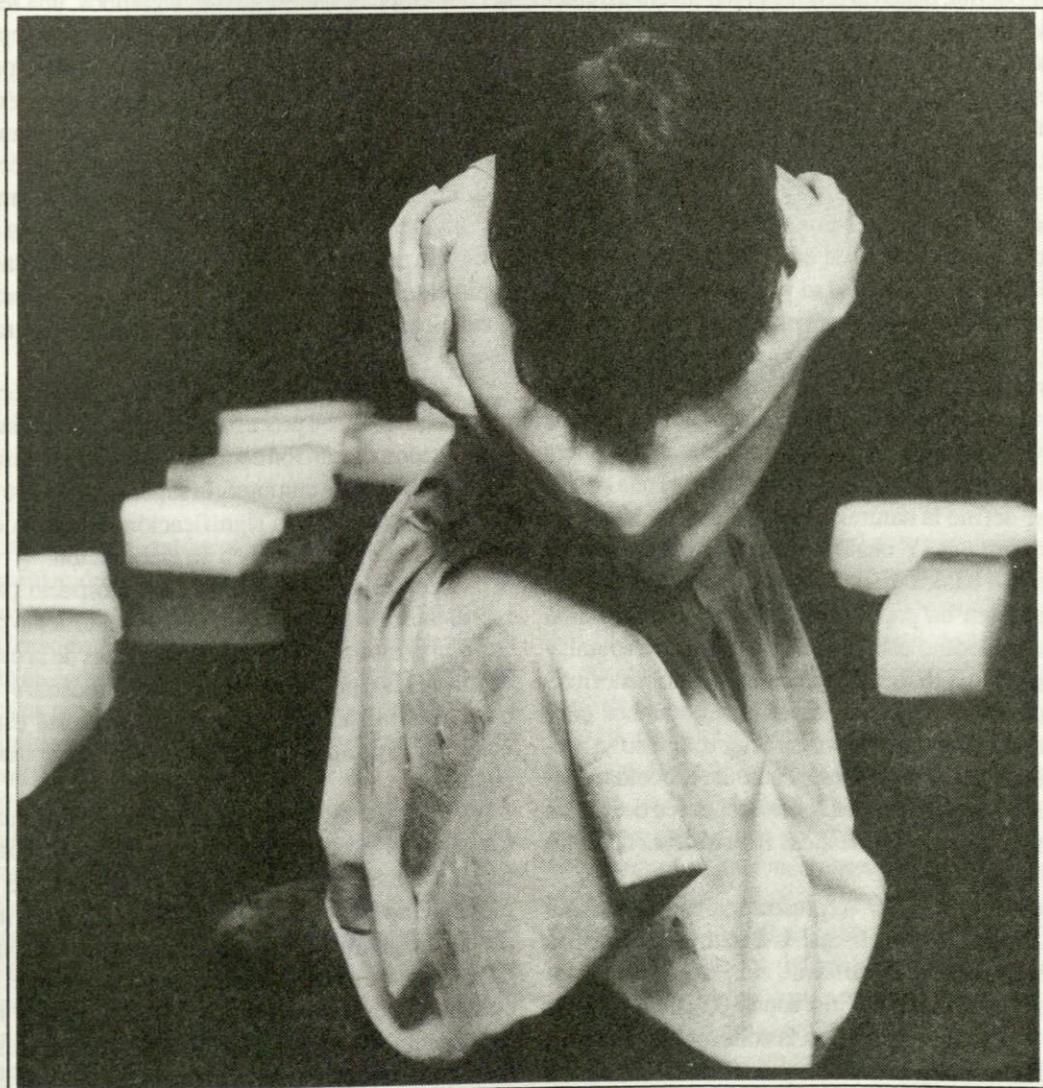


La gestualidad en la danza

LENGUAJE NO VERBAL

*Gerardo Bejarano**



* Profesor de Pedagogía Actoral.
Universidad Nacional

I PARTE

Aspectos generales

La danza es un fenómeno estético muy amplio, determinado, en su evolución, por las condiciones histórico-sociales. Cada época histórica y cada sociedad realiza la práctica dancística, definiendo su contenido y la exposición de ese contenido.

Desde las danzas primitivas, ritualísticas, a la danza moderna, desde la producida en los centros más «elaborados» del arte dancístico, a las más sencillas compañías amateur, una cosa es común a su práctica: todas están basadas en lo que Eugenio Barba denomina, como técnicas cotidianas y extracotidianas del cuerpo.

Esta es una distinción necesaria, al menos en nuestro trabajo. Esta separación, resulta de rigor en un análisis que pretende exponer, algunas reflexiones entorno a la danza y desde la semiótica.

Distinguir cotidianidad y extracotidianidad no es solo una comodidad operativa, y una necesidad metodológica.

Esta distinción habrá que considerarla, a su vez, dentro de cada contexto histórico, porque el problema del hacer espectacular no se ejerce de la misma manera en oriente que en occidente. La tradición es una condición que define la naturaleza de la danza en las sociedades orientales. Y cualquier análisis debe contener esa premisa básica. En occidente las poéticas dancísticas cumplen un papel rector, desde la codificación más cerrada como el ballet clásico a la danza actual, y ello responde a todo un condicionamiento histórico.

Las metodologías de enseñanza en ambos contextos resultan opuestas y el carácter religioso se presenta como una determinante. También debemos reflexionar sobre el hecho de la coexistencia en occidente de manifestaciones dancísticas (folclóricas) con otro tipo de danza.

Todo espacio de «representación»: el espacio teatral, el espacio para el ritual, la danza, las ceremonias religiosas, el circo, el carnaval, etc., se convierten en espacios de privilegio. Son zonas de confrontación social. En esa representación la comunidad se vuelve a hacer presente y establece, por lo tanto, conductas diferenciadas (bailarín-espectador) al margen de la naturaleza de cada representación.

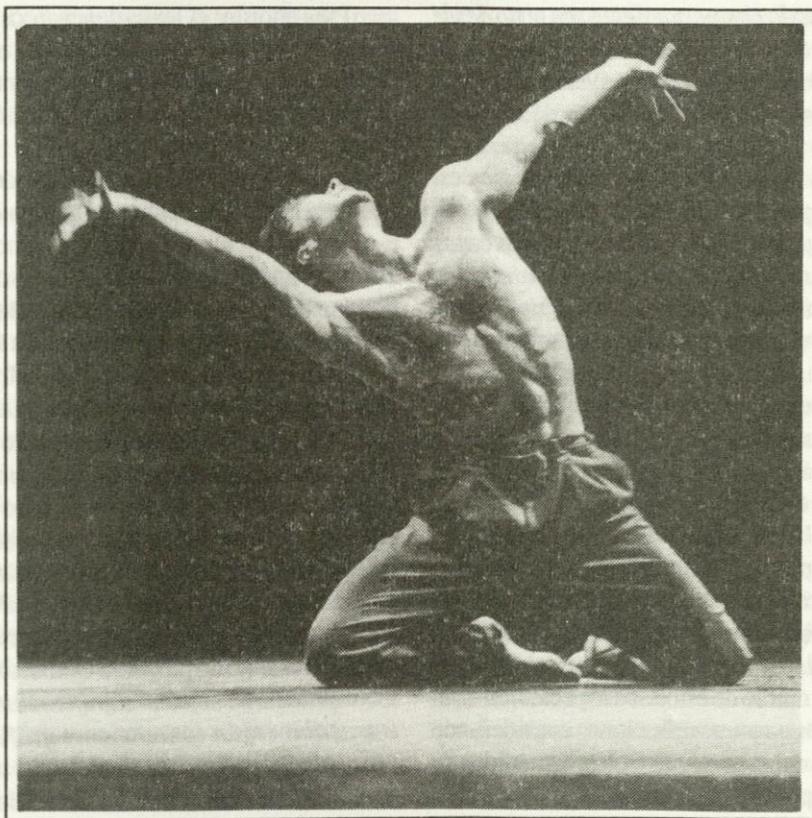
El cuerpo se muestra de manera diferente en la práctica social cotidiana, de la conducta corporal asumida en los espacios para la representación. Estos espacios requieren de un tratamiento diferenciado del cuerpo, para ese uso representacional. Mantenemos una técnica socializada en la cotidianidad, y recurrimos a la elaboración de una técnica extracotidiana del cuerpo para representar las conductas sociales.

La gestualidad y el movimiento, como conceptos básicos de nuestro análisis, tienen en la vida cotidiana un comportamiento «natural» determinado culturalmente, diferente al comportamiento artificial de los hechos espectaculares. Existe, en ambos, una técnica elaborada que tiende a ser «natural» imperceptible. Ese ejercicio de los instrumentos del cuerpo, para el logro de los fines específicos, lo denominamos técnica. Existe, por lo tanto, una técnica extracotidiana del cuerpo y una técnica cotidiana del cuerpo. Las técnicas cotidianas del cuerpo son, por naturaleza y función, conscientes; se ejecutan en libertad sin ninguna regulación expreso, al menos no son planificadas con rigurosidad para alcanzar los fines previstos; son condicionamientos habituales en su uso; derogan una energía justa al fin previsto.

En las técnicas para la representación o técnicas extracotidianas son procesos conscientes, regulados y planificados, que no son condicionamientos habituales, y que requieren de una energía superior al fin previsto. Estos procesos para la significación requieren de un alto nivel de rigurosidad en su elaboración.

La kinesia y la proxemia, en el espacio para la representación no poseen el mismo tratamiento que el dado en el espacio cotidiano. Las normas de la escena, determinadas por la condición del «mostrar» a los otros determinadas conductas, definen este espacio como un espacio artificial y sujeto a la producción significativa.

«Poner en signo» es la labor que han de cumplir los equipos productores: coreógrafos, bailarines y técnicos. Este tratamiento de la gestualidad y el movimiento es un poner en conocimiento, por medio de las imágenes sígnicas, la realidad, en un espacio para la acción que es diferenciado socialmente. Esas conductas humanas requieren de materiales y de un tratamiento específico. Dejar colocado en nuestro discurso la diferencia entre cotidianidad y extracotidianidad nos permite abordar la práctica dancística no folclórica, como producción de signos en una



realidad escénica, autónoma, artificiosa en cuanto es representación y ubica el cuerpo del bailarín como producción autónoma de signos, coreografiados.

Coreografiar, vendría a ser, en su equivalente a la puesta en escena teatral, el proceso mediante el cual se organiza productivamente un discurso basado en la gestualidad y el movimiento, en un espacio autónomo y significativo.

Como lenguaje, la danza está constituida de signos organizados dentro de reglas específicas que permiten su combinación. La danza ha desarrollado un código que funciona al interior de la escritura del discurso dancístico, pero que no trasciende al receptor. Esa gramática permite una comunicación fluida entre los intérpretes. Estas son las posiciones básicas de la danza que se formalizan como código de la estructura interna.

El arte dancístico en tanto lenguaje secundario y como tal un sistema modalizante secundario (Talens:

1980) usa dos niveles de códigos, uno interno como gramática para la escritura escénica y los distintos códigos artísticos que se interrelacionan en la semiósis.

Siendo la semiología, ciencia de todos los signos, la danza se convierte en un ámbito específico de análisis de gran riqueza y complejidad.

En este trabajo reflexionaremos, sobre algunos aspectos de interés, a la luz de una selección de instrumentos de la semiótica que nos permita una mayor comprensión del arte dancístico.

Nuestro primer acercamiento lo es en torno al texto dancístico. Este concepto es de capital importancia para cualquier fenómeno estético.

Muchas son las definiciones que al respecto se han dado; haremos una selección de aquellas que juzgamos son de mayor valor para nuestros estudios. La semióloga polaca María R. Mayenowa dice que es *«toda estructura signica que transmite una aceptación integral determinada, es un texto. Un cuadro, un*

ritual, un determinado comportamiento son texto desde un punto de vista semiótico». Este concepto de Mayenowa nos permite un radio mayor de consideración de este concepto en el conjunto de las artes escénicas.

La existencia de un hecho comunicativo, sea estético o no, va a depender de la capacidad que ese fenómeno sígnico tenga de establecer una estructura capaz de contener la información; estructura ésta formalizada como texto. La no existencia de esa estructura textual imposibilitaría y anularía todo intento comunicativo. El objeto artístico, es tal, en tanto es un reflejo activo y recreado de la realidad social, comunicable.

Existen dos aspectos por considerar, en relación con el texto como estructura significante. Uno es el texto en cuanto «todo de sentido», que se encuentra determinado por la organización que alcanzan todos los elementos sígnicos al interior de una estructura estética, en este caso un texto dancístico. El otro aspecto es la relación que guarda el texto dancístico como contenido específico, con los contenidos de la realidad. Es, en el marco de estos dos aspectos, en donde desarrollaremos nuestras reflexiones considerando que es la semiosis del espectáculo sobre contenidos de la realidad, la que permite la pluralidad de significados. Esta relación dialéctica de esos elementos, con la presencia del espectador, establecerían el sentido de la obra dancística.

«El texto debe ser considerado como el medio privilegiado de las intenciones comunicativas. Es a través de la textualidad donde es realizada no solo la función pragmática de la comunicación, sino también donde es reconocida por la sociedad» (Vilchez 1983:31)

Aunque en esta opinión el énfasis está colocado en el hecho comunicativo, debemos recordar a Greimas-Courter (1979), para los cuales la imagen debe ser interpretada como productividad, *«como un conjunto de operaciones que se realizan en su interior y en la transformación misma del texto virtual, y destacando en el texto icónico tanto sus propiedades de enunciado como de enunciación»* La danza es un texto icónico, ubicado dentro de los lenguajes no verbales, en tanto designa por la vía de la imagen en movimiento una realidad representada, sin el uso de la palabra. Esto no quiere decir que no han de existir espectáculos dancísticos que hacen uso de la palabra como código; pero este no es un elemento preponderante de la estructura sígnica.

Para abordar el texto dancístico, desde una perspectiva de análisis de esta naturaleza, conviene atender la propuesta de Ch. Pierce, que plantea considerar a cualquier hecho, objeto o situación funcionando como signo.

En este sentido, y como ejemplo de ello, la alegoría en la edad media funciona como una calidad de signo estético en función sustitutiva, y como representación de ideas humanas, (idea o la representación que el hombre del medievo tenía del pecado o del infierno). Todo el peso que tenía la ideología de la religión, como dominadora de la conciencia social, es trasladada a todos los sectores de la sociedad mediante la elaboración del signo como alegoría, como textos icónicos.

El signo estético no puede aislarse de la realidad, y de su cognición, pues es un signo que atiende las emociones y que sintetiza un conocimiento de la realidad. Cualquiera sea la experiencia artística, ningún fenómeno es ajeno a esta condición. Por lo tanto, todo texto icónico, y la danza particularmente, no está excluida de este principio. Para Umberto Eco representar icónicamente un objeto, *“significa entonces, transmitir transcribir según convenciones gráficas (u otras) las propiedades culturales que le son atribuidas”*.

El hecho de comunicar contenidos sociales, a través de signos ya sean icónicos, indiciales o simbólicos, es también función de la danza como arte.

Por particulares que sean esos signos estéticos, es el carácter convencional la premisa necesaria. Aún considerando la danza una manifestación artística no figurativa, -nos estamos refiriendo a la danza moderna- dejando de lado la danza folclórica que representa un nivel figurativo mayor.

Si consideramos el signo estético como una entidad unitaria y elemental capaz de producir un sentido, nos encontramos, que en la danza moderna, el signo estético es menos univalente y está sujeto a múltiples interpretaciones. Es, el signo dancístico, un signo de gran capacidad para mutar.

El signo estético y, por consecuencia, el signo en la danza opera en los niveles de la transistematicidad y es una condición necesaria a su naturaleza estética. Los distintos sistemas que establecen sus relaciones en el espectáculo dancístico, entran en nuevas relaciones en la producción significativa.

Desde la perspectiva de Garroni (1973) no podríamos definir la danza en tanto su especificidad, pues ella vendría a ser la integración de diversos

lenguajes artísticos que ceden su autonomía para constituir un nuevo lenguaje.

También podríamos considerar la danza, parafraseando a Metz (1972) con respecto a la definición que da de teatro, como una combinación específica y heterogénea de varios códigos que son todos homogéneos, mas que no son por fuerza específicamente dancísticos.

La especificidad del arte de la danza estaría dada por la relación que establecen los distintos sistemas de significación en relación con la gestualidad y con el movimiento. Pero la gestualidad y el movimiento se encuentran en todas las artes escénicas, al igual que el elemento musical lo incluyen varias de ellas. Lo que hace específico el movimiento y la gestualidad es ser la sustancia de la expresión de este arte; en tanto todo movimiento adquiere en su interior una expresión simbólica. Muy pocos signos en la danza están dados como índices referidos directamente a algo; no existe una relación directa entre signo y objeto en la realidad.

En este sentido, la relación signo-objeto de la realidad, en el arte dancístico, adquiere un tratamiento diferente al adoptado con respecto a otras artes.

Podemos encontrar posiciones opuestas en relación con la recreación por parte de la danza de los fenómenos sociales. M. Jrapchenko, en un interesante artículo expresa que *"cabe subrayar que los signos y los sistemas signícos, se niegan en la cultura artística desde posiciones totalmente distintas. Los partidarios de las corrientes en extremo subjetivistas y abstracto-formalistas en el arte rechazan cualesquiera correlaciones de las obras de arte con los objetos y los fenómenos reales. Opinan que la obra de arte es absolutamente autónoma, está encerrada en sí misma y carece de dependencia alguna de la realidad social"*.

Se pone en juicio el nexo entre signo y realidad. Dentro de esta corriente de pensamiento, denominada abstracto formalista, la obra artística, no contiene ninguna presencia de la realidad en el objeto estético.

Definición de danza

Es la producción y exposición de signos, basados en el comportamiento gestual extracotidiano del cuerpo humano en movimiento mediante técnicas extracotidianas, en un espacio y tiempo determinados históricamente.

Son signos que expresan conductas humanas y, por lo tanto, conductas sociales.

De esta definición se desprenden dos conceptos básicos: el concepto de movimiento y el de gestualidad. Con respecto a lo que entendemos por movimiento en la danza diremos que es el desplazamiento de un cuerpo en el espacio en relación con otro cuerpo fijo o móvil. En el caso de la danza nos interesa la distribución del movimiento en la estructura corporal, dado que la significación de la danza está constituida por la relación de cuerpos humanos en movimiento tanto al interior como al exterior de ellos.

A esta distribución del movimiento en la estructura corporal del bailarín, la denominaremos gestualidad, del latín *gestus*, actitud, movimiento del cuerpo, voluntario y controlado, orientado en el caso de las artes rigurosamente a la significación.

La gestualidad propicia un conjunto de signos, que pertenecen a un mismo material o a una misma sustancia de la expresión; ese conjunto de signos se constituyen en el principal sistema de significación de la práctica dancística.

Lo expuesto anteriormente nos lleva a plantearnos un problema que introdujimos con la reflexión de Garroni. Y que con respecto al arte, comenzó a plantearse desde que la semiótica como disciplina que estudia los signos comenzó a abordar los problemas estéticos. ¿Existe una especificidad del arte? A partir de esta pregunta, varias posiciones van a coexistir. Para Garroni (1973) no es correcto buscar, pretender, hallar la especificidad del arte en sus ámbitos particulares. Para Garroni lo que existe son códigos: el tiempo, los códigos visuales, los escenográficos, el vestuario, el espacio, el sonido, el gesto; que conforman grupos homogéneos que al integrarse en un proceso de significación (semiosis) forman un cuadro múltiple de códigos poliarticulados.

Danza como lenguaje

Comprendemos por lenguaje, un sistema de signos destinados a la comunicación. Es, en este sentido, que las artes escénicas son lenguajes que soportan la integración de otros distintos lenguajes, que ceden su autonomía para constituir un nuevo orden de códigos. Es, en este aspecto, que el coreógrafo es el encargado de organizar la integración de los distintos conjuntos

de signos, pertenecientes a los diversos materiales. (Iluminación, vestuarios, música etc.) que conforman la práctica de la danza.

La escritura escénica, de este arte, sintetizaría el procedimiento mediante el cual el aparato escénico, pone en imagen sonora y gestual, un sentido.

En el caso de la danza esta excluye la palabra pronunciada por el bailarín, aunque la palabra como código pueda y de hecho se da, utilizarse en una canción.

La danza es un arte audiovisual, de ella participa la música, como un código de importancia. Dado que la música y la gestualidad ocupan un lugar prominente en la semiosis dancística. Otros códigos entran a funcionar en relación con los dos anteriores. Si el rasgo más característico del teatro es la acción dramática, el de la danza es la gestualidad en el espacio escénico.

"Todo arte -dice Eric Bentley- es un acto de desnudar el alma humana en escena, mas tal desnudamiento ocurre a través de la presencia física de la carne humana en escena". La estructura psicofísica del bailarín es el soporte fundamental de la significación dancística. El texto icónico de la danza está constituido por tres sintagmas:

- a- La expresión del cuerpo y gestualidad del bailarín.
- b- Sonidos articulados de la música y sonidos no articulados.
- c- Apariencia de la escena. (escenografía, iluminación y vestuario).

Estos sintagmas mantienen una relación de dependencia en el discurso dancístico, donde la presencia física del bailarín produce la mayor cantidad de signos sobre el escenario. Es el sistema de mayor densidad en la danza.

Esta presencia física, generalmente no alude a acciones reales, cotidianas; su comportamiento no establece una relación de inmediatez con los comportamientos de la realidad. La gestualidad y el movimiento no poseen en el referente social, ningún parecido inmediato, como sí lo establecen el teatro y el cine. Las construcciones gestuales sobre el espacio escénico, la iluminación, la ausencia casi total de trajes, de utensilios, lo mismo que de elementos escenográficos que aludan en forma directa a estructuras del mundo cotidiano, no son utilizados de la misma forma que en el teatro y el cine.

Gestualidad y semiosis

Iniciamos este apartado de la exposición, considerando, primero, el gesto cotidiano, el comportamiento extraescénico del hombre como acto socializado de cierta permanencia en la conducta individual o fuertemente arraigados en un período histórico.

El gesto es un elemento importante en los actos comunicativos y lo es, por lo tanto, en el conjunto de las artes escénicas. Estas se constituyen en espacios de comunicación gestual, por la primacía que la gestualidad tiene en ellas.

En las conductas cotidianas el gesto se manifiesta por medio de actos que son procesos significativos y socializados como tales. En esos participan fenómenos de carácter biológico no controlados que pasan a formar parte del proceso de comunicación no intencional.

La antropología teatral está dando cuenta del enorme valor que para la producción escénica tiene el estudio del comportamiento gestual (Barba) extraescénico.

La producción extracotidiana de la gestualidad se basa en una producción eminentemente artificial y arbitraria de los signos. La materia significativa gestual en la danza es un proceso como hemos afirmado, preponderante. La producción significativa en la danza, a diferencia de la teatral que la "roba" a la realidad (teatro realista-naturalista), aunque es necesario subrayar la existencia de nuevas estéticas teatrales como Kantor, Barba; en Brasil, Gerald Thomas que trabajan con procesos de significación que enfatizan la gestualidad y el movimiento desde una perspectiva dancística, crea su propia gestualidad basada en la arbitrariedad extrema del signo. El gesto producido por el bailarín no significa al margen de su artificialidad, el gesto cotidiano. Lo único que este posee de cotidiano es el soporte psicofísico. El gesto en el cuerpo del bailarín y en el espacio escénico, previsto para la representación, es recreado para la comunicación de contenidos estéticos. En el contexto de la semiosis dancística el gesto pasa a ser signo producido, a diferencia de la vida cotidiana en el que el gesto se produce y comporta de forma natural y convencional.

El gesto en la danza puede funcionar como gesto analógico del gesto cotidiano (mimético), este ha sido tratado desde la semiosis dancística pero mantiene una relación de inmediatez con el signo en la cotidianidad.

BIBLIOGRAFIA

- Barba E., Savarese. N. **Anatomía del actor.** (Un diccionario de antropología teatral) Ed. Universidad Veracruzana: México. 1988.
- Corontini. E., Pereya D. **O Projeto semiótico.** (Elementos de semiótica general) Ed. Cultrix. USP: São Paulo. 1979.
- De Toro, F. **Semiótica del Teatro.** (Del texto a la puesta en escena) Ed. Galerna: Buenos Aires. 1989.
- Garroni E. **Proyecto de semiótica.** Ed. Gustavo Gili: Barcelona. 1973.
- Greimas. J. Courtes. **Semiotique.** Dictionaire raisonné de la theorie du langage. Ed. Hanchette: París. 1979.
- Helbo André. **Semiologia da representação.** (Teatro, Televisão, Historia em quadinhos) Ed Cultrix USP: São Paulo. 1975.
- Metz. C. **Análisis de las imágenes.** Ed. Tiempo Contemporáneo: Buenos Aires. 1972.
- Pavis. P. **Diccionario del Teatro.** (Dramaturgia, Estética, semiología) Ed. Paidós Comunicación: Barcelona. 1980.
- Pierce. Ch. **Semiótica.** Ed. Perspectiva: São Paulo. 1977.
- Talens. J. **Elementos para una semiótica del texto artístico.** (Poesía, narrativa, teatro, cine) Ed. Cátedra: Madrid. 1980.
- Vilchez. L. **La lectura de la imagen.** Ed. Paidós Comunicación: Barcelona. 1983.

**PROGRAMA DE RESCATE Y
REVITALIZACION DEL
PATRIMONIO CULTURAL**

herencia