmisión. Se presenta como una secuencia de elementos de un repertorio de signos por el emisor, quien los retiene conforme a ciertas leyes inherentes al mensaje que debe transmitirse al receptor.(5)

En todo sistema comunicativo, y por supuesto, en el de la danza folclórica espectáculo, la comunicación sólo tiene lugar si los mensajes son entendidos y reconocidos por la pareja emisor-receptor.

El receptor recibe el conjunto de signos que constituyen el mensaje y los identifica con los signos almacenados en su propio repertorio; luego, más allá de ese conjunto percibe formas,

significaciones que añade eventualmente al acervo de sus conocimientos.(6)

Es importante señalar que en el sistema comunicativo del espectáculo de danza, cada mensaje comporta un código, independiente del canal que utilicen. En el espectáculo de la danza el emisor utiliza los diversos mensajes para hablar de hechos anteriores y para aportar algo nuevo al receptor.

El emisor-artista

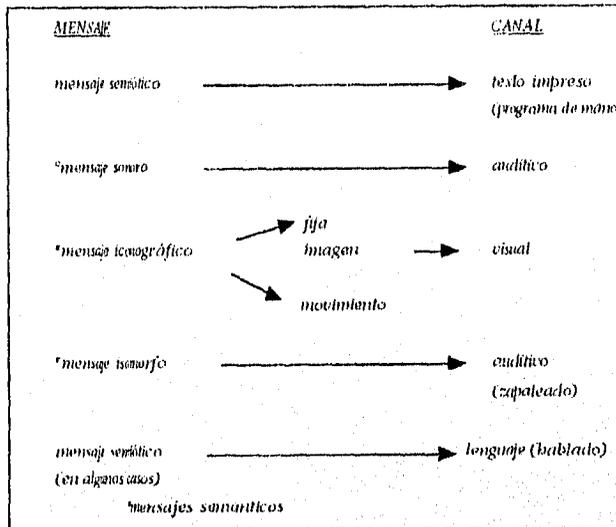
Es por medio de los canales comunicativos que el emisor hace circular estos mensajes. Los mensajes pueden tomarse en cuenta como secuencias de signos; estos últimos, conocidos unos y otros no, como sucede con los diferentes códigos que el emisor maneja, en donde no todos los códigos utilizados por el emisor son reconocidos por el receptor, pero de cualquier forma el emisor-artista los utiliza como una aportación novedosa al receptor.

Observamos que nuestro emisor-artista transmite su diversidad de mensajes al público-receptor por distintos canales: sonido, imagen, movimiento, escritura, etc.; por tanto, para que nosotros podamos intentar una clasificación de los canales comunicativos que el emisor utiliza necesitamos distinguir el conjunto de los mensajes del espectáculo y la naturaleza a la que pertenecen.

Debemos subrayar antes de pasar al siguiente cuadro, que cada uno de los elementos (individuales y agrupados) que son programados para el discurso presentativo en el espectáculo dancístico están dispuestos por el emisor para significar y crear una situación comunicativa, lo que implica necesariamente un carácter semántico de los elementos.

Tal secuencia de signos emanados de los elementos constitutivos del programa, son los que se transmiten al público receptor-perceptor como mensajes.

En el cuadro siguiente observaremos únicamente el tipo de mensajes que crea el espectáculo y los canal por los cuales circulan dichos mensajes.



CUADRO 9. En el cuadro vemos los distintos tipos de mensajes que el emisor construye en su sistema y asimismo el canal por donde circularán los distintos mensajes.

Esta primera clasificación de los mensajes nos da simultáneamente una clasificación de los canales comunicativos. Así, tenemos por ejemplo que por el canal auditivo circulan el mensaje musical, el de zapateados, grillos, risas, ruidos, etc. y, de la misma forma, por cada uno de los canales comunicativos del espectáculo danístico.

Veamos en el siguiente cuadro nuestra clasificación anterior de los mensajes y canales comunicativos pero agreguemos el código con la finalidad de situarnos con mayor precisión en el tipo de mensaje que lleva cada canal.

<i>MENSAJE</i>	<i>CODIGO</i>	<i>CANAL</i>
<i>semiótico lingüístico</i>	<i>programa de mano</i>	<i>texto escrito</i>
<i>*sonoro</i>	<i>musical isomorfo lingüístico (lenguaje hablado)</i>	<i>auditivo</i>
<i>*ícono</i>	<i>escenografía vestuario movimiento utilería iluminación coreografía</i>	<i>visual</i>
<i>*técnico</i>	<i>sistemas tecnológicos de iluminación y sonido, etc.</i>	<i>artístico teatral</i>
<i>*equilibrio (relación cuerpo- movimiento gravedad)</i>	<i>movimiento</i>	<i>cuerpo humano (danza)</i>
<i>*Mensajes semánticos</i>		

CUADRO 10. CLASIFICACION DE LOS MENSAJES DEL ESPECTACULO POR EL TIPO DE CODIGO QUE LOS CONFORMAN Y POR EL CANAL DONDE CIRCULAN

En el cuadro desglosamos primeramente el tipo de mensaje que envía el emisor durante el espectáculo, en seguida el código que maneja cada mensaje y finalmente, el canal por donde ha de circular el mensaje del emisor-artista.

Una vez distinguidos los diferentes tipos de mensajes y los códigos que les dan forma, haremos una clasificación de los canales comunicativos múltiples del espectáculo, ya que los diferentes canales que el emisor utiliza en la transmisión de sus mensajes pertenecen a dos tipos: sensoriales y artificiales.

B) Canales sensoriales

Los canales sensoriales en el sistema comunicativo de la danza folclórica teatralizada constituyen los elementos fundamentales para el acto comunicativo en un tipo de comunicación próxima, ya que durante el espectáculo el receptor recoge los mensajes que le envía el emisor a través de sus sentidos.

Estos canales llamados también fisiológicos son los siguientes:

Canal auditivo (mensaje sonoro)

Es uno de los canales imprescindibles en el sistema comunicativo de la danza teatralizada ya que interviene a lo largo de todo el espectáculo en la transmisión de mensajes sonoros.

El canal auditivo recoge todos los mensajes que se dan en el espectro sonoro producidos en forma natural y artificial (música) en el espectáculo.

Observamos que por el canal auditivo que el emisor utiliza para enviar sus mensajes circulan la música, el zapateado y también gritos y voces que refuerzan las acciones escénicas. Destaquemos primeramente el mensaje sonoro de la música entre la pareja emisor-receptor.

Por el canal acústico circulan los mensajes del espectro sonoro que se componen por una gama de sonidos y silencios, lo que se denomina como música en donde los sonidos constituyen el estímulo fundamental a los oídos del receptor. Estos son producidos por cuerpos sonoros elásticos.(7)

"El sonido se sitúa en el tiempo" y su dimensión también se da en el tiempo, puesto que es el tiempo quien da al sonido la amplitud y el timbre o el color espectral que toma su riqueza. (8)

El público recibe sonidos que son producidos necesariamente por tres elementos fundamentales:

- Un cuerpo productor de sonido: instrumento musical.*
- Un medio de transmisión que consiste en el aire que se encuentra en el interior del teatro.*
- Un cuerpo receptor que lo constituye el oído del receptor.*

Los cuerpos productores de sonidos son fundamentalmente los que se encargan de difundir el mensaje sonoro al receptor en el interior del teatro, que en su canal físico se dan a través de los elementos siguientes:

En el orden preestablecido y presentado dentro del programa folclórico, vemos en primer lugar que en el espectro sonoro que va por el canal auditivo, los primeros cuerpos productores de sonidos (instrumentos musicales) en el espectáculo folclórico lo constituyen los instrumentos prehispánicos, como el teponaztl, el huehuetl y el cecolli.

Estos instrumentos constituyen una forma musical con mensajes bien definidos.

El mensaje sonoro en el canal auditivo de las danzas aztecas lleva los siguientes mensajes: de festividades, religiosos, ceremoniales, guerreros, paganos, de fuerza, de jerarquía, etc.

El mensaje sonoro de la música azteca formula y representa sentimientos esenciales de aquellos antiguos pobladores. El receptor, al escuchar esta peculiar organización sonora experimenta un acto de desciframiento acompañado de un contagio emotivo.

En el mensaje sonoro de la música los sonidos y la expresión de los sonidos por medio del ritmo constituyen símbolos de los sentimientos de pobladores de distintas regiones y épocas que habitaban el país.

Por decirlo de alguna manera, la carta sonora o musical del espectáculo de la danza que circula por el canal auditivo está dividida en las siguientes formas musicales:

<u>MENSAJE SONORO</u>		
- épocas pasadas	mundo azteca	teponaztl, huebuetl
- de las regiones de Michoacán	sones, jarabes y sonajas	arpas, violines guitarras, biguelas
- de épocas	revolución conquista independencia actuales	diversidad de instrumentos sonoros
- región tamaulipeca	pícolas huapangos	guapanguernas violines
- región veracruzana	sones	arpas, jaranas raquinos
- región oaxaqueña	mundo zapoteca	matales trompetas saxofones
- región norteña	mundo tarahumara	raspadores sonajas

CUADRO 11. EJEMPLO DE MENSAJES SONOROS EN EL CANAL AUDITIVO (MUSICA)

Cada uno de estos mensajes sonoros de las distintas regiones del país son recibidos por el público-espectador por el canal auditivo. Al ser escuchados por el receptor estos mensajes son identificados (decodificados) y se convierten en un elemento fundamental para la comunicación en el sistema comunicativo del espectáculo dancístico.

Mensaje isomorfo

(sonoro isomorfo)

Otro elemento del espectro sonoro que circula por el canal auditivo lo constituye el mensaje isomorfo que se refiere a la imitación de ruidos.(9)

Este mensaje sonoro es producido por los desplantes de los bailarines en el foro. El sonido que produce el desplante equivale a diferentes significados. Una de estas interpretaciones puede ser el llamado a los dioses o las fuerzas sobrenaturales golpeando la tierra. En el espectáculo folclórico, el zapateado constituye una técnica aprendida.

Otros elementos del espectro sonoro lo constituyen los gritos y las frases que los bailarines emiten en el transcurso de la representación que tienen la finalidad de reforzar los estados de ánimo representados en las diversas danzas y bailes del programa, así como sonidos de sonajas, tenabaris y utilerías, que de igual forma constituyen mensajes sonoros isomorfos en el espectáculo.

El canal visual

La visión es esencial para nuestro conocimiento del mundo: cuando recibimos una imagen es descompuesta en nuestra retina en elementos luminosos que podemos caracterizar por su posición, su intensidad y su color.(10)

En el sistema comunicativo que nos ocupa, el canal visual determina todos los mensajes que el emisor utiliza en imágenes hacia el receptor.

En este canal, el ojo como circuito transmisor de mensajes tiene un papel fundamental pues es a través de los nistagmos* que el espectador fija la mirada conscientemente en las imágenes presentadas.(11)

En el proceso comunicativo del espectáculo, el ojo o el canal visual recibe los diferentes códigos y subcódigos que el emisor manda a manera de formas y que el público receptor los recibe como formas jerarquizadas del mundo exterior; puesto que las formas varían de acuerdo a la variedad y la composición de los diferentes códigos y subcódigos que establecen jerarquías inmediatas entre los propios elementos constitutivos del programa en general.(12)

Solamente cuando estas formas o átomos de conocimiento que el emisor utiliza para emitir sus mensajes mantienen elementos comunes entre la pareja emisor-receptor, es cuando podemos hablar de una situación comunicativa, ya que el receptor relaciona los mensajes transmitidos a manera de imágenes y formas y los incorpora paulatinamente a su acervo cultural y de conocimientos de un mundo próximo o lejano pero exterior. En el espectáculo dancístico circulan por el canal visual diversos códigos y subcódigos que destacaremos en el siguiente cuadro:

*Niveles mínimos de percepción

CUADRO 12. EL CANAL VISUAL

CANAL	MENSAJE	CODIGO
VISUAL	IMAGEN FIJA Y EN MOVIMIENTO	ESCENOGRAFIAS INDUMENTARIAS UTILERIA ILUMINACION
VISUAL	IMAGEN MOVIL DE EQUILIBRIO (OPOSICION GRAVITACIONAL Y DE TENSION)	MOVIMIENTO DANZA

Este cuadro esquematiza los mensajes y códigos que pasan por el canal visual en el espectáculo folclórico. Destacamos los códigos de vestuario, escenografía, iluminación, movimiento y coreografía, por constituir los elementos en que se da el acontecimiento dancístico como interacción en movimiento captado por el canal visual. El canal visual es el que justifica el acontecimiento, entendido éste como formas constantes en movimiento. A manera de ejemplo mencionaremos la escenografía.

La escenografía

Las escenografías también cumplen una función de narración en la historia que se cuenta, además de tener una historia implícita por ellas mismas. Por consiguiente, la escenografía tiene una gran cantidad de información que el público espectador recibe. Crea un ambiente de credibilidad -aunque sabemos que se está representando la realidad- hacia los receptores.

-Cumple la función semántica de ubicar al espectador en un tiempo y un espacio específicos, no sólo físicos, sino también psicofísicos (13)

-Las escenografías son también afirmaciones significativas de la realidad. Constituyen un enfoque totalizador y audaz con rasgos estéticos.(14)

Es la escenografía la imagen, el contexto y el decorado de la historia que se cuenta, constituye una finalidad funcional del coreógrafo y exalta la acción, dándole más fuerza narrativa; por lo general es estilizada también para estimular la imaginación del público receptor y del bailarín actor.

Las formas de los decorados o de los objetos empleados en el escenario están sujetos a interpretaciones psicológicas universales aceptadas.(15)

C) Canales técnicos (artificiales)

Continuando con los canales múltiples del espectáculo folclórico por el tipo de mensaje que pasa por cada canal, corresponde ahora destacar los canales técnicos del espectáculo, a lo que definimos como: el mecanismo o forma artificial que integra el sistema material de paso de información. Destacaremos también como ejemplo una de las funciones de los canales técnicos.

Texto impreso

(programa de mano)

Tenemos entonces que en el sistema comunicativo del espectáculo folclórico, el texto impreso es el primer mensaje que recibe el público-receptor dentro del espacio determinado en el lugar físico: Teatro.

El programa de mano es un mensaje semiótico, es decir, un lenguaje escrito que constituye el primer canal material por donde el emisor pasa su información.

El texto (programa de mano) es el primer medio técnico de que se vale el emisor para entablar una situación comunicativa con un destinatario. El mensaje del texto es semiótico, el canal que usa el emisor es artificial, pues el texto informa ideas en palabras que el receptor recoge en palabra y luego en ideas.

Por este primer canal, el receptor obtiene información precisa del emisor sobre la estructura y secuencia del programa. En el programa de mano, la obra no está explicada, pues el programa sólo tiene una función referencial del suceso

escénico.

Los mensajes que circulan en el canal del texto o programa de mano son:

- Nombre de la compañía
- Lugar en donde se presenta
- Diseño de portada que remite a un símbolo folclórico
- Dirección general del espectáculo
- Dirección artística del espectáculo
- Diseño de vestuario y escenografía
- Iluminación
- Coordinación general
- Administración
- Técnicos de sonido
- Coordinador administrativo
- Tramoya
- Maestros
- Taller de vestuario y utilería
- Institución que presenta a la compañía de baile
- Reseña de la historia de la compañía
- Programa
- Danzas y bailes que constituyen el programa
- Reseñas de danzas y bailes
- Elenco artístico
- Ballarines
- Cantantes
- Músicos
- Reservaciones y venta de boletos
- Teléfonos de la compañía

Si bien es cierto que en su conjunto y su programación en escena todos los aspectos arriba mencionados pueden definirse como una compañía emisora, también es cierto que todos los aspectos mencionados están organizados bajo un sólo criterio; es decir, bajo la mirada particular de un emisor-creador, no de la materialidad de los elementos, sino de la reunión de éstos y la forma de hacerlos interaccionar entre ellos; tal como el pintor reúne los elementos pictóricos, los organiza a su estilo y los plasma, aunque él no sea quien teje el lienzo ni haga la pigmentación ni los líquidos que intervienen a la hora de plasmar su visión creadora.

D) El teatro como canal

El canal fundamental del sistema comunicativo del espectáculo de danza folclórica lo constituye el teatro. Es en el cubo denominado teatro y en su respectivo escenario en donde los canales propios del espectáculo están determinados por un canal técnico fundamental "la sala de espectáculos, que es el punto de concentración donde la obra toma contacto con el público. Los factores principales que actúan en el canal teatral son los siguientes"(16):

La tradición, expresión de la cotidianidad. Una pieza puesta en la escena, sólo dura un número limitado de horas y propone necesariamente un anamorfosis de tiempo real (17)

Un medio social el cual está aceptado por el individuo.(18)

*Una actitud filosófica subyacente proveniente de una época pasada de la vida del artista. (19)
y de las épocas que representa y desea presentar en escena.*

En el nivel de la realización de la obra se sitúan los recursos financieros que a menudo se relaciona con otra puesta en escena. Beneficios financieros.(20)

El precio de las localidades que es un valor normalizado, inscrito en el acoplamiento entre la representación teatral de los consumidores potenciales.(21)

Con el teatro como canal llegamos a la integración de elementos y aspectos configurativos y significativos que nos permiten observar el acontecimiento escénico como sistema de comunicación creado intencionalmente para decir algo a alguien. Sin embargo, aún nos quedaría un aspecto determinante en el sistema de comunicación que estudiamos y este aspecto es el folclor como elemento para el acto comunicativo o código o acuerdo de verdad entre la pareja emisor-receptor.

Notas

1. MOLES, Abraham. *La comunicación*. p. 54.
2. *Idem*. p. 122
3. *Ibidem*. p. 54
4. *Ibidem*. p. 54
5. *Ibidem*. p. 135
6. *Ibidem*. p. 135
7. CARRILLO PAZ, Gustavo y Fernando Cataño M. *Temas de comunicación social* p. 22
8. MOLES, Abraham. *Op. Cit.* p. 55
9. *Idem*. p. 109
10. *Ibidem*. p. 63
11. *Ibidem*. p. 65
12. *Ibidem*. p. 277

13. PRIETO ESTAMBAUGH, Antonio y Yolanda Muñoz González. *El teatro como vehículo de comunicación*. p. 81

14. *Idem*. p. 83

15. HUMPHREY, Doris. *La composición en la danza*. p. 117

16. MOLES, Abraham. *Sociodinámica de la cultura*. p. 229

17. *Idem*. p. 229

18. *Ibidem* p.229

19. *Ibidem* p. 229

20. *Ibidem*. p. 229

21. *ibidem*. p. 229

4. LA COMUNICACION EN EL ESPECTACULO DEL BALLET FOLCLORICO DE MEXICO.

La comunicación entre emisor y receptor se da necesariamente por la codificación del que hace el emisor y la decodificación que practica el receptor.

En el espectáculo dancístico, la codificación se da en un proceso de investigación, observación y de creación sobre el folclor y la decodificación que experimenta el receptor no se da en sentido estricto, sino en una lectura de los códigos a diversos niveles. tanto en el folclor como en la cultura y repertorio que conocen emisor y receptor y deciden tomarlo como verdad, como en el montaje escénico que también es tomado como fenómeno social y cultural que existe por un acuerdo similar y que el receptor conoce como una programación sistemática de elementos, empezando por el espacio y el momento.

Apreciaremos en este capítulo de qué forma se entabla el acto comunicativo entre emisor y receptor en el espectáculo del ballet folclórico de México creado como un sistema de comunicación.

A) EL FOLCLOR PARA LA SITUACION COMUNICATIVA EN EL ESPECTACULO DEL BALLET FOLCLORICO DE MEXICO

En el estudio del sistema comunicativo de la danza folclórica espectáculo, destacamos la presencia de un elemento determinante para el acto comunicativo entre emisor y receptor.

Este elemento es el folclor en el espectáculo folclórico (que determina el carácter folclórico del espectáculo) que es retomado por el emisor (Amalia Hernández) como cultura popular pasada y presente del país que es representada

teatralmente para crear un acontecimiento escénico que comunique mensajes de carácter folclórico. Este elemento folclórico representa al espectador diferentes valores y conceptos que el receptor va distinguiendo y asimilando en la medida en que el espectáculo transcurre.

Observemos enseguida algunos de los aspectos del folclor como cultura popular que es codificado a través de un emisor en el espectáculo y es decodificado por el espectador para crear un estado conceptual y anímico que equivale a un acuerdo de verdad, credibilidad y verosimilitud entre la pareja emisor-receptor, pues sabemos que el suceso escénico no es un hecho verdaderamente folclórico, sino una representación de éste.

A continuación presentaremos algunos criterios que el folclor como cultura popular integra a un acontecimiento escénico o espectáculo teatralizado para crear una situación o acto comunicativo:

1) La sociedad folk

El espectador de danza folclórica teatralizada sabe que lo que está mirando pertenece a la cultura popular y nacional de un país y acepta lo que le es presentado para entablar una situación comunicativa con el emisor, observa el programa folclórico y da por hecho que lo que tiene ante sus ojos está representando una cultura empírica espontánea y asistemática al conformarse con técnicas corporales cotidianas sin métodos, sino tradicionales que se les denomina: folclor.

La sociedad folk, en donde todo es creación del pueblo y patrimonio mental del pueblo. Todo en ella es folclórico. No hay escritura ni conocimiento organizado que sea exclusivo de un grupo determinado de personas. Las experiencias del grupo no

son provocadas, sino que se derivan de los diarios acontecimientos y se transmiten oralmente.(1)

Esta idea sobre la sociedad folk está explícita e implícita en la programación de los elementos que determinan el espectáculo folclórico: primero en el programa de mano que preve al espectador de lo que sucederá en el escenario, y segunda, los acontecimientos escénicos que el receptor-espectador ve transcurrir en constante movimiento desde un sitio denominado butaca.

El valor que tiene el carácter folclórico en el espectáculo del ballet folclórico de México, lo podemos observar en la relación directa de lo representado en escena con los hechos sociales verdaderos de la vida cotidiana de los individuos y las regiones a las que se hace referencia en el espectáculo.

Los hechos sociales constituyen la representación de los valores al interior de los individuos y el grupo; esto equivale al código que determina el acto comunicativo en la medida en que va creando en el receptor una serie de respuestas de lo que éste ve en escena.

Otra de estas respuestas valores o estados anímicos que crea el elemento folclor en el espectador es:

2) El aspecto conservador en el espectáculo del ballet folclórico de México.

El espectáculo del ballet folclórico cumple la función de recoger diversos hechos o fenómenos sociales en determinadas regiones o comunidades que el espectador vive hoy a través del teatro y que puede mirar hacia un pasado cercano o lejano.

(2).

El espectáculo de danza folclórica retiene hechos pasados y presentes de la cultura popular para revivirlos en el teatro, en donde lo folclórico como espectáculo está vinculado siempre a lo que viene por obra del tiempo y llega hasta nosotros. (3)

Lo conservador en el espectáculo folclórico cumple también la función de decir al espectador que lo que ve en el programa además de ser un espectáculo de supervivencia, de costumbre y tradición, también es una constante entre las sociedades humanas:

En todos los pueblos y en todos los tiempos hay siempre un núcleo de hechos folclóricos vigentes cuya fuerza y tendencia conservadora es indudable.(4)

Otro elemento que trae implícito el carácter de lo folclórico en el espectáculo de ballet folclórico, y que además contribuye para determinar el acto comunicativo entre emisor y receptor, es el que se refiere a:

3) La función ética del folclor en el espectáculo del ballet folclórico

La función ética del folclor a la que hacemos referencia en el espectáculo folclórico, constituye esas maneras y formas de los distintos individuos en las distintas épocas y regiones, pasadas y presentes de vivir la tradición y "el costumbre" dentro de la colectividad; así como la conducta de los individuos hacia el festejo o el acto de bailar, formas distintas a las de las grandes ciudades.

Es por ello que en la representación escénica del folclor, el espectador experimenta esa metamorfosis de estado de ánimo al enfrentarse con esos museos vivientes que constituyen el espectáculo folclórico. Por tanto, diremos que la función ética del folclor empieza en el programa de danza folclórica; es la que determina en el receptor-espectador un aspecto que es también un

reforzador para el acto comunicativo.

Este aspecto es el programa folclórico en escena, en donde los sucesos escénicos que el público recibe representan originalmente a sitios alejados de la vida moderna de las grandes ciudades. (5).

Junto a este aspecto, está otro, el que se refiere a la sensación que experimenta el espectador en el transcurso del programa; algo así como un retorno a la sencillez de la vida provinciana, de la vida de campo, de la vida más cercana a lo natural y alejada de la tecnología.

Un aspecto más que habrá que destacar por la utilidad que guarda para la situación comunicativa que nos atañe, es lo estético en el folclor:

4) El valor estético del folclor en el programa folclórico

Este aspecto nos da cuenta del arte popular de una región, un país o una época determinada y en el espectáculo folclórico constituye uno de los aspectos básicos para el acto comunicativo entre el programa y el espectador.

El aspecto estético del folclor es la visión particular de lo bello y la belleza que el individuo y el pueblo tienen del entorno social y cosmogónico, tanto en bailes y cantos, como en prendas y utensilios.

Hoy en día, la función estética del folclor como cultura popular atañe al arte nacional de un país (entre otras formas de arte: académico, por ejemplo) y es estéticamente considerado como manifestación artística.

El aspecto estético del folclor como un de las manifestaciones de belleza más natural y espontáneas de la "sociedad folk" "es una especie de flor del alma del

pueblo"(6)

Este aspecto estético es en gran medida transportado al escenario desde coloridos y diseños hasta bordados y utensilios, pasando por conductas, vestimentas, máscaras, etc., para crear en el espectador dos tipos de estéticas:

- 1) *la que se refiere al folclor en su lugar de origen y*
- 2) *la estética teatral del espectáculo a través del discurso presentativo de los elementos.*

En resumen, estos cuatro aspectos mencionados son los más relevantes ya que llevan implícito el programa de danza folclórica espectáculo, y son éstos los que dentro del programa guardan un comportamiento de aceptación con el receptor; por tanto, constituyen un código comunicativo en el sistema de comunicación que estudiamos.

El valor del folclor en lo folclórico (espectáculo) es un repertorio común entre emisor y público espectador.

Vayamos ahora al proceso de representación teatral del folclor en el espectáculo folclórico del ballet de Amalia Hernández.

B) Proceso representativo del folclor en el espectáculo folclórico

Hacer del folclor un espectáculo significa en términos teatrales: extraer de la cultura popular lo auténtico y tradicional y estilizarlo; es decir (en danza) darle a los movimientos físicos de determinadas danzas y bailes tradicionales un tratamiento técnico y una exageración de trajes, diseños, formas y colores.(7)

Esta cita nos dice del tratamiento que recibe el folclor como cultura popular al ser transformado en espectáculo escénico, y nos habla también de cómo el emisor del espectáculo dancístico del ballet folclórico extrae al folclor de su contexto natural para reducirlo en una síntesis programada de elementos en el escenario. Lo reduce y lo sintetiza en escena, ya que una danza que en su lugar de origen dura tres días, en la síntesis del programa espectáculo, puede durar cinco minutos.

Esta transformación del folclor en el espectáculo folclórico de danza es la que denominamos en nuestro trabajo el proceso representativo; es decir, el proceso que se le da al folclor (danza, vestimenta, etc.) para convertirlo en un espectáculo escénico.

Bajo este contexto se da un primer paso entre el emisor-artista y compañía emisora que consiste en un proceso creativo y de investigación que contribuye a la puesta en escena del folclor. Este primer paso lo podemos definir como: El proceso creativo del emisor.

En el proceso creativo del emisor comienzan a sistematizarse los elementos que el creador combinará y utilizará para la elaboración de su espectáculo. El artista-emisor recurre a diferentes fuentes: lugares, situaciones, libros... para informarse con detalle de los elementos de interés.

Nuestro emisor (Amalia Hernández) para conformar su espectáculo recorre los diferentes sitios y estados de la República Mexicana con un gran equipo técnico y personal especializado.

Filma las danzas, graba la música, fotografía con detalle los atuendos, observa el medio ambiente y las diferentes reacciones de los lugareños. Después hay un periodo de

estadio, de asimilación y, al fin, de recreación de las danzas; recreándolas teatralmente no habrá atrios de iglesias o explanadas al aire libre. Con imaginación el emisor-creador buscará reproducir el ambiente. En algunas danzas tendrá que conservar los diseños coreográficos y su mística, en otras podrá crear libremente.(8)

Es en este momento del proceso creativo del emisor que la representación del folclore en el teatro va tomando forma; es decir, que el emisor comienza a elaborar sus mensajes a través de los diversos canales comunicativos que mencionábamos en el capítulo anterior.

La creación de los mensajes va adquiriendo forma a través del montaje escénico o bien de la programación sistemática de los elementos en un sistema comunicativo. Podemos observar esta programación o montaje de los elementos, subdividiendo el espectáculo del ballet folclórico de México en cuatro aspectos estructurales:

- I. Ballets prehispánicos*
- II. Los de raíces prehispánicas*
- III. Los populares mestizos de diversión*
- IV. Los interpretados de temas propios del folclore (9)*

Observar con detalle cada uno de estos cuatro aspectos en su proceso representativo en el teatro implicaría un trabajo de mayor extensión que seguramente se desviaría de nuestros objetivos iniciales, por tal motivo, nos detendremos sólo en uno de estos aspectos, con la finalidad de satisfacer nuestra investigación y continuar con el proceso representativo como la creación del sistema de comunicación:

1) Ballets prehispánicos

Para representar la danza prehispánica en ballet prehispánico o en danza teatralizada, el emisor-artista recurre a diferentes fuentes que contribuirán a la elaboración de la representación escénica.

Entre las fuentes principales están las indígenas o el pasado más cercano de este tipo de danza que ayuda en gran medida a reconstruir casi fielmente una danza, ya que ningún códice prehispánico lleva la secuencia de dibujos que permitan deducir la hilación de los diversos movimientos en las danzas.

Es entonces que el emisor creador para poder elaborar su obra, recurre a otras fuentes. Entre estas fuentes también está la de conocimientos técnicos de la danza que posee el emisor y que utiliza para reconstruir movimientos imaginados por él, aunque estos movimientos se desprendan de referencias o fuentes. Otras fuentes de investigación son los códices, sitios arqueológicos y objetos de cerámica que son necesarios para el emisor, pues con ellos se impregna del conocimiento y del sentir de la época representada a través de la danza. (10)

En la escenificación de las danzas prehispánicas, y en general en todo el proceso de escenificación, el emisor tiene algo que decir a un público. Estos mensajes van determinando el canal o canales comunicativos que se utilizarán en la escenificación.

Continuando con nuestro ejemplo de ballet prehispánico, observamos que el emisor nos habla a través de su obra del pasado del pueblo Azteca: de una gran peregrinación, de la emoción del encuentro de la tierra prometida, de los símbolos del águila y la serpiente y del concepto de Azteca. (11). Todos estos mensajes son expresados por el emisor a través de diferentes códigos y canales comunicativos como vestimenta, coreografía, escenografía, movimiento,

iluminación, etc., que juntos y en interacción constituyen una sistematización de los elementos del espectáculo. Al respecto de los ballets prehispánicos, el emisor (Amalia Hernández) nos dice:

Lo que quería hacer y decir era algo de la emoción que debió haber sentido ese pueblo que venía del norte y que después de cientos de años de peregrinación, descubrió el símbolo que le había dicho el sacerdote Tenoch: el águila sobre el nopal devorando una serpiente. La emoción debió haber sido inmensa. Yo sólo quise representar esa emoción, la emoción de ese pueblo que después se llamó Azteca ante el símbolo que por fin había encontrado.(12)

Todo este cúmulo de mensajes que el emisor envía al público receptor a través de la representación escénica de los ballets prehispánicos son transmitidos por diferentes canales. Por ejemplo, la coreografía como canal visual, o el diseño del movimiento en el espacio escénico a través de la recreación y estilización de movimientos dancísticos individuales o de conjunto, nos dicen también de estos mensajes, pero la coreografía o el movimiento del cuerpo en el espacio es un elemento más en la creación del sistema comunicativo de la danza espectáculo.

Destaquemos ahora la programación de los elementos en el espacio y el momento para observar de qué forma el acontecimiento de elementos físicos se reúnen para transformarse en espectáculo.

C) La programación de los elementos en el ballet folclórico para el acto comunicativo

Un espectáculo de danza folclórica teatralizada como lo es el ballet folclórico es, antes que el espectáculo, una reunión y programación de variados elementos

constitutivos. Digamos que el espectáculo de danza comienza en escena como una secuencia organizada de elementos físicos que en interacción se transformarán en espectáculo. Veamos en este apartado los principales elementos que deben programarse para que se dé el fenómeno escénico como sistema, acto y proceso de comunicación.

1) El espacio y el momento

Los principales y primeros elementos que el emisor programa para que se dé el espectáculo dancístico, son el espacio y el momento.

Observemos estos dos elementos: El espacio corresponde necesariamente al escenario, al teatro, al sitio en donde se exhibirán todos los demás aspectos constitutivos del programa de danza folclórica.

En la programación de los elementos del ballet folclórico, el espacio escénico designado corresponde al Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México o a los diversos teatros en donde actuará la compañía.

Podemos destacar algunas características del espacio que intervienen para que surja el acto comunicativo entre emisor y receptor:

- El espacio (Palacio de Bellas Artes) programado está vendiendo implícitamente: prestigio, calidad, nombre, danza (arte) espectacularidad. Además de otros aspectos que el público receptor conoce al comprar su boleto de entrada.

- El teatro de Bellas Artes representa como espacio para la danza folclórica teatralizada un inmueble, pero principalmente una institución:

Como inmueble Bellas Artes es un teatro que está formado por dos grandes partes: la sala propiamente dicha y el escenario con sus servicios innumerables.

Uno de los accesos, el principal, es muy importante para la circulación del público; el otro, desemboca al vestíbulo de taquillas y carteleras. Cuenta con cuatro elevadores, dos en cada extremo del vestíbulo, los cuales conducen a los diferentes niveles de butacas. En el primer piso hay 853, de las cuales 70 son removibles; las plateas suman 36 asientos, además del anfiteatro, con palco presidencial al centro constituido por 12 butacas.

En el segundo piso las butacas son 529. Aquí se encuentra la caseta de proyecciones (proyectores para uso de iluminación y efectos espectaculares del escenario).

Todo el inmueble está diseñado para el espectáculo: 2,004 butacas de las cuales 1780 son numeradas y 224 pertenecen a palcos y plateas, además de las áreas destinadas para guardarropa, escaleras, etc.

A este despliegue de elementos internos del espacio que conforma el teatro de las Bellas Artes, se le suma el concepto de institución oficial del arte en México, que indirectamente garantiza la calidad de sus espectáculos.

Del teatro de las Bellas Artes como institución mencionaremos algunos aspectos:

1.- Constituye la cultura oficial, y de mayor nivel del país... lo que ahí se representa o exhibe nos da la idea de prestigio y reconocimiento nacional e internacional.

2.- La calidad artística de lo presentado en el teatro de las Bellas Artes parece estar asegurada, lo que no experimentamos cuando asistimos a otros teatros.

3.- El producto artístico por ser de calidad institucional (nacional e internacional) eleva el costo del consumo artístico lo que implica un consumo elitista y para extranjeros en la mayoría de los casos.

El otro aspecto importante en la programación de los elementos es el que se refiere al momento. El momento corresponde al día y la hora precisa en que está programada la reunión de los elementos que constituyen el espectáculo del ballet folclórico.

El momento y el espacio están determinados por su relación concordante ya que espacio y momento responden a tiempo y lugar propios del acontecimiento a presentar; es decir, teatro, día y hora en que se efectuará el espectáculo.

El espacio y el momento son dos elementos que llegan al público por medio de la publicidad, difundida a través de medios electrónicos e impresos, como radio, televisión, cine, periódicos, revistas, folletos, carteles que constituyen el primer contacto con el público fuera del teatro.

Los mensajes publicitarios son difundidos en distintos lugares pero fundamentalmente en hoteles y agencias de viajes. La mayoría de las veces dichos mensajes publicitarios del programa dancístico contienen la siguiente información del emisor al público destinatario:

- Género del espectáculo: Danza folclórica
- Breve sinopsis: Danzas y bailes de la República Mexicana
- Lugar de procedencia del espectáculo: México
- Quién dirige: Amalia Hernández
- En dónde se presenta: Palacio de Bellas Artes

- *Cuándo se presenta: Domingo*
- *Hora: 21 horas*
- *Tiempo en cartelera: funciones todo el año*
- *Venta de boletos: lugar en donde se venden*
- *Costos: 80. 100. 120*
- *Recomendaciones: llegar con anticipación*

En síntesis, estos son los puntos más importantes que caracterizan el espacio y el momento en la programación de los elementos para el espectáculo de danza folclórica. Vayamos enseguida a la reunión de todos los elementos programados para la presentación del espectáculo folclórico como sistema de comunicación y situación comunicativa.

Una vez programado el espacio y el momento (el teatro, el día y la hora) en que se presentará el espectáculo, los demás elementos componentes del ballet ya están reunidos y del mismo modo programados, aunque esta organización sistemática de diversos y muy variados elementos que constituyen el espectáculo del ballet folclórico se dan en diferentes sitios como los son:

- *El salón de ensayos de la compañía*
- *Los talleres de vestuario*
- *Los talleres de utilería*
- *Los talleres de escenografía, iluminación y sonido*
- *Preparación de la música (grabación)*
- *Los músicos*
- *Los coordinadores*
- *Los profesores*
- *Traspatentes (personas que van coordinando la secuencia del espectáculo)*
- *Tramoyas (ayudantes que hacen el trabajo de subir y bajar escenografías, utilerías)*
- *Técnicos, etc.*

Todos estos aspectos, aunque se van elaborando en distintos sitios y tiempos, desembocan juntos y organizados por su emisor y demás personal especializado en el instante que se inicia el espectáculo en el teatro de Bellas Artes.

El instante indicado para levantar la cortina de cristal del teatro, es ya en sí mismo el inicio del espectáculo, -por ser esta cortina de hierro revestida de lámina de zinc que soporta la decoración formada esta última de más de un millón de piezas de cristal apalereante de 2 cms cuadrados cada pieza-, puesto que esta cortina representa una panorámica del valle de México, contenida en la abierta retícula de un gigantesco ventanal.

La cortina sube antes de iniciar la incorporación de los demás elementos, pero ya es parte del espectáculo pues ascienden lentamente con una música prehispanica de fondo, al accionarse un "wincher plectórico", las 22 toneladas suben ayudadas por contrapesos laterales.

La cortina es única en el mundo por su propio mérito artístico. Es también el comienzo del espectáculo del ballet folclórico de México. Cuando el espectáculo ha iniciado todos los elementos constitutivos del sistema de comunicación están programados y listos para combinarse organizadamente. Los elementos que interviene dentro del escenario para que se de el fenómeno escénico y la danza como sistema de comunicación son los siguientes:

- 1. Un comportamiento artístico y social de los bailarines o ejecutantes que se manifiesta en su manera de comportarse dentro del escenario, hasta el momento en que desaparece de escena.*
- 2. Un comportamiento dinámico específico: ejecución*
- 3. Estilo de ejecución*

4. *Música seleccionada*
5. *Vestuario*
6. *Utilería y estilo de utilería*
7. *Escenografía*
8. *Iluminación*
9. *Espacios*
10. *Intermedios*
11. *Oscuros*

Otros elementos más programados para el espectáculo, pero que no intervienen directamente en escena, sin embargo son parte del sistema y de la situación comunicativa entre emisor y receptor, son:

- El programa de mano*
- El espectador*
- Intervención del público directamente en el espectáculo*

Cada uno de estos elementos son organizados sistemáticamente y pertenecen a un sistema autónomo dentro de la estructura general de la obra; cabe destacar que se entiende como autónomo al espectáculo como organismo o sistema único, aunque existan otros que se le parezcan como espectáculos rusos, chinos, etc.-

Como lo hemos mencionado, todos los elementos que intervienen en interacción dentro del espectáculo, juntos, forman la representación del espectáculo; pero de nada servirá todo este movimiento y despliegue de elementos sin un receptor o un público espectador que en definitiva es a quien va dirigido el espectáculo en donde termina la cadena del sistema de comunicación: el receptor.

En este último apartado de nuestro trabajo de investigación, es donde observamos a nuestro receptor desde dos perspectivas:

La primera de ellas consistirá en estudiar a nuestro destinatario bajo el contexto de la ciencia de la comunicación para ubicarlo en una cadena comunicativa perteneciente a un sistema de comunicación y, por lo tanto, a una situación o acto comunicativo.

En segundo lugar, estudiaremos a nuestro receptor como público-espectador de un fenómeno escénico-artístico que percibe formas, sensaciones y estímulos que se transformarán en elementos de una comunicación tardía entre emisor y receptor pero que finalmente se ubicarán dentro del fenómeno comunicativo que analizamos.

2) El receptor en el sistema comunicativo de la danza teatralizada del ballet folclórico de México

Desde el contexto de la ciencia de la comunicación en el sistema comunicativo de la danza folclórica espectáculo, el receptor del fenómeno escénico del ballet folclórico es el destinatario de los mensajes que emite un emisor (Amalia Hernández) a través de los canales comunicativos; el receptor decodifica esos mensajes y emite respuestas: ve, atiende, observa, comprende o trata de comprender lo que sucede en el escenario y da al mismo tiempo, diversas señales de su apreciación -inquietudes desde su butaca, ruidos, murmullos, silencios, protestas, abucheos, aplausos, bravos y hasta en algunas ocasiones lanza objetos al escenario en señal de su reprobación-

Del sometimiento del receptor a los mensajes del emisor, encontramos los mensajes que constituyen un conjunto de signos que son identificados por el

receptor en su propio repertorio, es aquí en donde podemos decir que se da el acto comunicativo, ya que el receptor participa en las experiencias del emisor, es decir, en las ideas, sensaciones y, en general, en la visión que el artista-emisor tiene del entorno.

La comunicación entre la pareja emisor-artista y público-receptor se va entablando progresivamente en la medida en que el receptor va entendiendo y asimilando lo que observa y emite un comportamiento ante el mensaje recibido.

Una idea, una sensación nueva o distinta a la que tenía de lo que está mirando y, también en la medida en que está recibiendo el mensaje, el emisor distingue otros elementos como:

- La danza folclórica como género dancístico entre otros géneros de danza
- La popularidad de la compañía dancística
- La escenificación del folclor como acuerdo de credibilidad entre emisor y receptor y todo lo que implica el folclor (aceptado) como código para el acto comunicativo
- La espectacularidad como un código representado de signos que marca una línea entre la decodificación objetiva y una especie de decodificación subjetiva del receptor.

Necesariamente en este punto debemos detenemos y analizarlo con detalle pues la espectacularidad en el fenómeno escénico es la que dará peso a la segunda de nuestras perspectivas de comunicación de nuestro receptor en el sistema comunicativo de la danza folclórica teatralizada.

Analicemos algunos de los aspectos más importantes de la espectacularidad para nuestros fines y, simultáneamente, observemos esta teatralización de elementos

en nuestro receptor de un fenómeno artístico que decodifica subjetivamente a través de la percepción de formas en el espectáculo de la danza.

3) La espectacularidad en el fenómeno escénico de la danza folclórica

La espectacularidad en la danza folclórica podemos definirla como la teatralización exageración y estilización de los elementos constitutivos del programa dancístico. Este tratamiento de los elementos del programa responde a las condicionantes del fenómeno teatral. Entre las condicionantes o leyes del teatro destacan las siguientes:

1. El artista-emisor también director general del espectáculo- tiene en el teatro una inclinación hacia la apariencia de los elementos constitutivos de la obra, más que al contenido de éstos, pues al buscar la forma, el emisor sabe que ésta constituye los efectos de la apariencia visual, pues toda forma es la estructura de la significación de algún contenido.

Danzas y bailes más que aludir a las estructuras internas y significaciones en su forma ritual u original aluden a los efectos de la apariencia expresiva espectacular de sus configuraciones.

2. Las significaciones internas de danzas y bailes en el espectáculo folclórico llegan a depender más de la perfección de la apariencia exterior a través del diseño, el color, movimiento, tamaño, ambientación y dinámica de lo que sucede en escena, que de la forma original de las danzas y bailes que se presenta.

Estas ideas nos conducen a la afirmación de que la danza folclórica espectáculo satisface más a la vista que a la intelectualidad del receptor, lo que también nos lleva a pensar que la danza folclórica teatralizada está determinada por la forma más que

por su contenido. Lo que equivale a que en este tipo de espectáculo hay una transformación de carácter esencial de lo folclórico original; lo que podría ser un ritual sencillo pasa a convertirse en un despliegue de gracia y técnica que al desarrollarse en el escenario culmina en forma artísticas muy diferentes a las originales.(14)

El proceso creativo del emisor de la danza folclórica teatralizada es diseñado principalmente para complacer al espectador pues la danza folclórica que presenta la compañía de Amalia Hernández comienza como entretenimiento, en donde notoriamente hay un mayor interés por el virtuosismo, el aspecto técnico de los movimientos dancísticos, la expresión y el representacionismo que por la significación original de las representaciones dancísticas escenificadas. (15)

Los efectos de la apariencia en las formas presentadas durante el espectáculo constituyen en gran medida un tipo de decodificación que podríamos denominar subjetiva en el receptor y son al mismo tiempo estos efectos los consecuentes inmediatos de una percepción en el receptor que en sí misma constituye también una forma de comunicación entre espectáculo y espectador, entre emisor y destinatario.

A continuación intentaremos precisar esta decodificación subjetiva del receptor con el objetivo de entender aún más el comportamiento de este receptor en el sistema comunicativo que estudiamos.

D) Decodificación subjetiva o la percepción del receptor de danza teatralizada.

Hablar de una decodificación subjetiva o bien lo que equivale al fenómeno psíquico de la percepción del receptor de danza teatralizada, sería tanto como hablar de una fenomenología de la percepción (tarea imposible para mí) más las

aportaciones que las investigaciones en psicología han hecho al respecto.

Es por ello que en este minúsculo espacio sobre la percepción de nuestro receptor sólo nos concretaremos con mencionar algunos elementos que contribuyan al entendimiento mejor del receptor de una actividad artística marcada en la danza teatral.

Destacaremos de igual forma la percepción del receptor como una experiencia personal en la contemplación desde la singular quietud, indiferencia e inmovilidad de una butaca. Comencemos a manera de ejemplo con el elemento más importante del espectáculo de la danza: el bailarín.

En el fenómeno escénico de la danza, el bailarín es el portador y el productor del más intenso foco visual y por tanto de atención de público. Este foco intenso, generador de movimiento, es el eje del espectáculo y es el que está rodeado de todos los demás componentes del programa (escenografía, coreografía, vestuario y utilería, etc.)

Al ponerse en acción los bailarines, el despliegue de formas y contenidos atrapa la percepción del receptor y es bajo la atención que genera el bailarín en su conjunto que el espectador decide participar con todos sus procesos en las experiencias perceptivas que le provocan tales formas y tales contenidos.

Lo que en realidad provoca la percepción y atención del espectador son los siguientes elementos que interaccionan en el espacio escénico:

- movimiento (como foco visual intenso)*
- la forma como significación*
- la forma*

- el espacio
- la luz
- el color
- el equilibrio (como armonía de los elementos hiperactivos)

Son estos elementos en interacción los que motivan la experiencia perceptiva del receptor y se dan en este último a través del acto de ver. En el espectáculo de la danza podemos entender esta percepción visual de la siguiente manera: como la experiencia de un ser humano sensible (receptor-espectador) que dirige su atención hacia un objeto (el fenómeno escénico) y mira reflejos en sus contornos, masas y color.

El reflejo atraviesa las lentes de los ojos del espectador y es registrado por el cerebro como una imagen. (16)

Lo que el cerebro aprehende en ese acto es el aspecto del objeto, y es mediante la experiencia que entendemos que el objeto posee ciertas características, no inmediatamente evidentes a la vista, pero este aprendizaje no nos preocupan por el momento ni la aprehensión del contenido total del objeto.

En nuestro trabajo de investigación lo que nos interesa por el momento es que la percepción en el receptor de danza folclórica espectáculo constituye también una forma de captar los mensajes del emisor y una fuente de distintos tipos de aprendizaje que se derivan de la danza teatralizada como sistema de comunicación.

Si bien es cierto que la vivencia perceptiva que experimenta el receptor al contemplar la obra escénica en su conjunto constituye un aprendizaje lento en cuanto a conceptualización de lo recibido, también es cierto que tal experiencia perceptiva es parte del acto de comunicación provocada por un emisor-creador a

través de su obra escénica.

Sólo nos queda (por el momento) delinear uno de los perfiles del bailarín como elemento primordial en el espectáculo dancístico y en el sistema y acto de comunicación que estudiamos. Este perfil que se refiere principalmente al lado humano y después al artístico en el bailarín, podemos definirlo como un signo móvil dentro del espectáculo.

E) El bailarín como signo móvil

Los impulsos vitales del bailarín y bailarina no pueden ser programados de la misma forma que los elementos constitutivos del espectáculo, por ser éstos emotivos, físicos e intelectuales, en su forma ideal deberían estar en un cien por ciento respecto al momento escénico, pero que en su forma real estos estados básicos varían de una presentación a otra, ya que el bailarín se convierte automáticamente en un productor de significados variable.

El bailarín es un signo móvil, lo que significa que la ejecución e interpretación en el escenario varía de una presentación a otra y en gran medida; también este comportamiento está alterado o determinado por los distintos estímulos y respuestas que emite el espectador.

Sería falso pensar o absurdo dejar de ver, que cada presentación dancística es diferente a la pasada y será diferente a la que viene; el cuerpo, el estado de ánimo, la técnica, la viveza, destreza, agilidad son modificados constantemente, lo que implica la movilidad del signo como reproductor de significados y como foco intenso para la espectación.

Un elemento más que creemos pertenece a la movilidad del signo en el bailarín lo constituye el hecho de que al bailar, el bailarín personifica y representa la emotividad y concepción del universo de otras épocas y otros sitios que corresponden a personalidades que no son propiamente del bailarín pero que él con su interpretación escénica las hace suyas y presentes.

Notas

1. MENDIETA, Lucio. *El valor sociológico del folclor*. P. 22
2. *Ibidem*. P. 23
3. *Ibidem*. p. 23
4. *Ibidem*. p. 23
5. *Ibidem*. p. 24
6. *Ibidem*. p. 25
7. AGUIRRE CRISTIANI, Gabriela. *El ballet folclórico de México*. p. 22
8. *Idem*. p. 134
9. *Ibidem*. p. 136
10. *Ibidem*. p. 135
11. *Ibidem*. p. 136
12. *Ibidem*. p. 136
13. Instituto Nacional de Bellas Artes. Dirección de arquitectura y conservación del departamento artístico nacional. Departamento de investigación y registro. p. 5
14. MARTIN, John. *Historia de la danza*. p. 7
15. *Idem*. p. 8
16. READ, Herberty. *Educación por el arte*. p. 58

CONCLUSIONES

En este espacio que hemos designado para la parte final de nuestra exposición en general, trataremos de esquematizar los aspectos sobresalientes de danza folclórica teatralizada bajo las perspectivas de la Ciencia de la Comunicación y la relación que guarda el acontecimiento artístico como sistema de comunicación en su contexto social, como objeto de interés para el estudio sistemático del acontecimiento escénico de la danza.

Para ello expondremos nuestras conclusiones en dos grupos: en el primero de estos grupos, incluiremos las conclusiones que a nuestro juicio guardan una relación directa con la comunicación como ciencia, es decir, las que nos hablan del espectáculo de la danza como sistema, proceso y situación comunicativa; y en el segundo grupo, las conclusiones que a nuestro entender son consecuencia del enfoque contextual del sistema de comunicación que estudiamos.

Cabe decir que en ambos grupos la exposición no es arbitraria, sino que responde a la importancia y al lugar que han encontrado cada una de las conclusiones en la presente tesis.

Conclusiones del primer grupo:

1) Al desarticular un acontecimiento escénico de danza folclórica teatralizada (el cual consiste para la estética y la teoría del arte en una entidad virtual hecha para la percepción del espectador) en un acontecimiento de elementos físicos, es decir en la fisicalidad del fenómeno artístico en sus elementos constitutivos, demostramos que un acontecimiento dancístico escenificado (Ballet Folclórico de

México) es un sistema de comunicación de canales múltiples, por ser dicho espectáculo una construcción intencional, organizada y sistematizada con diversos elementos componentes de la obra, con un fin bien definido: comunicar algo a alguien.

2) En la descomposición y separación de los elementos que integran la obra o el programa folclórico en átomos de conocimiento, según la hipótesis estructuralista, pudimos destacar los aspectos necesarios que intervienen en la formación de un sistema comunicativo, como creación intencional de un emisor-artista; un proceso comunicativo que se articula en la cadena: emisor-codificación-canales-decodificación-destinatario; y una situación o acto comunicativo que se da a través del mensaje del emisor al receptor en un espacio y un momento determinado.

3) Esta descomposición del acontecimiento escénico en sus elementos compositivos y constitutivos nos permitió observar y reconocer tanto los elementos como unidades independientes y agrupados como las reglas de ensamblaje y asociación de los elementos con otros elementos que se reúnen para conformar la obra.

Esto es, al destacar de forma independiente por separado y en grupo los elementos constitutivos del programa de danza folclórica teatralizada, observamos tanto los recursos expresivos y significativos del emisor, como la combinación particular o estilo que genera la creación original del modelo espectáculo.

El reconocimiento de los elementos constitutivos y las reglas de ensamblaje que elabora el emisor nos permiten también observar la manipulación que el emisor-artista llevó a cabo para la construcción del sistema comunicativo. Manipulación, regulación y programación de los elementos, son recursos expresivos y

significativos para extraer un mayor provecho comunicativo entre emisor y receptor.

4) La descomposición del acontecimiento escénico en sus elementos compositivos nos conduce a distintas situaciones entre las que destacaremos las siguientes:

a) Una lectura de los códigos y subcódigos que forman la estructura compositiva de la obra o programa. Con esta lectura de los códigos podremos observar en forma independiente la composición y el discurso de cada uno de los que integran el sistema que deviene en acontecimiento.

b) Nos acercamos a una semántica del acontecimiento escénico en el sentido de buscar los recursos expresivos del emisor como signos o formas para la significación y el acto comunicativo entre emisor y espectador, sin darnos necesariamente en el sentido que dentro de la obra toman cada uno de los signos que intervienen en el programa dancístico.

c) También desde el punto de vista de la significación de los elementos compositivos de la obra, nos acercamos al acontecimiento escénico como lenguaje en los diferentes niveles del discurso del espectáculo: experimental, contextual, concreto, relacional y novedoso, lo que implica necesariamente abandonar el término de lenguaje como metáfora para la explicación del fenómeno artístico, por el del lenguaje como recurso expresivo y significativo de la obra o programa.

5) De las características que más destacan en el sistema de comunicación que estudiamos, mencionaremos las siguientes:

a) El espectáculo folclórico de la danza es un sistema de comunicación de canales múltiples, ya que el emisor-artista-creador utiliza para la transmisión de sus mensajes diversos canales, unos naturales y otros artificiales, dándose así el carácter de canales múltiples del sistema de comunicación de la danza espectáculo.

b) El espectáculo folclórico de la danza teatralizada se da en la categoría de la comunicación próxima por efectuarse el acto comunicativo entre emisor y receptor en un espacio común: el teatro, como punto de encuentro y como lugar físico en cuanto a tiempo y espacio para la comunicación.

Conclusiones del segundo grupo:

Entender el acontecimiento artístico como un modelo de comunicación particular o sistema, equivale a entender la actividad artística escénica desde perspectivas diversas:

a) *Entender la formación de los diferentes sistemas de comunicación que genera la actividad artística, ampliará notablemente el campo de estudio de la Ciencia de la Comunicación ya que cada acontecimiento escénico implicará necesariamente las particularidades creativas de cada emisor o compañía emisora respecto a la construcción de su organismo o sistema de comunicación escénico.*

b) *Entender la creación de los modelos comunicativos como recursos para la educación y apoyo didáctico para la actividad social de los individuos, pues evidentemente el acontecimiento escénico es un portador de significados sensoriales de épocas pasadas y presentes de donde podremos hacer diversas lecturas de distintos saberes.*

c) Analizar el patrimonio cultural como sistema de comunicación puede repercutir y responder a preguntas tanto de lo político como de lo económico y cotidiano, como de lo ideológico de una época o un determinado momento histórico de la vida social.

Esta conclusión nos remite a pensar que en la medida que la ciencia de la comunicación y los comunicólogos se interesen por los sistemas de comunicación, los procesos comunicativos y los actos que comunican, generados por los emisores-creadores de los acontecimientos artísticos, la comunicación como ciencia ampliará sus terrenos, dando como resultado un mayor entendimiento del entorno social y sus individuos.

Seguramente con esto no encontraremos mejores formas de convivencia entre los seres humanos, pero sí encontraremos más dudas y respuestas en el vasto fenómeno de la comunicación.

Por último nos resta presentar cuestiones concretas para futuras investigaciones que se inclinen por los aspectos comunicativos particulares que genera cada acontecimiento artístico-escénico. Estas ideas son las siguientes:

Al desarticular un acontecimiento artístico en su fisicalidad, a través de la enumeración de sus elementos constitutivos, de la sistematización de dichos elementos y de su programación en un espacio y un momento determinado con el fin de crear una situación comunicativa, estamos detectando y destacando las particularidades de cada organismo artístico como sistema de comunicación particular de un emisor-artista, así como las características de la obra que nos puedan remitir al estilo del creador de entablar el acto comunicativo entre él y el receptor.

Bajo esta perspectiva de la materialidad de los diferentes sistemas artísticos escénicos podremos hacer distintas lecturas en cada programa dancístico (tareas que en este trabajo no están planteadas como objetivo, pero que no por ello dejan de mencionarse, además del propio comunicativo, también aspectos como estructuras significativas, sistemas de significación, códigos y algunos aspectos semánticos de los elementos de la obra. Recuérdese el subtítulo del trabajo "un acercamiento a la significación para el acto comunicativo") tales como:

I El plano morfológico de los elementos componentes del acontecimiento escénico, que implica un tipo de lecturas en el relieve de los elementos por separado y en su conjunto. En este nivel de observación podríamos rebasar la fisicalidad de los elementos constitutivos para adentrarnos en los aspectos sensitivos, tanto aislados como en interacción conjunta dentro del programa-espectáculo, y adentrarnos en un tipo de análisis de comunicación sensitiva entre emisores y receptores.

II El plano léxico de la obra en donde podremos hacer lecturas de los elementos más allá de su materialidad, esto es observarles en interacción generando ritmos, proporciones, simetrías y combinaciones dentro del acontecimiento escénico. Es en el plano del aspecto léxico del espectáculo en donde el receptor comienza a entrar en contacto comunicativo con la obra a través de connotaciones e interpretaciones del hecho escénico.

III En el plano de lo artístico en donde podemos observar tanto formas como configuraciones y significaciones como los objetos y los sujetos que los significan. Es decir la obra en su unidad estructural y compositiva que nos remite a una visión global del acontecimiento escénico.

IV En el plano de lo estético, podemos mencionar rápidamente la representación de la belleza plasmada escénicamente para comunicar, y en donde necesariamente se relacionan aspectos semánticos que contribuyen a entender el arte de la danza escenificada como vehículo de comunicación.

Así podríamos seguir enumerando las posibilidades que genera el hecho de observar la fisicalidad de cada sistema de comunicación artístico, ya que el tipo de comunicación que se crea en los fenómenos artísticos es de existencia a existencia, entre emisores, creadores y perceptores. Este hecho se debe a que el acontecimiento escénico carece de significaciones y simbolizaciones generales que podamos utilizar para agrupar a todos los espectáculos teatrales.

Podemos finalizar diciendo que cada emisor-creador a través de la elaboración de su sistema comunicativo artístico genera su propia hipótesis en cuanto a comunicación se refiere, lo cual indica que el horizonte que la obra artística escenificada abre a la Ciencia de la Comunicación es tan diverso como diversos pueden ser los espectáculos teatrales.

Con esto no pretendemos reducir el espíritu del artista ni el de su obra a la materialidad de sus elementos sino contribuir de una forma sistemática al entendimiento de los actos estéticos y al conocimiento que arrojan en uno de sus aspectos fundamentales: el de la Comunicación en sus aspectos artísticos y por ende, humanos.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

-AGUIRRE CRISTIANI, Gabriela y Felipe Segura Escalona. *El ballet folclórico de México de Amalia Hernández*. Fomento Cultural Banamex, México, 1994.

-BAFNA PAZ, Guillermina. *Manual para la elaboración de investigación documental*. UNAM, 2a. edición 1975.

-BARTHES, Roland. *Elementos de semiología*. Col. Comunicación, serie B). Alberto Corazón editor, Madrid, 1971. 102 pp.

-BOSCH GARCIA, Carlos. *La técnica de investigación documental*. UNAM, 1978, 69 pp.

-CARRILLO PAZ, Gustavo y Fernando Cataño M. *Temas de Cultura Musical*. Trillas, México, 1990.

-DALLAL, Alberto. *Cómo acercarse a la danza*. SEP, Plaza y Valdeés editores, México, 1989.

-ECO, Humberto. *Tratado de semiótica general*. Lumen, 5a. edición, Barcelona, 1991.

-FAST, Julius. *El lenguaje del cuerpo*. Kairós, 1a. edición, Barcelona, 1979.

-FLORES CANEJO, Raúl. *La danza en México*. UNAM.

-HUMPHREY, Doris. *La composición en la danza*. UNAM, México, 1981.

-LARA GONZALEZ, Evarado. *Matemática y simbolismo en la danza autóctona de México*. 1a. edición, 1993.

-LEON FORTILLA, Miguel. *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. F.C.E., México.

-MARTIN, John. *Historia de la danza*. Consejo Nacional de Cultura, Habana, Cuba, 1965

-MENDIETA Y NUÑEZ, Lucio. *El valor sociológico del folclor y otros ensayos*. Biblioteca de ensayos sociológicos, IINAM, México.

-MOMPRADE L., Electra y Gutiérrez Tonatiuh. *Danzas y bailes populares*. Hermes. México-Buenos Aires., 1981, tomos 1 y 2

-MOLES, Abraham. *Sociodinámica de la cultura*. Paidós, Buenos Aires.

-MORAGAS, Miguel de. *Sociología de la comunicación de masas. (Mass Media)* Gustavo Gill, 2a. edición, España.

-MORAGAS, Miguel de. *Teorías de la comunicación*. Gustavo Gill, España, 1981

-PRIETO ESTAMBAUGH, Antonio y Yolanda Muñoz González. *El teatro como vehículo de comunicación*. Trillas, México, 1992.

-RAMOS SMITH, Maya. *La danza en México durante la época colonial*.

-SANCHEZ DEL CORPIO y Pedro Olea Franco. *Manual de técnicas de investigación*. Esfinge.

-SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo. *Textos de estética y teoría del arte*. UNAM, 3a. edición, 1979.

-SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Ediciones Nueva, México, 1982, 319 pp.

-STEN, María. *Ponte a bailar tu que reinas (Antropología de la danza prehispánica)*. Joaquín Mortiz, 1ra ed. 1990.