

VIVENCIAS DE UN ARTISTA DE DANZA CONTEMPORANEA

MAYERLLY ALVAREZ MURCIA

UNIVERSIDAD SURCOLOMBIANA

FACULTAD DE EDUCACIÓN

**LICENCIATURA EN EDUCACIÓN BÁSICA CON ÉNFASIS EN EDUCACIÓN
ARTÍSTICA.**

PROGRAMA DE ARTES.

NEIVA – HUILA

2010

VIVENCIAS DE UN ARTISTA DE DANZA CONTEMPORANEA

MAYERLLY ALVAREZ MURCIA

ASESOR: ROCIO DEL LAS MERCEDES FARFAN

UNIVERSIDAD SURCOLOMBIANA

FACULTAD DE EDUCACIÓN

**LICENCIATURA EN EDUCACIÓN BÁSICA CON ÉNFASIS EN EDUCACIÓN
ARTÍSTICA.**

PROGRAMA DE ARTES.

NEIVA – HUILA

2010

NOTA DE ACEPTACIÓN

PRESIDENTE DEL JURADO

JURADO

JURADO

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
1. RESUMEN ANALITICO DE INVESTIGACION RAI	
2. INTRODUCCION	
3. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	
3.1 Identificación del Problema	
3.2 Definición del Problema	
3.3 Sistematización del Problema	
4. ANTECEDENTES Y JUSTIFICACIÓN	
4.1 Antecedentes	
4.2 Justificación	
5. FUNDAMENTO TEÓRICO	
5.1 Concepto de Danza	
5.2 Imágenes y representaciones de la danza	
5.3 El lenguaje de la danza: entre texto y analogías	
5.4 Danza Contemporánea	
5.5 Expresión del cuerpo expresión de la realidad	
5.6 Representaciones de vivencia a través de la danza contemporánea	

5.7 Estados sensibles de un artista de la danza.

5.8 El agua y la Danza Contemporánea

6. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

6.1 General

6.2 Especifico

7. METODOLOGIA

7.1 Estrategia Metodológica

7.2 Técnicas de Investigación

7.3 Técnicas de Creación

8. TALENTO HUMANO Y RECURSOS MATERIALES

9. ANÁLISIS DE RESULTADOS

10. DISCUSIONES

11. ESTRATEGIAS DE COMUNICACIÓN Y DIFUSIÓN DE LA OBRA

12. CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES

13. CONCLUSIONES

14. RECOMENDACIONES

15. BIBLIOGRAFÍA

16. ANEXOS

1. RESUMEN ANALÍTICO DE INVESTIGACIÓN RAI

TITULO: VIVENCIAS DE UN ARTISTA DE DANZA CONTEMPORANEA

AUTOR: MAYERLLY ALVAREZ MURCIA

DESCRIPCIÓN: La danza ha formado parte de la historia de la humanidad desde el principio de los tiempos, sus primeros antecedentes fueron las pinturas rupestres encontradas en cuevas.

La danza es el arte de expresarse mediante movimientos del cuerpo, generalmente acompañados de ritmos musicales. Se puede concretar como el arte de expresarse mediante el movimiento del cuerpo de manera estética y a través de un ritmo, con o sin sonido. Algunas danzas se pueden interpretar sin el acompañamiento de la música. Puede expresar sentimientos, emociones, estados de ánimo, contar una historia, servir a los dioses, etcétera.

El presente trabajo de investigación – creación parte del análisis de los artistas de danza contemporánea de Neiva con el fin de comparar sus experiencias emocionales y llevarlas a una imagen creando analogías para intervenirlas y crear analogías con los estados del agua.

Para tal objeto, se realizará una exposición en el Museo de Arte Contemporáneo del Huila, abierta a todos los públicos y hacer volar creatividad del espectador.

METODOLOGIA: La estrategia planteada para el desarrollo del presente proyecto consiste en recolectar, analizar e interpretar las vivencias emocionales de la artista de danza contemporánea, por medio de la encuesta para así llevarla a la imagen fotográfica.

Se utilizo una serie de fotografías tomadas en piscina, alberca y salón de baile, con una sola modelo y diferentes materiales para similar los estados del agua, de las cuales se escogieron para intervenirlas a través del programa photoshop.

CONTENIDO: Planteamiento de problema ¿COMO INTERPRETAR LAS VIVENCIAS MÁS SIGNIFICATIVA DEL BAILARIN DE DANZA CONTEMPORANEA, A TRAVES DE LOS DIFERENTES ESTADOS DEL AGUA QUE PERMITAN CREAR ANALOGIAS FOTOGRAFICAS?

RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN

La autora de este proyecto ha hecho referente al tema que son pocas las investigaciones, toma al bailarín queriendo plasmar en imágenes fotografías las emociones, sentimientos, los estados de cuerpo como poder superior al hombre donde define que las vivencias del artista de danza contemporánea son utilizadas como recurso para la elaboración e investigadas la formación del bailarín, de esta manera se crean analogías con los diferentes estados del agua y los relaciona con los sentimientos (simpatía, amor, alegría); el estado liquido lo compara con la transparencia, fluidez y velocidad del movimiento.

Las emociones (miedo, angustia, cólera) es relacionado con el hielo que le es similar a la dureza, penumbra y oscuridad. Las pasiones que se distinguen de las emociones y sentimientos. La relación con el estado gaseoso en la danza se compara con giros, movimientos suaves, cíclicos y al mismo tiempos erráticos siempre buscando lo volátil, lo efímero; este estado es asimilado a las pasiones o efusiones, sentimientos que genera de forma espontanea y transitoria lapso muy corto de satisfacción fugaz. Los estados del agua se encuentran en conexión con el cuerpo para expresar emociones; cada uno brota de la masa corpórea del ser humano para ser interiorizados en la mente y el espíritu del bailarín. Cada uno de ellos se convierte en un potencializado de emociones y sentimientos que coexiste en el individuo a lo largo de la vida.

La profundidad y la fuerza expresiva de los tres estados buscan conmover al espectador con la imagen fotográfica. Los estados del agua son utilizados para

producir sensaciones y crear movimientos en el artista donde confluyen los elementos expresivos, emocionales y materiales para ser transformados en experiencia artística a través de la imagen.

PALABRAS CLAVES: Vivencias, danza contemporánea, analogías, estados del agua.

2. INTRODUCCIÓN

La danza ha formado parte de la Humanidad desde el principio de los tiempos. Las pinturas rupestres encontradas en España y Francia, con una antigüedad de más de 10.000 años, muestran dibujos de figuras danzantes asociadas con rituales y escenas de caza. Civilizaciones antiguas. En el antiguo Egipto, las danzas ceremoniales fueron instituidas por los faraones. En la Grecia antigua, la influencia de la danza egipcia fue propiciada por los filósofos que habían viajado a Egipto para ampliar su conocimiento. En la edad Media, la actitud de la Iglesia Cristiana hacia la danza fue cambiante. Por un lado se rechaza la danza como catalizadora de la permisividad sexual. Por otro lado, antiguos Padres de la Iglesia intentaron incorporar las danzas propias de las tribus del norte, celtas, Anglosajones, Galos, en los cultos cristianos.

El nacimiento del ballet. El advenimiento del Renacimiento trajo una nueva actitud. Las cortes de Italia y Francia se convirtieron en el centro de nuevos bailes a escala social. Luis XIV de Francia autorizó el establecimiento de la primera Real Academia de Danza. En los siglos siguientes el ballet se convirtió en una disciplina artística reglada. Las danzas sociales de pareja como el vals comenzaron a emerger. La danza ha sido interpretada por hombre desde sus inicios, la danza ha cambiado su técnica gracias a la evolución del hombre, según las épocas, los países o las corrientes del espectáculo coreográfico. A esta se le puede incluir mímica, música, teatro y lo visual. Como lo hizo en la pintura de ballet de Edgar Degas.

Dejar el movimiento en una imagen, plasmando los sentimientos y emociones de un bailarín en un cuadro, es un reto para el artista, por ende en este proyecto se implementará el recurso del photoshop para desarrollar la propuesta fotográfica que muestre a través los movimientos suaves, finos, armoniosos y coordinados del bailarín que sustituye el lenguaje verbal por el corporal, creando las

aproximaciones de los estados sensibles de un artista de la danza contemporánea con los elementos de los estados del agua.

3. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El mundo nos ofrece grandes oportunidades tanto económicas, sociales y culturales que son utilizadas para ascender en la vida y poder cumplir los sueños de cada ser, pero poco a poco las personas se han encargado de olvidar el fundamento principal de la existencia.

El hombre se vuelve irracional dentro de sus mismas razones, se contradice asimismo crea falsas expectativas para poder encajar en la sociedad sin importar su valor como individuo, es así que sus emociones, su sensibilidad e inclusive hasta sus recuerdos están presos todo lo que diga la sociedad olvidando su verdadero valor individual. En consecuencia, se tiene una especie de supresión imaginativa donde la falta de creatividad es la principal falencia debido a que no vive sus experiencias como individuo, sus gustos, sueños, miedos, si no que copia lo que la masa le impone. Por eso el hombre al no vivir sus propias experiencias le es imposible interpretar las de los demás.

Una forma de unir la mente y el espíritu es explorando su interior para que en el exterior se exprese de forma creativa, por eso, el artista se aísla y busca interiorizar todas sus emociones para construir su valor como individuo. El arte contribuye interiorizar sentimientos y emociones, por eso es necesario restablecer el lenguaje indirecto donde el artista exprese sus pasiones y logre llenar ese vacío en el que se encuentra. El artista expresa y comparte su estado interior y percepción del mundo exterior a través de la obra de arte donde se visibiliza los acuerdos y desacuerdos con la realidad.

Sin embargo, el arte trasciende en el empleo de otra fuerza, pasa por la esfera intensa del sentimiento, por medio de sensaciones vividas se traducen en movimientos, pinceladas o notas musicales donde se lee el significado más profundo de la realidad influyente. El arte es una necesidad subjetiva de quien lo

crea, es una expresión de sentimientos e ideas que sirven como desahogo del artista o para comunicar alguna inquietud, para conseguir materializar una abstracción y poder mirarla directamente, palparla o sentirla

El arte es una experiencia fundamental para el hombre. Cuando se danza fluyen una serie de corrientes corporales rítmica, acompañada y armonizada generalmente con una motivación musical artificial o natural, que permiten comunicar a través de un vocabulario preestablecido la síntesis de la idea y presunciones que el artista posee del mundo. La danza folclórica, contemporánea o clásica son consideradas espacios lúdicos recreativos, pero además es uno de los estados posibles de conciencia profunda, es decir, un ejercicio integral de las facultades psicológicas que no actúa de manera fragmentada o limitada sino que aborda integralmente la situación en el que el ser humano se encuentra

Desde la rabia, la timidez, el goce o la sensualidad hasta la serenidad son sentimientos manifestados por el ser humano a través de la danza de manera progresiva. El Yo explora a un ritmo palpitante los diferentes periodos vitales que tiene el individuo en búsqueda de la identidad; es la necesidad escapar, pelear contra los demonios interiores, de lucha por encontrar la verdad de cada uno. La Danza devuelve la vida y las emociones al cuerpo, abre la puerta a otras dimensiones, tanto espirituales como artísticas, permite fusionar los conocimientos, poder no solo navegar como un surfista por las olas, sino que realmente revolcarse en ellas y con ellas, viviendo infinitas experiencias.

Sin embargo, el artista de danza contemporánea utiliza una mirada más aguda, trata de ver las cosas desde otro punto de vista distinta del común. Vive en un sistema planteado por la sociedad pero a la vez critica y la modifica buscando nuevas formas de vivencia. Transforma los lenguajes convencionales y los adapta a su modo de ver la realidad dando nuevas experiencias hipotéticas del sistema; solo con el goce puede construir realidades alternas sin ir a perturbar la realidad primaria.

La danza tiene poder de transformación del ser humano, porque en la danza el cuerpo es el instrumento. El cuerpo en el espacio -en el espacio íntimo y en el espacio público, en la calle-, entra en interacción con otros cuerpos, se transforma toma conciencia corporal. La música impacta pero sólo la realizas a través de un instrumento, algo que es externo al cuerpo. Obviamente el músico ejecuta un instrumento y ese es su aporte como artista, así como el pintor necesita pinceles, colores, lienzo, pero con la danza el bailarín es el mismo instrumento lo que permita la existencia de una introspección muy fuerte. Hay gente que todavía piensa que la danza es un divertimento, un mero espectáculo y se olvida que es directamente un arte transformador. Inyectarles ese pensamiento a los niños, a la juventud es una herramienta de rescate.

El presente proyecto se plantea como una respuesta a la fuerte necesidad que existe de dar una mayor comprensión a las vivencias del bailarín de danza contemporánea para ser interpretadas en el campo visual. Cada movimiento rítmico en el espacio será representado a través de los diferentes estados del agua. Así mismo, se pretende llegar al lector, ejecutante o espectador de la Danza, una visión más completa y coherente de este arte. Un salvavidas donde poder recurrir a una explicación profunda desde diferentes testimonios y lecturas que lo revalore y posicione frente a nuestra sociedad. Es por eso que se plantea la siguiente interrogante ¿Cómo relacionar los movimientos corporales de la danza contemporánea con diferentes estados del agua? ¿Cómo traducir o expresar las vivencias con los estados líquidos del agua? ¿Cómo interpretar los estados sensibles de un artista de la danza contemporánea, desde las cualidades del agua? ¿Cómo interpretar los estados más sensibles del artista de danza contemporánea por medio de la imagen? ¿Cómo establecer relaciones entre el movimiento, los estados del agua? Cuales serian los movimientos corporales que correspondan al estados gaseosos?

Ser cuerpo significa entenderse como instancia que instala al hombre en lo real, que hace posible que los sujetos se reconozcan unos en otros y se relacionen para “conocer a través de la acción”, mediada por percepciones, sensaciones, experiencias y relaciones que establece el hombre consigo mismo, con otros hombres y con el contexto. El cuerpo es el ente mediador que le permite al ser humano construir sistemas de apropiación, intervención y modificación de la realidad, para inventar mundos posibles, ideados; para conjugar el verbo vivir en futuro y generar con su presencia oportunidades de pensar, sentir y actuar a través de lenguajes que comunican los discursos particulares de la sociedad y la cultura que habitamos. Desde esta perspectiva, **¿COMO INTERPRETAR LAS VIVENCIAS MÁS SIGNIFICATIVA DEL BAILARIN DE DANZA CONTEMPORANEA, A TRAVES DE LOS DIFERENTES ESTADOS DEL AGUA QUE PERMITAN CREAR ANALOGIAS FOTOGRAFICAS?**

4. ANTECEDENTES Y JUSTIFICACIÓN

4.1 ANTECEDENTES

Como la mayoría de los ámbitos artísticos, el mundo de la danza existe en el imaginario colectivo como un espacio eminentemente idílico en el que la vocación se considera un arma capaz de garantizar no solamente la supervivencia sino también el éxito. Es evidente, sin embargo, que el desarrollo de la danza como actividad profesional entraña una mayor complejidad que la que se desprende tal vez desde otros campos del arte.

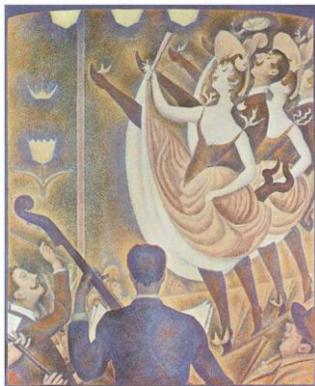
El objetivo de este trabajo es, ahondar precisamente en una de las dimensiones más desconocidas y a la vez más determinantes en la vida de un bailarín: la experiencia y vivencias significativas. Para ello, se refiere como antecedente, en primera instancia al pintor y escultor EDGAR DEGAS¹ quien es considerado uno de los fundadores del Impresionismo. Realizó retratos y series sobre el mismo tema, destacadamente las bailarinas quien hace un uso expresivo y no sólo descriptivo del dibujo. Tiene una gran capacidad para captar la psicología de sus personajes, seres humanos en movimiento, gestos individualizados, bailes, etc. Edgar Degas es conocido sobre todo por estos cuadros de bailarinas de ballet, vestidas de tul, con lazos y sus características zapatillas, tanto en ensayos como sobre el escenario.



¹ <http://www.nga.gov/kids/scoop-degas.pdf>

Georges Pierre² Seurat fundador del Neoimpresionismo Seurat toma de los teóricos del color la noción de un acercamiento científico a la pintura. Seurat creía que un pintor podía usar el color para crear armonía y emoción en el arte de la misma forma que los músicos usan variaciones del sonido y el tiempo para crear armonía en la música. Seurat teorizó que la aplicación científica del color era como cualquier otra ley natural, y se condujo a probar esta conjetura.

Él pensaba que el conocimiento de la percepción y de las leyes ópticas podría ser utilizado para crear un nuevo lenguaje artístico basado en su propio sistema de heurística y comenzó a mostrar esta lengua usando líneas, y esquema e intensidad del color. Seurat llamó a este lenguaje Cromoluminarismo.



Tenemos al ingeniero y escultor, vanguardista relacionado con el expresionismo ANDREAS FEININGER³. Comenzó a usar la cámara como herramienta para diseños arquitectónicos y resolvió dedicarse plenamente a la fotografía.

Su trabajo se caracteriza por dos grandes temas: vistas de la ciudad y motivos de la naturaleza. En cuanto al primer tema sus cuadros capturan los rascacielos de

² http://www.taringa.net/posts/arte/8733740/Georges-Pierre-Seurat_-Una-bella-tarde-de-domingo.html

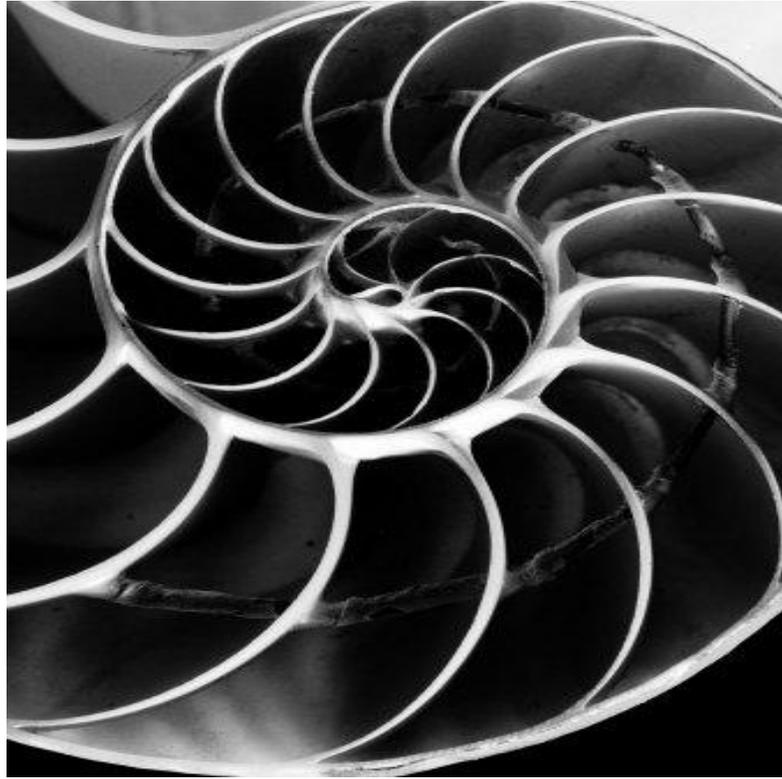
³ FEININGER, Andreas, La nueva técnica de la fotografía. Barcelona, España.1977: 13-15

Manhattan, las calles, puentes y vías férreas creando espacios atmosféricos intensos. En cuanto al estudio de la naturaleza realizó una serie de toma fotográfica de insectos, flores, conchas, madera y piedras, donde prima el detalle y el carácter escultórico a las formas naturales.

Feininger en el desarrollo de su propuesta busca que la cámara sea superior al ojo y la fotografía le ayuda a retratar el mundo más gráficamente que la realidad misma. Vincula movimientos repetitivos donde el objetivo cambia, entretiene al espectador y sus imágenes están vinculadas hábilmente con la forma, estructura, composición y perspectiva estudiada por los arquitectos. Una definición de sus trabajos son términos organización, claridad y sencillez, que también englobaba en la palabra equilibrio.

De FEININGER, tomo las emociones internas y la manera que genera sensaciones haciendo sentir el brío del instante. La Vinculación de movimientos repetitivos donde el objetivo cambia, entretiene al espectador y sus imágenes están vinculadas hábilmente con la forma, estructura, composición y perspectiva.





El siguiente referente encontramos a ALFRED STIEGLITZ⁴, quien empezó explorando dentro del Campo de la fotografía capacidades propias de la pintura (Composición, texturas...) para después recurrir a elementos propiamente fotográficos (profundidad de campo, efecto de Corte fotográfico). Stieglitz estudia química, para dominar perfectamente todos los aspectos técnicos de esta técnica. Es considerado el creador de la fotografía como arte, utilizo la cámara como una herramienta, como el pincel para darle realce a la imagen capturada.

Este fotógrafo estadounidense y expositor del arte moderna realizó por primera vez las fotografías en la nieve y la lluvia por la noche con mucho éxito. Tomo la forma como representa la vida agitada que vive la sociedad en la ciudad; y la composición de la imagen después de un día lluvioso.

4 STIEGLITZ, Alfred, Richard Whelan, Bibliografía, New York, 1997.

Una de las mejores fotografías es una nube con formas correspondientes a las experiencias emocionales. Al respecto, en la obra titulada "la mano del hombre" donde su objetivo fue destacar un artefacto de vapor para representar la vida y el agite de la ciudad se observa el vínculo de emociones internas cuando toma el artefacto tan solo como un pretexto para dar a conocer una problemática generada desde la industrialización de las ciudades.

Stieglitz no elige ni dispone los objetos para favorecer una imagen, sus obras son escenarios encontrados que adquieren su forma definitiva a través del encuadre y el peso otorgado a cada uno de los elementos integrantes. Todos los objetos establecidos en su composición han sido previamente considerados antes de entrar a formar parte de su obra y, sin embargo, mantienen el libre albedrío de las circunstancias que los llevan ubicarse en el lugar exacto donde se requieren para darle significado a la obra fotográfica.





Siguiendo la búsqueda de antecedente, se cita a Garry winogrand⁵, considerado pionero de la fotografía callejera. Su trabajo aparece expuesto por primera vez en 1963 en el Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York.

Su obra es siempre irónica, no busca ser trascendente y quizás por eso consigue serlo. Su sentido del humor no es caricaturesco, es profundo como lo son sus fotografías. Sin darle importancia a su trabajo, persiguiendo sus obsesiones,

5 WINOGRAND, Garry, El juego de la fotografía, New York ,2001.

haciendo realidad sus sueños y pensamientos. Trabaja durante toda su vida como free-lance.

Su trabajo tiene como objetivo la fotografía sociológica, donde indaga tanto en las clases altas, como en las menos favorecidas. Relata reuniones, manifestaciones, actos artísticos y todas las diversas formas de actividad social, e incluso acciones que se desarrollan en las calles.



Otro referente es **Alvin langdon**⁶, quien encontraba sus temas fotográficos en los puentes y los rascacielos, consecuencia de la vitalidad de la vida urbana durante los primeros años del siglo XX. Consideraba la cámara como el único instrumento, y la fotografía el único medio capaz de retener los constantes cambios de la ciudad moderna.

Utilizó una visión abstracta, nunca antes utilizada. Publicó libros sobre sus Fotograbados. Pero a partir de 1917 su nueva afición por la fotografía mística y religiosa le hizo apartarse de la línea con la que se hizo famoso.

⁶ LANGDON Alvin Coburn (1966). *Alvin Langdon Coburn: Fotógrafo. Una autobiografía*. New York: Praeger. p. 18.



Tenemos para finalizar a **Adriana Lestido**⁷ quien comenzó sus estudios de fotografía en 1979. Se desempeñó como reportera gráfica para el diario La Voz. Realizó trabajos fotográficos como donde trato temas como El amor (1992-2005), Mujeres presas (1991/93), Madres adolescentes (1988-90), Hospital Infanto-Juvenil (1986-88).

Esta fotógrafa y maestra logra capturar en imágenes las vivencias de las personas que se encuentran en distintos estados emocionales. Uno de sus más grandes es el titulado "MADRES E HIJAS", donde realiza un seguimiento a cuatro relaciones materno-filiales durante tres años. Este trabajo fue de mucho esfuerzo y dedicación, durante un año observo en la cárcel a las mujeres de los Hornos cuando recibían las visitas de sus familiares, al respecto afirma que era una realidad muy dura, si se tiene en cuenta las imágenes que los medios han divulgado a la sociedad. "El acercamiento fue gradual. Empezó una charla con estas mujeres para que no notaran la presencia y fuera un entorno natural"⁸. Adriana Lestido expresa en el artículo de la revista foto mundo: "Me resulta muy difícil fotografiar si no me involucro afectivamente". Para mí fotografiar es una manera de ver y conocer. La experiencia de hacer estas series me ha dado

⁷ LESTIDO, Adriana, Revista foto mundo, Buenos Aires, 2009

⁸ LESTIDO, Adriana, Revista foto mundo, Buenos Aires, 2009

mucho. Atravesarlo es muy doloroso, pero de ahí se sale más liviano"⁹ Dada la importancia de la temática y el trabajo de investigación realizado por Adriana Lestido, retomo para el desarrollo de la propuesta el acercamiento que ella realiza con el objeto de investigación sin que este note el fin del acercamiento.



⁹ LESTIDO, Adriana, Revista foto mundo, Buenos Aires, 2009



4.2 JUSTIFICACIÓN

En el contexto de la producción de conocimiento a través de la investigación, el que indaga es su propio objeto de indagación y la transformación de la realidad investigada supone su propia transformación. El investigador es participativo; es decir, participante activo, crítico, dinámico, integrante de la realidad que investiga, y como tal, intervenir en la realidad a investigar es intervenir en su propio devenir. El creador contemporáneo, de forma similar, tiene necesidad de re-construir sus espacios vitales y experimenta las carencias, las abundancias, las verdades y las mentiras que lo rodean, porque hace parte de ellas y es su propio creador, razón por cual no puede sustraerse de su contexto cuando crea, ya que su obra se escenifica en su núcleo gestacional.

El saber producido durante el proceso de investigación es el resultado de la interacción de sujetos indistintos que saben, observan, aprenden y simultáneamente son sabidos, aprendidos y observados para construir una

realidad producto del vivir para, por, en y con el otro, de esos sujetos que la integran.

El creador contemporáneo, más que otros creadores del lenguaje clásico o moderno, es un investigador, que no se diferencia ni asume un papel preponderante en el proceso creativo porque tiene la certeza de que hace parte de un grupo cuyos intereses y aspiraciones determinan un hacer artístico colectivo. No se reduce su labor a generar procesos de imitación de un lenguaje válido por pertenecer al sujeto líder, su acción social consiste en favorecer la elaboración de espacios de construcción de lenguajes simbólicos que identifiquen al grupo en que interactúa para evitar conservar la costumbre de prestar palabras de otras culturas y empezar a edificar lenguajes emancipatorios que permitan como ciudadanos hacer oír nuestra voz y dejar de ser siempre aquellos que escuchan.

Asumir el lenguaje de movimiento como una opción real de comunicación, genera la necesidad de definir un discurso expresivo que permita constituirse como artistas, cuyo encargo social sea leer el contexto para dialogar con él, además de satisfacer la necesidad de crear ámbitos de interpretación del mundo, alternos a los puramente racionales, alimentados de la facultad simbólica del movimiento.

El propósito general del discurso dancístico es diseñar espacios de comunicación con el contexto, de interlocución con el "otro", de interpretación del fenómeno vital y de construcción de procesos para acceder al conocimiento, desde la experiencia directa de la interacción corporal con el entorno. Realizar un trabajo que sirva de pre-texto para comunicar una intención discursiva, a partir de la profunda convicción de que hacer arte no es solamente desempeñarse con maestría en una *técnica* sino dialogar con la sociedad ofreciendo canales de interpretación del mundo, obedece esencialmente a una *tendencia* actitudinal, a una manera de pensar el saber y de disponerlo, de traducirlo en herramienta de la vocación, de darle perspectivas y proponerlo; es decir, de verificar un hacer intencionado, en contexto y con el otro.

La propuesta surge a partir del dialogo abierto con diferentes artistas de la danza contemporánea, en donde se encontró una diversidad de formas de expresar emociones, sentimientos y sus relaciones con los diferentes estados del agua; el hielo para muchos de ellos era imposibilidad de movimientos, fragmentación del cuerpo. El agua la perciben como un estado de las vivencias diarias, posee un concepto de vitalidad, fluidez, energía. El vapor con como los movimientos espontáneos que ejercen con el cuerpo a la hora de saltar, es el éxtasis que se vive y que se siente, son los vuelos de las aves que realiza el bailarín.

Cada uno de estos estados del agua corresponden a las emociones que han tenido gran trascendencia en la ejecución de sus obras; estos momentos relatados por el bailarín contemporáneo para ser traducidos a partir del lenguaje visual. Cada una de las imágenes fotográficas tendrá como fin mostrar un sistema de relaciones de significados con un vocabulario cinético – expresivo singular y una lógica de organización individual (discurso corporal), que poco a poco hace visible lo inefable y crea metáforas visuales que interrogan al mundo, proponiendo nuevos valores, nuevas estéticas, nuevas alternativas que develan los sentires de cada uno de sus intérpretes.

La danza contemporánea, como *medio de acercamiento* al evento vital que respeta lo particular, lo intensamente humano, lo que no es susceptible de normalizar, es una *fuerza expresiva* que construye simbologías comunes desde su interés por explicarse al hombre en su acción social, sin pretender inscribirlo en un espacio pre-determinado y pasivo. La danza es un *proceso investigativo*, ya que ha abandonado su tarea de inventar historias ajenas a la dramaturgia honesta del ser humano y se ocupa de observar e interpretar la vida en sus propios escenarios.

En danza, como diría Elliot Eisner, “... elogia o condena, pero comenta el mundo y nos hace sentir algo frente al objeto que representa, a condición de que hayamos aprendido a *leer su mensaje*”. La danza contemporánea deviene tendencia en

cuanto es forma de pensar, inclinación, propensión, vocación y disposición. Por lo tanto, el hombre cuando danza se acerca al conocimiento de su realidad, se despoja de instrumentos rígidos, de procedimientos pre-estructurados que no le permiten moverse con fluidez, la danza en un espacio que no se comporta de acuerdo con una agenda existencial fija.

4. FUNDAMENTO TEÓRICO

La danza es un arte de magia e ilusión, en el que el esfuerzo de los bailarines se enmascara para que el espectador perciba la facilidad y el goce de sus movimientos. La danza contemporánea, un hablar liberador del “presente” y como tal un reflejo de la actualidad, es el mejor argumento que se tiene para que partiendo del lenguaje técnico, se genere la posibilidad de inventar sustantivos, verbos o adjetivos particulares propios de la narrativa poética de los sujetos que habitan un espacio y un tiempo histórico propio, y participen activamente en la construcción de su cultura sin usar lenguajes prestados, definiendo una tendencia que los sitúe como protagonistas y los libere finalmente de la mimesis indiscriminada.

5.1 Concepto de Danza

La danza es una manifestación del ser humano, es el resultado de la evolución del movimiento de su cuerpo. La danza es una respuesta del hombre a la necesidad de comunicarse, y forma parte de la cultura misma. Empieza a realizar una función complementaria en la comunicación del ser humano con el mundo que lo rodea. El hombre la utiliza para convivir y comunicarse con sus congéneres, con las necesidades y con los elementos mismos de la naturaleza. La danza se ha transformado paralelamente con el hombre y su cultura, y este desarrollo es, ha sido y seguirá siendo particularmente dinámico. Es así como en la actualidad se conoce una infinidad de estilo.

La danza es un movimiento que permite coordinar destreza, actividad intelectual y expresión de emociones y sentimientos. Pocas disciplinas tienen el potencial de incorporar simultáneamente estos tres componentes. La danza puede y debe experimentarse como un medio de expresión para que los movimientos, la emoción y el espíritu logren fusionarse en una manera dinámica y vital.

A través del tiempo la danza ha experimentado constantes cambios debido a que cada exponente, coreógrafo, director, ha implantado su propia técnica reflejando así su esencia, su personalidad y su creatividad. Como lo hizo Isadora Duncan¹⁰, Mary Wigman, Ted Shawn, Rud St Denis y otros que experimentaron nuevas técnicas con el potencial del movimiento de la vida diaria. Buscaron la esencia física de los sentimientos que revelaran el compartimiento y las emociones humanas. Empezaron por examinar gestos con improvisaciones del movimiento, afirmando así la individualidad y la creatividad de cada ejecutante donde sus coreografías eran artísticamente ejecutadas.

De esta manera, se puede decir que la danza es una forma de expresar los sentimientos, es una inclinación que ha sido organizada e integrada con el objeto de poder transmitir ideas, pensamientos y emociones. La danza se sustenta, como todas las artes, en la facultad de crear, y trabajar armónicamente con las otras bellas artes en sus diferentes manifestaciones.

5.2 Imágenes y representaciones de la danza

La comparación, arma a veces olvidada de la etnología, viene a ser la premisa para construir un modelo bipolar en el plano analítico. En este modelo, la relación entre lo específico y lo general no es progresiva sino alterna y jerarquizada. En este sentido podemos plantear que entre caso y sistema opera una relación análoga a la que Saussure planteó entre *langue* (lengua) y *parole* (habla): la *langue* manda, la *parole* obedece; la *langue* es estructurante, la *parole* es estructurada; la *langue* es la expresión inconsciente y a largo plazo de un contrato social entre los hablantes, la *parole* es su expresión consciente y momentánea.

Aplicada a los hechos dancísticos, la distinción entre *langue* y *parole*; sistema y caso se traduce de la siguiente manera:

10 VICKERS, Hugo, *Loving Garbo: The Story of Greta Garbo, Cecil Beaton, and Mercedes de Acosta*, Random House, 1994

1. Una "lengua dancística" es un conjunto de normas estructurantes que no tiene existencia empírica; no aparece en la escena y los agentes culturales difícilmente la perciben, si bien la ponen en práctica al danzar y actuar.

2. El "habla dancística" es una manifestación específica donde las reglas de la lengua se vuelven operativas y visibles y objeto de observación directa del etnógrafo.

La propuesta a la que se plantea para articular estos dos polos procede, idealmente, sobre tres vertientes analíticas:

Análisis de las características rítmico-kinésicas, musicales, verbales, espaciales, de la indumentaria y parafernalia, que definen una representación dancística particular.

Análisis paralelo de las relaciones existentes entre esta representación y el contexto extra-representativo (mitológico, ritual, social, natural, cotidiano, etcétera) al que hace referencia.

Análisis -también paralelo- de las representaciones y de los contextos culturales e interculturales con los cuales dialoga.

La combinación de estos distintos procedimientos ha sido brillantemente diseñada por Lévi-Strauss en *La vía de las máscaras*¹¹, obra en la que el autor analiza la relación de oposición entre dos tipos de máscaras en función de sus características estéticas, de las relaciones que éstas mantienen con el contexto mítico, ritual, ideológico y social con el cual se asocian y, finalmente, de las relaciones de transformación que se dan entre estas máscaras y otras del mismo tipo existentes en culturas afines. De ello se desprende que una máscara, al igual que un mito o una danza, no puede ser interpretada en sí misma sino por lo que

¹¹ STRAUSS, Lévi,- Claude. *La vía de las máscaras*. Edición revisada, aumentada y prolongada por tres excursiones. México, Siglo XXI Editores, 1981.

representa dentro del grupo de transformaciones del que forma parte. Es un ataque directo a los análisis particularistas que el autor de esta obra manifiesta de la siguiente manera:

Sería pues ilusorio imaginarse, como tantos etnólogos e historiadores del arte siguen haciéndolo todavía hoy, que una máscara y, de manera más general una escultura o un cuadro, pueden interpretarse cada cual por su cuenta, por lo que representan o por el uso estético o ritual al que se destinan. Hemos visto que, por el contrario, una máscara no existe en sí; supone, siempre presente a sus lados, otras máscaras reales o posibles que habrían podido ser escogidas para ponerlas en su lugar. (...) una máscara no es ante todo lo que representa sino lo que transforma, es decir elige no representar. Igual que un mito, una máscara niega tanto como afirma; no está hecha solamente de lo que dice o cree decir, sino de lo que excluye. (...) Una de las nociones más perniciosas (...) que aún impera sobre tantos etnólogos, es la de pueblos aislados, cerrados sobre sí mismos, viviendo cada uno por cuenta propia una experiencia particular de orden estético, mítico o ritual. (...) Con una que otra excepción, nada de lo que pasaba en una [población] era ignorado por sus vecinas, y las modalidades según las que cada cual se explicaba y se representaba el universo eran elaboradas en un diálogo ininterrumpido y vehemente¹².

Con respecto al estudio de las representaciones dancísticas propiamente dichas, los autores de la escuela europea oriental (básicamente húngaros y rumanos), han mostrado en los años 1960 y 1970 cómo se puede descomponer un *continuum* dancístico en unidades jerarquizadas de mayor y menor tamaño. El tipo de fragmentación que proponen se basa en un enfoque rigurosamente formal,

¹² STRAUSS Lévi-, Claude. "La estructura de los mitos", en *Antropología estructural*. México, Editorial Paidós. 1979 Pág. 124-125

completamente despreocupado del aspecto semántico y exclusivamente basado en el análisis del código rítmico-coreográfico *stricto sensu*, esto es, la recurrencia y variabilidad de determinados patrones rítmico-melódicos y su intersección con el código coreográfico.

Así, Martin y Pesovar reconocen, en el motivo, "la unidad orgánica más pequeña de la danza [...] cuyo patrón rítmico-cinético conforma una estructura relativamente cerrada y recurrente"¹³. De acuerdo a este enfoque, las distintas agrupaciones de motivos van conformando, progresivamente, unidades estructurales más grandes. Para Proca-Ciortea y Giurchescu "El análisis estructural no puede terminar con la delimitación de las unidades cinéticas y su jerarquización. [...] La naturaleza de las relaciones que se establecen entre las unidades constituye un objetivo de ulterior importancia"¹⁴. Estas relaciones son de dos órdenes: sobre el eje de la sucesión -o eje sintagmático- encontramos repeticiones y contrastes entre las unidades; y sobre el eje de la asociación -o eje paradigmático- se nos presenta una interrelación de los varios segmentos corporales de uno o varios danzantes.

Extendiendo al campo de la danza la analogía propuesta por Lévi-Strauss¹⁵ y Leach¹⁶ entre mito y obra musical, se puede afirmar que las dimensiones espaciales y temporales y la secuencia de las acciones que realizan los diferentes

¹³ GYORGY, Martin, (y Ernő Pesovár) "A Structural Analysis of the Hungarian Folk Dance", *Acta Ethnographica*, 10: 1-40. 1961. "The motive itself is an explicit unit, the smallest organic unit of the dance. The motive is the smallest unit whose rhythmic and kinetic pattern forms a relatively closed and recurring structure". 1961

¹⁴ Proca-Ciortea, Vera (y Anca Giorchescu) "Quelques aspect Théoriques de l'analyse de la danse populaire", *Langage. Pratiques et Langages Gestuels*, Paris, Didier y Larousse, 10, Enero: 87-93. 1968. "L'analyse structurelle ne peut pas s'arrêter à la délimitation des unités kinétiques et à leur hiérarquisation. La mise en relief des relations et de la nature des rapports qui s'établissent entre les unités de mouvements constitue un objectif ultérieur d'importance". 1968.

¹⁵ Strauss, Lévi-, Claude. "La estructura de los mitos", en *Antropología estructural*. México, Editorial Paidós. 1979.

¹⁶ EDMUND, Leach,. *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos. Una introducción al uso del análisis estructuralista en la antropología social*. México, Siglo XXI Editores, 1978. Pág 59-62

danzantes o grupos de danzantes, dialogan entre sí en una alternancia de puntos y contrapuntos, progresiones, clímax y pausas que deben interpretarse como un mensaje único. La asociación paradigmática y la cadena sintagmática no sólo se combinan permanentemente, sino que el efecto de significación depende de la transformación de una en la otra y viceversa. A pesar de que el texto coreográfico y el proceso ritual en su conjunto se desarrollen a lo largo de horas e incluso días, este texto se transmite entre los agentes, y entre éstos y el propio público, como si todo ocurriera al mismo tiempo: "el final está implícito en el comienzo; el comienzo presupone el final"¹⁷.

La analogía entre danza y música no es solamente metafórica puesto que la música proporciona una base rítmica concreta que permite la fragmentación de la danza en unidades de distinta amplitud. Así descompuestas, las unidades dancísticas adquieren un valor distintivo en virtud de su intersección con el código musical.

Kaeppler ha trabajado este tema tratando de integrar la perspectiva etic con la perspectiva emic¹⁸. A partir de una analogía con la lingüística estructural norteamericana (Bloomfield y Pike, básicamente), esta autora propone aislar, con un análisis de contrastes cinéticos, y de una manera etic, las unidades dancísticas mínimas, para luego someterlas a una verificación emic y obtener, así, un inventario de "kinemas" y "morfokinemas". En un segundo paso del análisis se trata de ver cómo los nativos piensan que deben ser combinados los "kinemas" y "morfokinemas" para generar unidades significativas mayores, esto es, los motivos y los "tipos dancísticos" identificados por la combinación entre categorías formales y categorías etno-semánticas externas a la danza.

¹⁷ LEACH, Edmund. *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos. Una introducción al uso del análisis estructuralista en la antropología social*. México, Siglo XXI Editores, 1978. Pág 59-62 pág. 60

¹⁸ KAEPLER, Adrienne. "Method and Theory in Analysing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance", *Ethnomusicology*, 16: 173-217. 1972

La anterior posición permite plantear las siguientes divergencias: 1. No se cree que para encontrar las reglas combinatorias de los elementos constitutivos de una determinada danza o de un determinado ritual tengamos que pasar por alguna verificación de tipo emic. Los sistemas gramaticales operan a un nivel básicamente inconsciente y las estructuras profundas de la significación dancística también. 2. En lugar de comenzar el análisis a partir de las unidades mínimas, se prefiere comenzar por el lado opuesto, esto es, por el sistema o, mejor aún, por la relación dialéctica entre sistema y unidades.

Por lo que concierne, sí se piensa que una unidad debe tener la característica de poder ser agrupada con otras en bloques mayores, pero el procedimiento debe ser invertido y proceder de bloques mayores a unidades menores. Esto quiere decir que antes de proceder con la fragmentación del *continuum* dancístico es necesario tener una idea general del contenido simbólico de la danza a partir de sus relaciones contextuales (el paradigma de los hechos extra-coréuticos que Giurchescu¹⁹ indicó en 1975) y de sus relaciones sistémicas, es decir de las relaciones que una danza mantiene con otras danzas afines. Estas premisas teórico-metodológicas tienen dos implicaciones importantes en la descomposición del *continuum* dancístico: la primera es que su fragmentación no puede ser solamente de tipo formal sino y sobre todo de contenidos significativos; la segunda es que esta fragmentación debe ser comparable.

Al detenerse un poco más en la fragmentación, en su análisis de los relatos míticos, Lévi-Strauss²⁰ propuso que el equivalente lingüístico del mitema no es ni el fonema, ni el morfema, ni el semema sino la frase. En la danza sería el morfocorema, como propone Kaeppler, o incluso un nivel de significación mayor. El proceso de aislamiento del mitema, y por extensión, del morfocorema, implica

¹⁹ GIURCHESCU, Anca. "La danse comme objet sémiotique", *Yearbook of the International Folk Music Council*. 1973

²⁰ STRAUSS Lévi-, Claude. "La estructura de los mitos", en *Antropología estructural*. México, Editorial Paidós, 1979.

errores y ajustes que se van aclarando a lo largo del análisis. De acuerdo al método propuesto para el análisis de los mitos, se trata de caracterizar a los mitemas por medio de la asignación de un predicado a un sujeto.

Cuando se trata de hacer lo mismo con una danza se tropieza con un problema mayor ya que se trata de convertir un lenguaje eminentemente no-verbal en otro verbal para hacerlo inteligible en términos de contenidos. Se tratará entonces de introducir discontinuidades en el plano del contenido y de la forma expresiva en el entendido de poder lograr, con el avanzar del análisis, una articulación coherente entre ambos planos. No obstante, lo más seguro es que, por lo menos en un estado inicial, se disponga de mayor información y mayores herramientas en el segundo de los dos planos, es decir, en el plano de la forma expresiva. Por ejemplo, la variación de un paso dancístico, el cambio de una melodía musical, la entrada de un nuevo protagonista, su desplazamiento en un nuevo espacio escenográfico o bien una pausa musical o cinética, son todos elementos que introducen pautas de discontinuidad formal dentro del continuum.

Una danza, en tanto proceso simbólico complejo, no se puede interpretar de manera aislada. Los núcleos narrativos, las coreografías, los estilos dancísticos, los trajes, los emblemas, las máscaras, las melodías, etcétera, adquieren su sentido en un contexto semántico global, en cuyo seno las funciones respectivas se complementan mutuamente.

Muchos aspectos de una danza determinada no se comprenderían si no se opusieran analíticamente a los equivalentes de otras versiones en las que estos mismos elementos, tratados de manera diferente, contrastan con los suyos para servir de soporte a un mensaje particular. Cada versión dancística no contiene en sí misma toda su significación. Ésta resulta tanto del sentido adoptado como de los que se han excluido y podrían sustituirlo. Por lo tanto, cada ejemplo manifiesta

su sentido pleno al ser reintegrado analíticamente a su grupo de transformaciones.

El estudio de una danza puede iniciar por su descripción y ubicación en el ámbito cultural del que forma parte. Pero el análisis de las correlaciones internas a su cultura se muestra con frecuencia insuficiente, pues muchos detalles no encuentran allí su término de oposición. Cada elemento rebasa simbólicamente lo que representa de manera inmediata, ya que su significación implica lo que excluye, lo que elige no representar, esto es, lo que transforma.

Por esta razón es necesario remitirlo al complejo intercultural del que también forma parte. Es en este segundo complejo, pues, que podemos apreciar cómo -por medio de oposiciones, correlaciones, ausencias / presencias, de inversiones / sustituciones, de reducciones / ampliaciones y de intensificaciones / debilitamientos- operan las transformaciones sistémicas. Y es en este conjunto de transformaciones que se encuentran las normas estructurantes de una "lengua dancística", es decir, relaciones estructuralmente constantes entre elementos potencialmente variables.

Concluyendo el punto central del enfoque estructuralista en la antropología de la danza, se plantea que la articulación de los tres ámbitos analíticos propuestos al principio -el estudio de la representación dancística propiamente dicha, el estudio del contexto extra-dancísticos al que ella remite y del cual se alimenta y el estudio del sistema del que forma parte- procede paralela y alternadamente en una serie de ajustes analíticos que deben llevar a una interpretación integral del hecho dancístico. Al considerar, sin embargo, que la primacía interpretativa le corresponde al ámbito sistémico y es a éste que hay que remitirse, constantemente, para interpretar al caso específico en sus mínimos detalles.

5.3 El lenguaje de la danza: entre texto y analogías

Este planteo supone pensar como eje estructural y elemento organizativo de la danza al movimiento humano. Y a partir de allí pueden ponerse en juego categorías tales como lengua y habla, sintagma, gramática, unidad mínima de significado, sistema y otras. Este modo de lectura se centra fundamentalmente en el “lenguaje de la danza”, abstraído de los otros elementos que exceden estas unidades y que construyen un punto de vista pertinente para algunas “poéticas” y para ciertos grados de sistematización, como es el de la danza clásica.

Para una posible analogía del movimiento con el lenguaje, es posible pensar una primera dificultad referida a la delimitación de la unidad mínima de sentido, una consideración fundante a la hora de pensar el lenguaje. ¿Cómo pensar en la danza el fonema o la palabra? Si el movimiento comparte con el lenguaje verbal la sucesividad, la dificultad de definir esos términos hace difícil la transposición. Como señala Jakobson²¹, la frase es siempre más o menos traducible; y la palabra da lugar a equivalencias interlingüísticas que, aunque muy imperfectas, son suficientes como para posibilitar la existencia de los diccionarios; el fonema es radicalmente intraducible, puesto que está definido por su posición en la red fonológica. Pero el movimiento, como lenguaje temporal producido por imágenes, es intraducible en tanto está, de alguna manera, ya traducido a todas las lenguas. Si hubiera, de todas maneras, que ejercitar una delimitación de la unidad de sentido, ésta estaría dada por la extensión de la frase, no en el sentido de fraseo del movimiento, sino en términos de sentido pertinente para el análisis, lo cual la hace acercarse al concepto de *lexia* (unidad de lectura) que Barthes²² utiliza en *S/Z*²³.

²¹ JAKOBSON, Román. “Los polos metafórico y metonímico” en *Fundamentos del Lenguaje*. ed. Ciencia Nueva, S.L., Madrid, 1967.

²² BARTHES. R. *S/Z*, París, Éditions du Seuil (traducción castellana: *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 1980)

²³ **S/Z** (1970), donde Barthes intenta ilustrar y analizar uno de los fenómenos que aparecen señalados en *Critique et vérité*: la pluralidad de sentidos de un texto; utiliza los conceptos

Este concepto eludiría también la objeción de tipo sintáctico que se presenta cuando el movimiento quiere ser tomado como lenguaje. Desde la perspectiva instalada por Chomsky una de las características fundamentales del lenguaje es su carácter recursivo, lo cual da por resultado un posible número posible infinito de oraciones. La danza, al no poseer esta potencialidad recursiva, no podría ser tratada como lenguaje, pero esta pertinencia depende, para otros, de aquello que se considere fundamental para pensar la categoría misma del lenguaje. Esta perspectiva, planteada problemáticamente por McFee²⁴ es, en realidad, irrelevante como modo de neutralizar una posible analogía entre danza y lenguaje en términos de sintaxis, aunque sea importante en cuanto a la semántica.

Tal vez el sistema altamente codificado de la danza clásica es uno de lo que más se presta para el estudio del movimiento como lenguaje. Por una parte, porque la danza clásica posee un conjunto amplio pero definido de elementos que la componen. Estos pueden ser señalados por separado, mediante una convención que les otorga a cada uno de ellos un nombre y una delimitación: tendú, fouetté, frappé, promenade, etc. Y a su vez estos elementos pueden combinarse con otros del sistema, tales como las posiciones de pies y brazos (numeradas de 1ra. a 5ta., con sus variantes de brazos, por ejemplo, en arabesque, de 1ra. a 3ra); y que a su vez pueden modificarse en referencia a la posición del cuerpo en el espacio (en face, croisé, epaulée, entre otros).

Esto hace de la danza clásica, en oposición a otras potenciales organizaciones, un artefacto sistematizado de manera bastante estricta, una “lengua” cuyos componentes dan lugar a una serie de combinaciones que se enmarcan dentro de

metodológicos de lexía y código de significación. **La lexía** es una unidad de lectura formada por un fragmento corto, de extensión variable donde pueden encontrarse tres o cuatro sentidos.

²⁴ (Cfr. McFee, Graham. *Entendiendo a la danza*.) McFee entiende la cuestión de la relación entre la danza y su “explicación” por medio del lenguaje como una búsqueda de sentido, implicando el lenguaje como paráfrasis, cuando no se trata en realidad de hacer equivalencias, sino de articular sentidos en los términos en los que el lenguaje lo hace (es decir, el carácter lingüístico de nuestro entendimiento).

ese sistema. Sin embargo, si bien esto permitiría definir allí las “palabras” que organizan el sintagma, el signo de la danza académica parece ser profundamente autoreferencial y abrir las puertas a ciertas preguntas: ¿puede pensarse como sistema de signos una lengua que sólo se constituya con uno de sus planos, es decir que sea puro significante? ¿O nos encontramos frente a una lengua que al actualizarse como habla dice siempre lo mismo, es decir: nombra una y otra vez la lógica que lo encuadra? Estas cuestiones acerca de la danza académica subyacen tanto en las discusiones acerca de sus posibilidades de representación como en torno a la reflexividad de su código.

Aparece aquí, en todo caso, la cuestión de que la sistematización del movimiento lo acerca a las condiciones de posibilidad de establecerse como un sistema de signos en los que se puedan señalar correspondencias entre la mostración y el concepto. En esa búsqueda puede incluirse los avances realizados por Rudolf von Laban²⁵. Ocupado en particular de ese tipo de correspondencias, y en la objetivación de las estructuras sobre las cuales se establece la adjudicación de sentido a un movimiento, el sistema labaniano es un modo de respuesta que lleva en su estructura la concepción de que la gestualidad puede analizarse y ser objetivada para hacer el mejor uso de las posibilidades expresivas del movimiento.

En este modo de concebir el movimiento se funda el intento de producir una notación que fije la evidencia sensible del movimiento en sus variables constitutivas (tiempo, espacio y energía) para poder hacer con ellas un anclaje de los elementos “significantes” que remiten, una vez codificados, a aquel concepto al cual refieren.

El caso de Martha Graham está más bien signado por una errónea comprensión de la posibilidades de correspondencia entre aquello que el movimiento muestra y aquello a lo que refiere. Fundado en las posibilidades expresivas del movimiento,

²⁵ VON Laban, Rudolfo. Movimiento expresivo. <http://talentosfsa.blogspot.com/2009/04/de-rudolf-von-laban-movimiento.html>. Visitada 05/02/2011.

el lenguaje creado por Graham se articula dentro de la tradición de la danza moderna histórica, pero desarrolla un nivel de codificación que, si en el discurso acerca de él se sostiene en el deseo de la narración y la tematización del movimiento, organiza sin embargo un sistema más bien autorreferencial (en lo que específicamente a movimiento se refiere) que la acerca más a la danza clásica, apoyándose para la significación en otros elementos del planteo escénico. Paradójicamente, la deficiencia que los defensores del ballet han señalado en la danza moderna es su incapacidad para conformar un léxico reconocible, en función de que su acento estuvo puesto, desde su creación, en la faz expresiva del gesto.

En esta línea de pensamiento, se podría hacer ingresar una categoría productiva, proveniente del formalismo ruso, como es la del extrañamiento (ostranenie). Este concepto refiere al modo en el que el lenguaje poético se distingue, supuestamente, del lenguaje ordinario por su capacidad de interferir el proceso de automatización.

Pensar el movimiento como lenguaje y tratar de concebir cuáles son los elementos que hacen del movimiento de la danza un movimiento diferenciado es preguntarse acerca de los condicionamientos dentro de los cuales el movimiento de la danza se ha desarrollado. De algún modo, el lenguaje ya establecido de la danza clásica y su continuidad en ciertas especies de la danza moderna hacen pensar en un forzamiento de la relación entre los elementos del signo, pero también en la necesidad de expandir las herramientas de la teoría si queremos ocuparnos de otros objetos que también se conciben como danza.

Es decir que el extrañamiento puede entenderse como lo inesperado o lo improbable y en este sentido, la “lengua poética” de la danza clásica es sacudida por el efecto de extrañamiento que aportarán, por ejemplo, en sentidos diferentes, tanto la llamada danza posmoderna como la obra de Pina Bausch. Por un lado,

poniendo en problemas el estatuto mismo de lo artístico, y por el otro haciendo volver a mirar lo dado en un sentido que excede el movimiento mismo y lo emparenta con la “escena” que se muestra.

Sin embargo, al tomar la obra de danza como un texto no implica abandonar las posibilidades representacionales del movimiento, sino considerar este aspecto como uno más de la producción de sentido. El uso de la lingüística estructural para el análisis de la danza, como sucede en el nivel de la sintaxis, parece exigir una extensión hacia un nivel semántico que ha sido considerado en otras áreas. Al trascender el límite impuesto de la oración como unidad de sentido, es posible desplazar la cuestión del lenguaje como sistema a una concepción de la obra como texto.

Es decir, un conjunto de términos que están más o menos emparentados con la lingüística pero que de manera amplia pertenecen a lo que Todorov²⁶ señaló como “ciencias del lenguaje”, y en los que otros desarrollos a la lingüística original y se liberan del modelo saussureano. Básicamente el posestructuralismo, algunas categorías planteadas por el formalismo ruso y ciertos elementos de la narratología.

La noción de texto debe ser entendida cumpliendo estas condiciones: los elementos que lo componen poseen una cohesión que establece su dependencia de la totalidad: detenta una estructura que está intrínsecamente ligada con los sentidos posibles que señala; es relativamente independiente del contexto (tiene un comienzo y un final) y al mismo tiempo termina de semantizarse en su relación con otros textos.

²⁶ TODOROV, Tzvetan. Los géneros del discurso, 1978 Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, en colaboración con Oswald Ducrot, Siglo XXI, 1983.

Susan Leigh Foster²⁷, en su libro *Reading Dancing*, ensaya un tipo de análisis al cual se le pueden realizar objeciones, pero que expone esta concepción de la obra de danza que excede la relación excluyente con el movimiento como único modo de significación. Para Foster, lo que se produce en las obras de danza es un efecto semántico articulado a su vez en la obra de arte como totalidad. En consecuencia, puede afirmarse que la obra significa en función de su contexto, con los procedimientos y las convenciones dadas, con los géneros, códigos y modelos con los cuales produce su modo de ser interpretada. Pero es necesario oscilar entre las propiedades de una obra que determinan su pertenencia a un campo y las convenciones y presupuestos con los que se aborda ese texto.

En esta línea de análisis, los elementos que rodean a la obra en términos de ausencia –la tradición sobre la que se recorta- y los más cercanos –señalamientos explícitos- también son indispensables. Estos últimos pueden considerarse el *marco* de la obra, considerando éste como todo elemento que, rodeando a la presentación de la danza, está explícito y provee elementos que la anteceden y que se constituyen así en herramientas para la producción de sentido. Foster considera como marco el programa de mano, los afiches o reseñas, y demás escritos que pueden hacer referencia específica a un texto literario o incluso hacer una reseña del espectáculo, indicar los personajes que participan. A su vez, dentro de la representación es posible hacer una fragmentación operativa de los elementos que la componen. Cohesionados en el conjunto de la obra como un texto, el vestuario y la escenografía, la música o –más ampliamente- los estímulos sonoros y la iluminación, además del movimiento, producen sentido.

Si se permite pensar la obra como texto, y en sus elementos *in absentia*²⁸, es posible también hacer uso de un concepto introducido por Julia Kristeva²⁹ y que ha

²⁷ LEIGH FOSTER, Susan. *Reading dancing Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. University of California Press. Ltd. London. England. 1986

²⁸ “In absentia” es un término en latín, cuyo significado literal es “en ausencia”

sido insistentemente retomado, reformulado y discutido en el campo del análisis textual, como es el de intertextualidad. Esto es, de alguna manera, considerar que una obra nunca puede ser entendida con total autonomía dentro de la serie en la cual se inscribe. En este sentido, una obra habla de todas las obras que la precedieron y de las futuras, es un fragmento de una serie interminable que funciona como una “caja de resonancia”, un “horizonte de sentido” cuya existencia es, por una parte, la prisión conceptual que organiza las posibilidades de interpretación, pero también la llave de escape que diluye los límites de ese mismo sentido. A través de una obra se piensan siempre todas las obras dadas en ese campo, se revisa y puede vislumbrarse el patrimonio que le confiere valor a lo que se muestra y que al mismo tiempo es un patrimonio violentado para producir esos nuevos sentidos.

En esa caja de resonancia dentro de la cual puede adjudicarse sentido a la obra de danza, se establecen también relaciones con lo que se conoce como distinciones de género y de estilo. En el primer caso, entendido como un agrupamiento de obras dentro del sistema y cuya vinculación es siempre problemática. Pero que, en definitiva, refieren a la lógica con la que se conciben los rasgos de identificación de un cierto conjunto de fenómenos artísticos. Si la danza clásica o moderna deben ser entendidas como géneros es una discusión que implica, por supuesto, definir los elementos de familiaridad que debieran tenerse en cuenta.

La noción de *estilo* está relacionada en el campo de los estudios literarios con una perspectiva centrada en el señalamiento de los rasgos que dotan a un texto de una pertenencia reconocible. Para Todorov, el estilo (precisamente estudiado por la estilística) es “la elección que debe hacer todo texto entre cierto número de

²⁹ KRISTEVA, Julia. El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística. Ed. Fundamentos. Madrid.1988

disponibilidades contenidas en la lengua”³⁰. Para Barthes, en un sentido cercano, el estilo se recorta sobre el horizonte de la lengua. Esto es, pensar el estilo como la posibilidad, la potencialidad ya implícita en la lengua, de usar nuevamente las palabras, de decir lo mismo, pero diferente cada vez.

Esta noción, trasladada al campo de la danza, puede referirse a esos modos de utilización de un vocabulario (por ejemplo, el de la danza académica) en relación con el cual es posible realizar una serie de modificaciones que, sin embargo, se recortan sobre el horizonte de lo dado. Es ese reconocimiento de marcas el que se podría hacer, por ejemplo, en el trabajo de George Balanchine o Jiri Kylian.

En lo que respecta a los modos de representación (específicamente del movimiento) en la danza, Leigh Foster propone el uso de cuatro categorías retóricas que exceden, por lo tanto, el nivel sintáctico del movimiento o las preocupaciones acerca de la delimitación de las unidades, para centrarse en una semántica más abarcativa. En este análisis las unidades provienen “arbitrariamente” de la propia exigencia del material y a cada tropo se le adjudica, a su vez, un equivalente kinético con el cual estaría emparentado: metáfora (*semejanza*), metonimia (*imitación*), sinécdoque (*réplica*) e ironía (*reflexión*)³¹

La *semejanza* (en cierto modo homologable a la *metáfora* como recurso en la literatura) se sostiene en la traslación de ciertas cualidades distintivas de un objeto para establecerlas en términos de la danza. Por ejemplo, la relación entre madre e hija puede ser representada por un dúo en el cual la fuerza y solidez de una de las bailarinas se oponga a la liviandad y rapidez de la otra. En este caso, la naturaleza precisa de aquello que es representado puede quedar clara en el devenir de la danza, o esa clase de comprensión vaga puede ser todo lo que la danza necesite.

³⁰ TODOROV, Tzvetan. Los géneros del discurso, 1978 Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, en colaboración con Oswald Ducrot, Siglo XXI, 1983.

³¹ En el texto original de Leigh Foster los términos son: *resemblance*, *imitation*, *replication* y *reflection*. Para la traducción nos inclinamos por la literalidad, pero es importante tener en cuenta que los términos originales son aquellos mencionados.

En contraste, la *imitación* puede relacionarse con la *metonimia*. En ella las características visuales del objeto son transfiguradas en diseños formales que, tomando el mismo ejemplo de la relación filial, produzcan figuras de juego, desobediencia, protección y demás. Así se produce una versión esquematizada de aquello que es la apariencia del objeto. Hay correspondencia temporal y espacial con aquello que se representa. Aunque haya cambios por la escala humana y demás, se pretende dejar pocas dudas acerca del referente del movimiento.

En cuanto a la *réplica*, muy cercana al tropo de la *sinécdoque*, se selecciona una cualidad particular que remite de alguna manera a la totalidad. De este modo, la presentación del par madre/hija puede centrarse en las cualidades de la relación fluctuante entre unión e independencia. Allí la interpolación se dará entre movimientos de acercamiento y contacto y otros de alejamiento y distancia. Como en la semejanza, la exacta identidad de los movimientos mostrados es difusa. Pero mientras en la primera la cualidad seleccionada es bosquejada, aquí la relación entre cualidades es representada.

Por último, puede decirse que la *reflexión* establece lazos con el tropo de la *ironía*. En este caso pueden no mostrar ninguna de las características de su objeto, o al menos no explicitarlas. Como su nombre indica, los movimientos reflexivos exponen meramente la actividad kinética, haciendo referencia a ella misma y solo tangencialmente al "mundo". En este caso, los bailarines, absorbidos por la ejecución, pueden eventualmente manifestar una cualidad que tenga reminiscencias, siguiendo el ejemplo, de una relación filial; pero esta asociación se produce solo en breves frases, sin fundamento en el conjunto de la danza, o incluso puede no producirse.

Todas estas categorías mencionadas no se manifiestan de manera exclusiva en las obras. La mayoría de las veces, en cambio, aparecen en forma simultánea o combinada. A su vez, considerando esta cuestión, puede decirse que ciertas danzas poseen una dominante más cercana a alguno de esos *tipos* con lo cual delimitan una poética más reconocible para cada una. En este sentido, la Danza Moderna Histórica es una clara combinación de la *imitación* con la *réplica*. Y, podríamos agregar, la poética de Cunningham está signada por la reflexividad, así como podría pensarse del sistema de la danza clásica, incluso cuando las intenciones narrativas no hayan sido abandonadas por los coreógrafos del ballet.

Al arriesgar esta clasificación Leigh-Foster considera el eje del movimiento como lenguaje pero en el contexto de la obra, con los elementos escénicos y de vestuario que aportan a producir sentido en el movimiento mismo³². Pero además, se considera este esbozo como incluido en un análisis de la obra como texto porque las analogías con el movimiento se refieren a tropos literarios; como tales tienden a no agotar una sola interpretación, sino que refuerzan esa condición esencialmente simbólica, continuamente diferida, de cualquier representación.

En este sentido, también puede ser productiva, aunque haciendo los ajustes pertinentes, la distinción planteada por Jakobson entre las dos formas de actividad mental que había sugerido Saussure. Esto es, el orden del sistema o el paradigma, que se figura para Jakobson en la *metáfora*, y el orden del sintagma, representado por la *metonimia*³³. El traspaso de estas categorías a lenguajes no verbales produce lenguajes metafóricos o metonímicos, que no necesariamente se presentan aislados, sino en términos de predominio de uno sobre el otro. En efecto, el pasaje que propone Jakobson del par sintagma/paradigma al orden de

³² Leigh Foster, Susan. *Reading dancing Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. University of California Press. Ltda. London. England. 1986

³³ Jakobson, Román. "Los polos metafórico y metonímico" en *Fundamentos del Lenguaje*. ed. Ciencia Nueva, S.L., Madrid, 1967.

los discursos en sus diferentes clases anuncia el pasaje de la lingüística a la semiología.

Tal vez sea posible articular un estudio de las obras de danza como ligadas al predominio de las asociaciones sustitutivas o a las asociaciones sintagmáticas. En tanto todo lenguaje implica necesariamente ambos modelos, la danza no puede sustraerse a ellos.

Por último, otra perspectiva para relacionar el lenguaje con la danza, es la representación de lo narrativo. Desde esta perspectiva puede ingresar aquí la cuestión de la narración en la danza, que está íntimamente ligada a los problemas de la representación. Por un lado, porque es necesario distinguir la idea de narración como “figuración del devenir temporal” y el concepto de “tema” que refiere a un sentido más allá de la materialidad del movimiento, pero que no involucra el desarrollo de acciones sino más bien la conceptualización de un supuesto mensaje que pueda transmitirse. En el cruce entre las pretensiones narrativas de la danza y la naturaleza de las asociaciones implicadas en el lenguaje según Jakobson, se pueden organizar las diferentes formas de representación en los géneros de danza.

Es posible afirmar que ciertas obras de danza intentan narrar, es decir figurar un intervalo temporal, más allá de la propia temporalidad material del movimiento; este es el caso de buena parte de las obras de Martha Graham y de la tradición del ballet, ambos ejemplos ordenados bajo la supremacía de lo metonímico. En otros casos, las obras organizan su lenguaje de modo tal que se reconocen las dificultades del carácter representacional y se constituyen así en torno a un discurso predominantemente paradigmático. Las obras que toman como fuente lo literario tienden a condensar aún más esta problemática

De allí se derivan elementos como fábula/trama que los formalistas desarrollaron y que habría que revisar para estudiar la figuración de diferentes temporalidades en la danza, así como el concepto de personaje, que para los formalistas era entendido como una función dentro del texto. y para Barthes es un haz de rasgos distintivos aglutinados en torno a un nombre.

En resumen, el *texto de danza* (con su estatuto artístico ya otorgado) se presenta como un espacio en el cual es posible intentar un desciframiento, hacer - metafóricamente- una “lectura” de su materialidad que es siempre entendida como signo de otra cosa. La estructura, aislada de cualquier contexto, abstraída de cualquier situación, no es el objeto al cual es necesario acercarse con la intención de develar el significado último. Por el contrario, un texto es infinitamente interpretable, aunque las coordenadas de esa interpretación deban estar sustentadas en las estrategias y los procedimientos que la obra exhibe para producir el sentido. En consecuencia, puede decirse que la interpretación se produce recortada sobre el horizonte de su propia tradición, de las interpretaciones anteriores hechas sobre el texto, del efecto social que produce, en un juego conjetural que al mismo tiempo se ancla en el intento de explicar cómo el texto produce esas interpretaciones.

5.4 Danza Contemporánea

Surge como respuesta a las formas cerradas de la danza, correspondientes a una sociedad más antigua, pero en la que se estaban produciendo importantes cambios. La Danza Contemporánea es la expresión de una sociedad más abierta donde se respeta la igualdad de clases, de sexos, etc,... Es una de las formas de Danza más actuales y al mismo tiempo desconocida, que cuando se conoce sorprende por su naturalidad y libertad de movimientos en lo que se refiere al uso del cuerpo, del espacio, de los propios compañeros de escena, vestuario etc,...

Precursores en este tipo de danza podemos señalar a Isadora Duncan, Marta Graham y Merce Cunningham entre otros muchos.

La danza contemporánea es la representación de la armonía natural por medio del movimiento y la expresión corporal. En la búsqueda de lo estético se consigue conocer al cuerpo en una dimensión diferente de la cotidiana: memoria muscular, ritmo, movimiento, expresividad, armonía cinética, etc. Como consecuencia se logra una buena salud, aumento de las capacidades físicas y memorísticas, mayor capacidad de concentración y la posibilidad de apreciar el arte de la danza contemporánea de manera global. La danza es el reflejo de la armonía natural, la traducción del movimiento estético en ritmos, colores, sonidos y silencios.

5.5 Expresión del cuerpo expresión de la realidad

El artista de danza contemporánea vive y expresa con su cuerpo las emociones internas, deja salir la parte interior de su ser. Sus sueños y anhelos son reflejados en la composición dancística como una fantasía para el espectador, la reflexión del bailarín con relación al tema de trabajo contribuye en la formación tanto corporal como mental donde lleva las relaciones emocionales y sociales a un contexto cultural.

En la danza contemporánea no es necesario tener un hilo conductor en el desarrollo coreográfico lo importante, es transmitir sensaciones de un cuerpo a otro; es llevar sentimientos y emociones a través de movimientos corporales, satisfacer las necesidades internas del mismo ser. Es mostrar la vida de este artista o de las problemáticas que se viven en la sociedad.

Al respecto, es importante observar el trabajo que viene desarrollando el grupo de Danza Contemporánea “Gioconda” integrantes bailarines de la Universidad Surcolombiana, en su obra “Violemur” un conflicto olvidado, donde se narra las

experiencias de los campesinos frente a la violencia. Es importante destacar que la propuesta nace de una investigación de carácter etnográfico, en donde la directora del grupo Mérida González, se vincula directamente con la sociedad afectada para vivenciar el dolor y la angustia de los habitantes de zona del Pato en el Caquetá, para ser representados a través de un montaje dancístico.

La obra en escena es un relato del conflicto armado desde el punto de vista de tres mujeres: dos afectadas directamente por la guerra en un ambiente rural, y una que vive en la ciudad, activa y comprometida, a quien le duele la apatía y desinformación del público asistente.

La obra se divide en cuatro cuadros así: El primero muestra la crudeza del conflicto; es una mofa a los militares y a las víctimas, donde a través de “danza clown” se lleva al extremo todas las situaciones que viven a diario los habitantes de esta zona. El segundo cuadro, muestra a la mujer citadina, en ese camino hacia el descubrimiento y la vivencia directa de este conflicto, olvidado por el resto. Este sólo sucede en lenguaje de expresión corporal y contemporánea. Existen unos imaginarios los cuales impregnan el terror y la angustia de estas personas.

El tercer cuadro sucede en el ambiente rural donde las mujeres campesinas, exponen su vida cotidiana, dejando entrever, que aunque todo sigue su curso, lo que acontece a diario afecta sus vidas de una manera trascendental. El último cuadro, es el encuentro de dos mundos diferentes: el de las dos mujeres afectadas y la citadina, donde surge una situación emotiva al querer esta última soliviar un poco el dolor de las primeras. Pero al irse ésta, todo vuelve a la normalidad, o a lo “anormal” de siempre, quedando el sinsabor, que hay que seguir a pesar “de”.

Estos dos últimos cuadros, suceden a ritmo de bolero, creando una atmósfera nostálgica y bohemia, y a su vez, se realizan movimientos inspirados en el silencio

y la libertad. Es así donde varios cuadros coreográficos muestran los sentimientos y sensaciones vividas por las personas olvidadas por la misma sociedad, las cuales se combinan con las emociones de las bailarinas para recrear imágenes surrealistas en donde se manifiesta la esquizofrenia misma de la sociedad.

En la constitución de la de *trama narrativa de Violemur* se vincula tanto el relato histórico como el relato de ficción. El relato histórico lo constituye la dimensión episódica de la narración como aquel relato que caracteriza la historia hecha de acontecimientos y episodios vividos, este es el tiempo cronológico; el relato de ficción es la dimensión configurante propiamente dicha, por ello la trama transforma los acontecimientos en historia, este tiempo se reconstruye, se detiene, se dilata y se reconfigura, este relato metaforiza la historia y la finalidad de este es ficcionar el hecho histórico y reconstruir el tiempo.³⁴

Por su parte, en la narrativa corporal interesa el tiempo de ficción porque es más rico en informaciones y porque transforma la sucesión de los acontecimientos en una totalidad significativa que reúne los acontecimientos y hace que la historia se deje seguir, mientras que la dimensión episódica lleva a una cronología de la experiencia vivida y da lugar a “entonces y entonces” por el que se responde a la pregunta ¿y luego?, esto sugiere la constitución de fases, ciclos, periodos que se siguen sucesivamente de acuerdo con el orden irreversible del tiempo como la sucesión de acontecimientos.

³⁴ RICOEUR, Paul. *Tiempo y Narración I, II y III*. Buenos Aires: Siglo XXI. 1995 Pág 133

5.6 Representaciones de vivencia a través de la danza contemporánea.

La forma narrativa a través de la danza reconoce que en la corporeidad está inscrita una historia, un tiempo, una experiencia que puede ser narrada, contada o relatada; se narra lo que vivimos, se narra la experiencia vivida, pero lo que importa en el relato es como devengo en la narración porque lo que interesa son los sentidos singulares que se narran de la experiencia vivida y las lógicas particulares de argumentación que despliegan. Con ello, se reconoce que el cuerpo necesita ser pensado desde la experiencia vivida con aquellas personas que se arriesgan a narrar la experiencia de las propias prácticas corporales frente a un otro, por ello, es justamente en la narrativa como se dibuja aquello que ha quedado inscrito en el cuerpo.

Para la configuración de una trama narrativa desde la experiencia dancística, se hace necesario hacer un ejercicio hermenéutico, por el cual se intenta comprender lo nombrado al penetrar al interior de las vivencias de las personas que realizan dichas prácticas corporales y construir una trama creadora de sentido a través de la narración.

A su vez, ahondar en el análisis de las prácticas corporales implica situarse en una **teoría del cuerpo** desde el cual es posible rescatar la dimensión de lo vivido, sentido, gozado, pensado y experimentado; para ello se acude a los planteamientos de la fenomenología del cuerpo en autores como Husserl, Merleau-Ponty, Schütz y Wandenfels.

Pretender ahondar en el interior de la experiencia vivida de las personas que practican danza, requiere de otra forma de interpretación del cuerpo y, a diferencia de un análisis biológico y fisiológico, lo que nos interesa es integrar la corporeidad en una constelación de sentido que ofrezca otra forma de pensar las prácticas

corporales más allá de sus técnicas y más bien dejar hablar el cuerpo a partir de la experiencia vivida en su emoción, sentimiento, afectividad, sensación, percepción y pensamiento. En este sentido, es posible abrir una nueva perspectiva conceptual y metodológica para comprender dichas prácticas corporales a la luz de la experiencia vivida por la propia persona.

Nos apoyamos en la fenomenología, ya que no se trata de hablar del cuerpo objetivado, medido, calculado, objeto, sino de rescatar la corporeidad por su carácter viviente donde cobra lugar el cuerpo que se muestra como cuerpo vivido, fenoménico, agente, cuerpo-sujeto, fungiente, sintiente; este es el cuerpo expresivo como un cuerpo que siente y es sentido, toca y es tocado, mira y es mirado. La dimensión fenomenológica trata de trascender el cuerpo que es mirado solamente desde una perspectiva biológica y fisiológica y privilegia el “cuerpo vivenciado, intuido y experimentado como un ser-situado-corporalmente-en-el mundo.”³⁵

Del mismo modo, se hace necesario indagar por la **vivencia** desde Dilthey, Gadamer, Husserl y Schütz, que como unidad de sentido permiten darle prelación a la interpretación subjetiva del mundo, como aquella interpretación que se va configurando a partir de la experiencia vivida, la cual se objetiva en formaciones de sentido porque según Dilthey, es aquí donde surgen las unidades de significado denominadas vivencias.

Dicho término fue propuesto por Ortega y Gasset en 1913 como traducción del vocablo alemán *Erlebnis*, el cual se utilizó para hablar de la experiencia vivida, entendiendo por experiencia todo aquello que hace alusión a la recíproca relación de sentido que se instaura en la relación yo-mundo.

³⁵ GALLO, Luz Elena (2006) “El ser-corporal-en-el-mundo como punto de partida en la fenomenología de la existencia corpórea”. En: *Revista Pensamiento Educativo*: Santiago de Chile

Gadamer en el texto *Verdad y método*, plantea una historia del término vivencia y allí menciona que lo vivido es siempre vivido por uno mismo, por ello, la vivencia se emplea para designar el contenido de lo que se ha vivido. Por esta razón, Gadamer³⁶ muestra que “algo se convierte en una vivencia en cuanto que no solo es vivido sino que el hecho de que lo haya sido ha tenido algún efecto particular que le confiere un significado duradero”³⁷.

Para Husserl, la vivencia es entendida como “unidades de sentido”, que deben ser descritas y comprendidas³⁸. Las vivencias son contenidos de conciencia, son aquellos acontecimientos reales, las percepciones, las representaciones de la imaginación y de la fantasía, los actos del pensamiento conceptual, las presunciones y las dudas, las alegrías y los dolores, las esperanzas y temores, los deseos y las voliciones.

Por su parte Schütz³⁹, empieza por considerar las experiencias vividas como algo que transcurre dentro de la conciencia interna y cómo la estructura de estas varía según la duración y su reflexión. Para Schütz las vivencias están marcadas por dos grandes diferencias, el recuerdo y la rememoración, las cuales se presentan entre el transcurrir y el acto acabado, ya que lo que se capta ya ha pasado y simplemente es recordado, de ahí que es el recuerdo el que aísla a la vivencia de la corriente irreversible de la duración y la transforma en rememoración.

Las vivencias orientadas ‘desde’ y ‘a través’ del cuerpo, modifican la percepción ya que dan una perspectiva nueva a cada uno de las formas corporales variando los estados de excitación neuromotriz y las sinestesias corporales que ayudan a

³⁶ GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método*. Sígueme: Salamanca. 2003

³⁷ Ibidem. Pág 97

³⁸ HUSSERL, Edmund (1995). *Investigaciones lógicas 2. Filosofía y pensamiento*. Madrid: Alianza. 1995

³⁹ SCHÜTZ, Alfred. *La construcción significativa del mundo social*. Barcelona: Paidós. 1993

percibir de un modo particular la realidad, a crear sentimientos y a lograr la expansión de la conciencia. De ahí, que la vivencia entendida como la posibilidad de exploración del cuerpo a través de nuestras propias experiencias, permita desarrollar la conciencia de sí, logrando una mayor intencionalidad y una comunicación del individuo consigo mismo.

Por lo tanto, las prácticas corporales que se fundamentan desde una perspectiva netamente vivencial, establecen una relación directa entre la conciencia y el entorno y una relación recíproca entre movimiento y sensación, posibilitando la conciencia del propio cuerpo y la escucha hacia sí mismo y hacia los demás. Entrar a comprender todo lo que conlleva esta concientización, implica comprender el papel que juega la corporeidad en la formación de cada ser.

5.7 Estados sensibles de un artista de la danza.

El cuerpo a menudo expresa aquello que el sujeto prefiere callar, o no sabe cómo decir. El cuerpo revela más nítidamente estados de ánimo que el sujeto no llega, no se atreve, no tiene agallas para enunciar. Cuerpo y sujeto se complementan, se combinan, se alternan y se superponen en sus distintos lenguajes y maneras de manifestarse.

El lenguaje del cuerpo a diferencia del lenguaje del sujeto es más primario y por lo tanto desnuda, devela con más claridad el mensaje. El lenguaje del sujeto a veces se contradice y otras es avalado por el lenguaje del cuerpo; así entonces, cada sujeto / cuerpo teje la propia trama para comunicarse consigo y con los otros, de un modo único y singular.

La danza es un lenguaje en donde se relaciona de manera profunda el “yo-tú”⁴⁰, es una mutua experiencia de hablar sinceramente uno a otro, en plena sencillez, espontaneidad y autenticidad, donde las emociones salen a lo externo a través del movimiento.

Sin embargo, el artista de la danza mezcla en sus movimientos los estados externos e internos, desde la posición de Nietzsche⁴¹ son considerados como los estados de ánimo que usualmente son considerados normales para el hombre. Califica de extremos los estados de ánimo que usualmente se consideran normales, por lo tanto, distingue de extremos los sentimientos y sensaciones más suaves. Por su parte, se refiere a los estados intermedios, los cuales son difíciles de nombrar, y contribuyen a desarrollar la mayor parte de los estados interiores. Estos se designan como la mezcla del odio y el amor, alegría y tristeza, crueldad y compasión.

La naturaleza de la danza permite visualizar el cuerpo ligado a la inteligencia y a la espiritualidad, uniéndolas en armonía. Dicho en otras palabras, una unión armónica del alma y la mente, o de lo que conecta al hombre con el mismo hombre. Esta definición está lejos de hablar de la Danza en su aspecto puramente técnico. Sobre el aspecto técnico, Isadora Duncan habla de un entrenamiento corporal asociado a una metodología gimnástica: “La naturaleza de los ejercicios diarios, es hacer del cuerpo, de cada grado de su desarrollo, un instrumento tan perfecto como sea posible, un instrumento para la expresión de aquella armonía que, evolucionando y cambiando a través de todas las cosas, está dispuesta a penetrar en el ser preparado para eso”⁴² Igualmente asocia el entrenamiento a una mejor expresión de la armonía, cree en que el cuerpo debe estar preparado para que la emoción pueda liberarse.

⁴⁰ <http://institucional.us.es/revistas/revistas/themata/pdf/25/34%20parmeggiani.pdf>

⁴¹ | <http://institucional.us.es/revistas/revistas/themata/pdf/25/34%20parmeggiani.pdf>

⁴² SÁNCHEZ, José A. “ La escena Moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de Vanguardias”, Editorial Akal, Madrid, 1999. pág 78

Una importante Bailarina del Merce Cunningham al realizarle algunas preguntas sobre qué define a un Bailarín, entre muchas otras cosas respondió: “Algunas otras innumerables habilidades que un Bailarín debe cultivar incluyen: unirse y compenetrarse con su cuerpo, conocimiento elevado simultáneo, interno y externo, conciencia de sí mismo, habilidad para trabajar con otros, compañerismo, disciplina al momento de abordar su danza y su vida, la habilidad de estar presente en el momento, saber manejar lesiones y salud, aprender a dar y recibir instrucciones, aprender a cómo reflejarse en las formas y coreografías que les son dadas y cómo habitar su movimiento, una voluntad de revelarse y contribuir con uno mismo, y ser vulnerable, encontrando su propia verdad y voz. La danza es un esfuerzo mental, físico y espiritual. Y si además el Bailarín(a) es un performer, existen un montón de otras habilidades que aprender”

En este testimonio se concluye que en algunos aspectos comparte pensamientos con Isadora Duncan, sobre todo los ligados a la compenetración de la mente, el cuerpo y la espiritualidad. Pero también agrega algo de suma importancia y esas son las diferentes habilidades que debe adquirir o tener un bailarín. Estas habilidades se asocian a la personalidad, madurez, valores, reflexiones etc... finalmente, su vida. Por lo tanto, un bailarín no solo se compondría de su cuerpo, su mente y su espiritualidad, sino que también se compone de su existencia, su historia, su experiencia y su creación.

De ahí, que la danza se experimente como un medio de expresión para que los movimientos del intelecto, la emoción y el espíritu se integren en una suma experiencias. En la danza es interactivo estar consciente de la estructura del cuerpo, de las leyes de funcionamiento para apreciar y entender la relación entre sentimiento y acción. Por tal motivo, es imprescindible conocer cómo las emociones están ligadas al movimiento y la expresión. Estos es precisamente la

ciencia de la danza: un conjunto sistemático que permite el autoconocimiento, y no solamente una percepción superficial de quienes son realmente, sino la consecuencia de utilizar las profundas sensaciones corporales para transformar el movimiento en comunicación, y la técnica en expresión, partiendo de su esencia individual. Es un proceso temporal de exploración profunda que va desde el núcleo del cuerpo, al hueso, hasta el tejido más recóndito donde se sustenta nuestro ser, para que así podamos descubrir la insondable sensación de quiénes somos y qué es lo mejor para nosotros.

Enseñar a pensar libremente y expresar, es difícil y extraño, sí se puede enfatizar la enseñanza a abrir puertas para que se libere la emoción, a perder el miedo al ridículo, a autoconocerse, a liberarse de las trancas y los miedos, a reírse de uno mismo, a ser verdaderos sin sentirnos juzgado. Llegar a esto, es un camino de vida y de madurez, incluso muchos Bailarines y Artistas nunca llegan a realizarlo en la vida diaria, pero en cada obra, en cada conjugación con su público sí lo logran.

El artista es el primero que oye sus palabras, imperceptibles para las masas, y sigue su llamada. Al principio inconscientemente y sin darse cuenta. Sin embargo, el contenido artístico que sólo el arte puede tener, y que solo el arte puede expresar claramente por los medios que le son exclusivamente propios.”⁴³ A partir de esta cita se puede decir que el contenido del arte se encuentra en lo invisible de lo visible, en el qué y no en el cómo, pero el cómo es el que le da vida material. Se habla de una espiritualidad que llena de contenido una forma, una espiritualidad que puede estar ligada a la emoción y a la razón a la vez. Tomando en cuenta al ser humano como una totalidad de cuerpo y mente.

⁴³ KANDINSKY, Vasil, “De lo espiritual en el arte”, Editorial Paidós año 2006, pág 30.

Por lo tanto, el arte puede pasar por diversos períodos, algunos donde se privilegia la estética, otros donde se privilegia la emoción u otros donde se privilegia el concepto, pero por sobre todo, el arte debe tener un contenido más profundo, debe tener un “qué”, que sustenta su cómo, más allá de si ese “qué” está racionalmente estructurado en la mente del artista, o si con el tiempo se va dilucidando. Ese “qué” es un contenido individual, fruto de la historia, reflexiones, conclusiones y experiencias de cada persona.

Si se revisa en la historia del arte, grandes artistas como Marcel Duchamp sobresalieron por llevar su espíritu innovador al arte. Puede que se piense ¿qué de espiritual puede tener exponer un urinario? Pero aquí es donde entra en juego la capacidad que tiene el artista de conjugar su arte, la espiritualidad no solo refiere a algo religioso, sino que a algo de la vida interior de cada persona.

El qué, podría ser una provocación, una admiración o una imagen que se relaciona con algo interno de cada persona, pero el cómo, es el objeto que finalmente se expone, su materialización. Lo que hace que se llegue a esta materialización es producto del proceso creativo que une la sensación o emoción, con la mente y la materialización, para culminar con el encuentro del espectador. Este es el punto donde el contenido se torna potente porque es capaz de salir del autor y pasar al espectador, sea cuál sea la disciplina artística. Esta conjugación completa es lo que se llama **proceso creativo**.

Por lo tanto, el concepto de artista lleva implícito un proceso creativo, sino no sería capaz de conjugar su arte a algo material. Y el arte no es el que queda guardado en el artista, sino que es el que tiene la capacidad de completarse frente a su espectador.

Algo importante de destacar es que en este proceso de creación es donde se producen los quiebres. La creación no siempre llega a puntos de equilibrio, los elementos implicados no siempre llegan a conjugarse armónicamente, y en esto es donde se producen los desajustes. Aquellos desajustes no son argumento para decir que ese artista es un ejecutante, sino que al contrario, en esos desajustes muchas veces existe un material potente e intenso a trabajar.

Un bailarín al igual que cualquier artista, completa su ciclo de creación cuando llega al espectador, la diferencia es que debe llegar con su propio ser y cuerpo material a impregnar en tiempo presente su obra. La Danza así como cualquier arte escénica, ya sea teatro, performance, instalación etc. tiene la magia de poder manipular y ser manipulada instantáneamente por su espectador. Y el Bailarín debe tener la capacidad de poder sentir estos flujos instantáneos que piden y entregan.

Por lo tanto un bailarín, conjuga en el espacio la inteligencia emocional (la capacidad para reconocer sentimientos propios y ajenos), y la inteligencia Corporal (capacidad del humano de reconocer su percepción emocional y psíquica y la habilidad de expresarlo instantáneamente a través de su cuerpo). Y esa percepción psíquica y emocional es la que debe viajar estando en el presente con el espectador, en el ausente con la elevación hacia otro estado de conciencia dejando fluir al inconsciente o al estado de calma y en los recuerdos y la vida para volver a los movimientos aprendidos y a la experiencia.

5.8 El agua y la Danza Contemporánea

El setenta por ciento de nuestro cuerpo es agua y cubre en la misma proporción la superficie del planeta. El agua que es el origen de toda la vida que encierra nuestro planeta y cuya calidad e integridad es vital para todas las formas de existencia. Nuestro cuerpo es como una esponja compuesta por millones de

cámaras llenas de líquido llamadas células. La calidad de cada célula está directamente vinculada a la calidad del agua que contiene. Según sea la calidad del agua así mismo se encuentra el cuerpo.

El cuerpo no es otra cosa que un sistema físico ordenado que se mantiene en óptimo funcionamiento a través de asimilar en orden de los alimentos que se consume, del aire que se respira o de las situaciones en las que se vive. Los pensamientos y sentimientos transmiten este orden o desorden al cuerpo modificándolo. Si los pensamientos son optimistas y de paz, estos sentimientos impregnarán el agua del cuerpo, creando orden en las cavidades y llenando de salud, vitalidad al cuerpo que se transforma en energías, vibraciones humanas: pensamientos, palabras, ideas, acciones, música, alteran los estados del agua y del cuerpo.

Al respecto, Masaru Emoto dice que el agua alberga sentimientos, emociones, pensamientos, prosperidad y puede alterar la estructura molecular del agua y nos hacen comprender la forma tan íntima en que están conectados los seres humanos y el Universo, esto parece ser una revelación sorprendente. Por esto, el agua es considerada una herramienta poderosa que puede alterar la percepción del ser humanos y del mundo en el que se vive.

Estas percepciones emotivas son manifestadas por Emoto en su trabajo fotográfico. El deja ver en cada una de las imágenes las emociones del agua a través de los increíbles reflejos, lo que permite deducir que el agua está viva, y es altamente receptiva porque transmite sensaciones, emociones y evoca pensamientos, lo que significa, que el agua asimila fácilmente las vibraciones y las energías del ambiente para trasmitirlas incesantemente al hombre.

Por medio del color y apariencia, el agua poéticamente está hablando, diciendo que el hombre al igual que el aguas se líquido, se transforma en la relación con esa diosa sin forma definida, que cambia siempre de identidad, móvil, libre, en

continua errancia en un río o quieta en un lago, fragmentada en granizo o en gotas de rocío, siempre moviéndose y adquiriendo la forma del espacio que la contiene, adaptable, memoriosa y sensible, por eso cuando se mira a través del espejo del agua, el mensaje es sorprendentemente translúcido e inteligible.

GIOCONDA⁴⁴ a través del proyecto VITAL “canto al agua”, muestra las vivencias con el agua y las transforma utilizando en poética, una sustancia tan dócil se manifiesta como un canto a la vida pero también a la muerte. El cuerpo cuando danza se renueva es un nacimiento vital de la mente donde transforma creativamente los movimientos del cuerpo. El agua es utilizada para percibir sensaciones ocultas tanto del bailarín como el espectador, se convierte en el motor reflexivo e inquietante frente a la carencia del preciado líquido para las poblaciones de los países tercermundistas.

El artista explora nuevas sensaciones, interioriza, reflexiona para la creación de imágenes, y utiliza el agua no sólo como líquido vital para la supervivencia, también como medio catalizador y regulador emocional, dependiendo de los estados en que se presente, ya sea líquido, sólido o vaporoso, u otras formas. Trabaja con sus propios miedos, sus deseos y complejos, su vulnerabilidad. Esto la lleva a emplear gestos desgarrados en las coreografías, escenificando una fantasmagórica intimidad y, en un registro de “lo terrible”, al modo de los expresionistas, se pueblan de crueldad e ironía, atravesadas por la fragilidad de las inseguridades, aforadas de sentimientos humanos tan elementales como la necesidad de ser amados o, al menos, odiados. El espectador se convierte, también en el organizador de los impulsos y de experiencia estética.

44<http://www.informador.com.mx/cultura/2011/265555/6/el-ballet-clasico-y-la-danza-moderna-se-fusionan-en-aqua.htm>

5. OBJETIVOS

OBJETIVOS GENERAL

Examinar en el contexto de los artistas de la danza contemporánea las vivencias más significativas entre cuerpo y agua que permita la construcción de analogías para ser representadas mediante la fotografía digital.

6.2 OBJETIVOS ESPECÍFICO

Indagar en el gremio de los bailarines de danza contemporánea las vivencias más significativas que permitan establecer las relaciones cuerpo, movimientos y estados del agua.

Construir una propuesta fotografía digital a partir de las relaciones analógicas existentes entre cuerpo y agua a través de los movimientos de la danza contemporánea.

Diseñar una propuesta creativa de expresión y comunicación que permita darle a conocer a los públicos los resultados de la indagación.

6. METODOLOGIA

7.1 Estrategia metodológica

La presente propuesta de investigación tiene un carácter descriptivo, el cual consiste en llegar a conocer las situaciones, costumbres y actitudes predominantes a través de la descripción exacta de las actividades, objetos, procesos y personas, para el caso sería las vivencias de los bailarines de danza contemporánea. Los resultados se analizan con el fin de extraer generalizaciones significativas que contribuyan al conocimiento. Los datos descriptivos tomados del los análisis de casos se expresan en términos cualitativos.

7.2 Técnicas de investigación

La técnica de investigación empleada es la de entrevista, la cual permitió para obtener información eficaz sobre las emociones, vividas de por los bailarines de danza contemporánea.

Así mismo, se realizó una revisión documental y bibliográfica donde se reseñaron autores y artistas que han trabajado sobre el tema del proyecto, esto permitió sustentar el trabajo práctico.

También se tomó una serie fotográfica en diferentes contextos donde se visualizadas el agua para posteriormente ser intervenidas con el programa photoshop.

7.3 Técnicas de creación

Para el desarrollo de la presente propuesta en primera instancia se toma como referencia las fases sensibles de un artista para crear analogías y plasmarlas en imágenes. Para este montaje se diseñaron 20 fotografías con unos elementos adicionales que son los estados del agua, se utilizará como instalación en línea recta. Y Photoshop como técnica de elaboración.

7. TALENTO HUMANO Y RECURSOS MATERIALES

Para el desarrollo de esta propuesta se tuvieron en cuenta las personas entrevistadas de la ciudad de Neiva, las cuales aportan la información necesaria para la creación del trabajo.

Los recursos materiales:

Cámara digital

Computador

Adobe Photoshop CS4

Material de impresión fotográfica.

Memoria USB

Encuestas impresas

Modelo

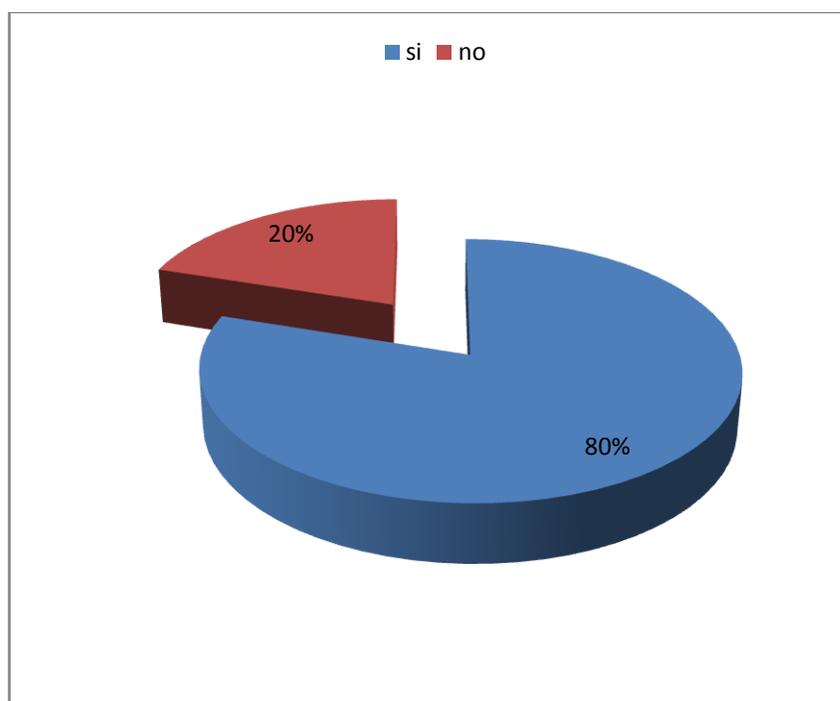
Vestuario

Piscina

8. ANÁLISIS DE RESULTADOS

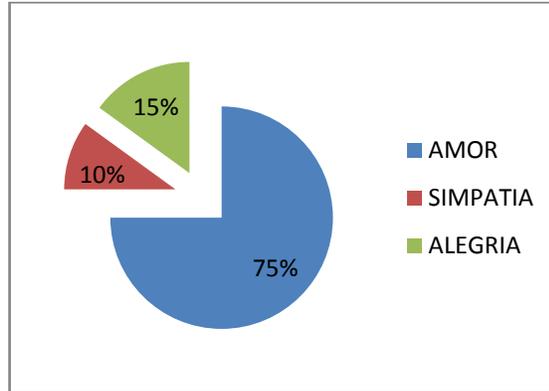
Este apartado corresponde a la presentación de los resultados obtenidos después de la aplicación de los instrumentos de investigación propuesto para este estudio.

1. Son las vivencias utilizadas para crear coreografías en la danza contemporánea.



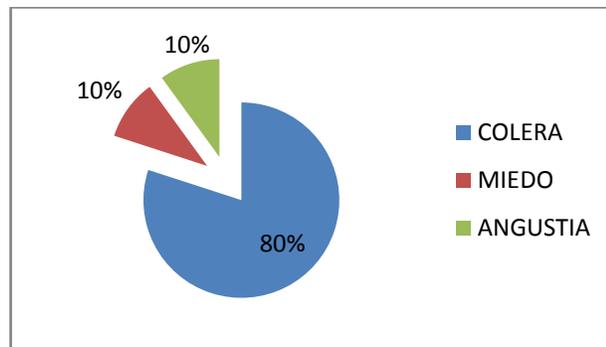
El 80% de los bailarines respondieron que si, y el 20% que no utilizaban sus vivencias, para la creación de una puesta en escena.

2. El amor, alegría y la simpatía son directamente relacionados con el estado líquido



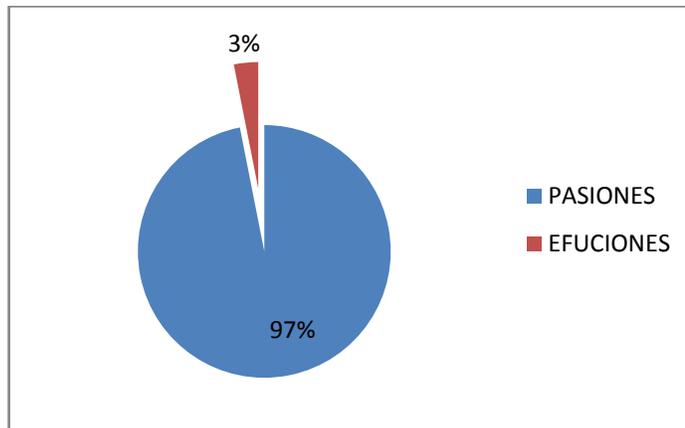
El estado líquido es relacionado por el artista con el sentimiento del amor un 75%, alegría un 15%, y simpatía un 10%

3. La cólera, miedo, angustia son claramente relacionados con el estado sólido



El estado sólido es relacionado un 80% con la cólera, y los otros 10% restantes miedo y angustia.

4. Las pasiones, efusiones son claramente relacionados con el estado gaseoso.



Lo gaseoso es relacionado un 97% con las pasiones y un 3% con las efusiones del bailarín.

Dentro de la sistematización de la investigación se tuvo la oportunidad de dialogar con la directora Melida González del grupo Gioconda danza contemporánea, quien plantea que para la diseño y ejecución de una coreografía en la danza contemporánea se basa “en el diario vivir, hago un ejercicio de interiorización, después de que se tiene el tema viene la parte investigativa que busca referentes teóricos como prácticos, es decir se investiga por medio de libros y varios temas a elegir teniendo en cuenta la vida de los que participan en el proceso de investigación , luego se separan con el nivel lógico y abstracción para llevarlos a la danza en un proyecto práctico, es decir cada uno de los integrantes del grupo añaden o resta elementos tanto de forma como de contenido, la parte práctica es lo concreto cuando uno se reúne a bailar, se ensayan figuras, ritmos, pasos, que reflejen el sentir del compañero y el de uno a conectarse, con la creación, siempre sin perder de vista el tema principal y lo que se quiere expresar. Yo diría que es

como la herramienta que hace posible las ideas, como el vehículo para hacerlo realidad”.⁴⁵

Así mismo, frente los estados del agua, la bailarina profesional responde que “Agua la piensa en estado lo líquido me recuerda a una obra que tuvimos hace 3 años, plástico cuerpo en movimiento donde no es necesario agua, y el movimiento era libre en conexión el cuerpo y la materia. Me remite a sentidos sensación del cuerpo con el agua la piel, el oído. Dependiendo del estado en que uno este tiene una levedad. El hielo, como estado sólido me transmite sensaciones cortadas, o momentos donde me siento vacía que si estoy o no estoy. La nostalgia la relaciono con la técnica butoh que son movimientos partidos recogido, busca hacer visible lo invisible, sin distracciones, ni interferencias, escuchar desde el hueso qué devenir encarnará la piel. Así somos tierra que tiembla, luna que enloquece, feto que sueña. Devenires de los afectos que no cesan de fluir, silencioso río, y que toman una potencia precisa, salen a la luz con la intensidad de lo que no se da tregua; sentir a fondo para poder llegar a la superficie. Esa comunión del hueso con la piel se llama intensidad. La precisión de una intuición y su viaje intenso por el cuerpo⁴⁶.

Cundo habla del estado gaseoso se refiere al “Vapor lo relaciono con el Sudor energía del cuerpo después de bailar. Lo asimilo con el as agotamiento, físico, desespero. Es como cuando se está en el momento cumbre de la excitación sexual, donde todo el cuerpo transpira y se siente un vaho espeso y caliente que recubre todo el recinto. La bailarina y directora termina con esta frase –que los artistas busquen un alto nivel de sinceridad y de calidad que se formen sobre una base muy fuerte.”⁴⁷

⁴⁵ Entrevista Realizada a Mérida González. 29-Noviembre 2010

⁴⁶ Entrevista Realizada a Mérida González. 29-Noviembre 2010

⁴⁷ Entrevista Realizada a Mérida González. 29-Noviembre 2010

Se concluye a través del trabajo investigativo que el artista retoma sus vivencias, las analiza e investiga para su formación como bailarín, de esta manera él crea semejanzas con los diferentes estados del agua y los relaciona con los sentimientos (simpatía, amor, alegría); el estado líquido lo compara con la transparencia, fluidez y velocidad del movimiento.

Las emociones (miedo, angustia, cólera) es relacionado con el hielo que le es similar a la dureza, penumbra y oscuridad. Las pasiones que se distinguen de las emociones y sentimientos. La relación con el estado gaseoso en la danza se compara con giros, movimientos suaves, cíclicos y al mismo tiempos erráticos siempre buscando lo volátil, lo efímero; este estado es asimilado a las pasiones o efusiones, sentimientos que genera de forma espontánea y transitoria lapso muy corto de satisfacción fugaz.

Los estados del agua se encuentran en conexión con el cuerpo para expresar emociones; cada uno brota de la masa corpórea del ser humano para ser interiorizados en la mente y el espíritu del bailarín. Cada uno de ellos se convierte en un potencializador de emociones y sentimientos que coexiste en el individuo a lo largo de la vida.

La profundidad y la fuerza expresiva de los tres estados buscan conmover al espectador con la imagen fotográfica. Los estados del agua son utilizados para producir sensaciones y crear movimientos en el artista donde confluyen los elementos expresivos, emocionales y materiales para ser transformados en experiencia artística a través de la imagen.

9. DISCUSIONES

Para la elaboración de este proyecto se investigó la vida y creaciones de individuos sensibles (bailarines), donde sus vivencias, emociones y sueños son representadas a través de la danza. El cuerpo se envuelve en movimiento y acción lo hace hablar por sí solo.

En efecto, la danza es una expresión natural y espontánea en el ser humano, así como lo es el movimiento que la impulsa a ser una manifestación común del sujeto, el que a su vez la utiliza, o es utilizado por ella, como una forma de comunicación y expresión; inclusive de aquellos sentimientos que son difíciles de comunicar con la palabra. "El hacer enunciados no quiere decir que lo que uno dice es lo que quiere decir, pues en la medida que uno diga lo que quiere decir, queda reducido al enunciado, esto ya representa un sentido desenfocado. Caso distinto con la poesía y el arte en sí, como obra y creación lograda que no es ideal, sino espíritu reanimado que se acerca hacia la vida infinita"⁴⁸. Desde esta perspectiva, la danza como arte, va más allá (de la finitud) de lo que simplemente se quiere decir, pues toca el espíritu del mismo hombre.

Le Boulch⁴⁹ habla de la forma como la danza pertenece a la expresión, es decir: "manifiesta un estado vivido". Es una comunicación viva y natural del bailarín que no está condicionado por movimientos rígidos e impuestos por un agente externo; de tal modo que el observador pueda percibir esa descarga de energía en afectos, emociones y sentimientos. O sea, una serie de actitudes en mímicas, miradas y gestos expresivos. De otra forma, si la mecanización domina en la formación y el

⁴⁸ GADAMER, Hans-Gerg. *El Lenguaje como Horizonte de una Ontología Hermenéutica. Verdad y Método I*. Editorial Sígueme. Salamanca. pp. 526 - 585.

⁴⁹ LE BOULCH, Jean. *El movimiento en el desarrollo de la persona*. Barcelona: Paidotribo, 1997. 339p. ISBN 84-8019-304-2.

cuerpo del artista es condicionado con rigor por el profesor para producir un fragmento completo, la expresión se empobrece y se manifiesta en un estilo académico, preciso, alejado del valor emocional y viviente de la obra. "Por fortuna, la dimensión actual de la danza ha recuperado su lugar expresivo"⁵⁰. Por tanto, la danza es un espacio que permea en sí misma, la posibilidad del sentimiento, en tanto encuentro con la emoción y la pasión, en tanto reconquista de lo espiritual y lo corpóreo o trascendencia espiritual del cuerpo, y en tanto escenario de sufrimientos y alegrías, de angustias y calmas de voces y silencio.

Desde esta perspectiva, la propuesta fotográfica que se plantea en este proyecto trata de interpretar los estados emocionales y vivencias más significativas de un bailarín de danza contemporánea para relacionarlos a los estados del agua y crear de esta manera distintas analogías.

Análisis icónico

En general la obra tiene un recorrido visual que pretende evocar en el espectador diferentes sensaciones propias de su mundo vivencial a partir de representados coreográficos de la figura del bailarín. Sin embargo, dentro de la propuesta se destaca la capacidad del bailarín de sentir a través de los movimientos de su cuerpo los diferentes estados del agua para ser transmitidos al espectador; cada salto o caída logra la unión de los elementos físicos y el estado emocional aspectos que son apropiados por el público para lograr la comprensión de la obra interpretada. Es precisamente a este contexto donde se quiere llegar con el tratamiento de cada fotografía, las cuales están cargadas de sus más auténticos valores estéticos, donde es posible expresar los sentimientos, en gestos colmados de sentido y presencia.

⁵⁰ LE BOULCH, Jean. *El movimiento en el desarrollo de la persona*. Barcelona: Paidotribo, 1997. 339p. ISBN 84-8019-304-2.

Elementos morfológicos

La obra fue concebido en una tamaño de 45 x 60 cm, el formato son en su mayoría horizontales. En los diferentes planos se visualiza que el individuo siempre está envuelto con diferentes capas que permiten que la imagen se difumine, creando diferentes apariencias que van desde lo vital hasta lo temporal la figura humana representada por el bailarín es el común denominador de la obra, con ella interactúan el agua en sus diferentes estados creando una variedad de atmosferas que evocan desde la gestación del individuo hasta el desvanecimiento de la imagen con una posible relación con la muerte o la desaparición del hombre en el espacio.

La interrelación existente entre la figura del bailarín y los objetos circundantes van desde el distanciamiento, toque, superposición, penetración, unión, sustracción, interacción, coincidencia. De ahí, que en cada estado de la materia se trabaja de acuerdo a la naturaleza del medio, por lo tanto, la interrelación denominada coincidencia está presente en el estado sólido ya que permite dar un valor estético de rigidez y compactación. Este efecto, en algunas imágenes se refuerza rotando las imágenes y dándole un valor traslucido en las diferentes capas duplicadas de la misma imagen. Para el estado líquido el efecto fue totalmente contrario al sólido, aquí, se maneja la superposición para dar efectos de fluidez.

El estado gaseoso la interacción desarrollada denominada unión, las imágenes son creadas como una gran masa que por lo general circundan y desdibujan al bailarín. En cuanto a la paleta de colores se afirma que es variada si se tiene en cuenta las características de cada uno de los estados de la materia. Se maneja desde los colores cálidos representados por los elementos gaseosos, colores fríos expresados por los estados sólidos y líquidos. En algunas imágenes se puede percibir una combinación de las paletas tanto frías como cálidas con algunos rastros de colores neutros más exactamente en el elemento sólido.

Por consiguiente en las propiedades del color podemos apreciar el matiz, en el estado líquido, tintes como azules desde el azul ultramarino, azul cobalto, turquesas hasta llegar a tintes verdes que complementan el cuadro. En el estado gaseoso el tinte se expresa en color café, marrón, amarillo y rosado. El estado sólido, ofrece una gran gama de tonalidades que va desde el negro, gris, azules, verdes, amarillos y violetas. El grado de pureza de los colores o saturación se encuentra en su máxima expresión, llevando el recorrido de colores base hasta la degradación de estos en colores complementarios, de forma sutil que evoca la fluidez del agua o lo volátil del gas. De manera contraria se observa en el estado sólido, donde el color se ve fraccionado para conservar su pureza, sin embargo se logra una trasciende hasta los complementarios. Finalmente el brillo dentro de los elementos líquido y sólido los colores son vibrantes para representar la vitalidad y fuerza del elemento. En el estado gaseoso los colores se opacan perdiendo la brillantez para fundirse con los elementos compositivos y el fondo.

En cuanto al ritmo la figura y el fondo cumplen un papel importante ya que están conjugados en una gran variedad de formas. Se observa el espiral tanto descendente como ascendentes, diagonales, desplazamientos tanto en dirección vertical y horizontal, que a pesar de que las imágenes son representaciones pictóricas de elementos imaginativos provenientes de vivencia de un bailarín son de fácil lectura y comprensión visual. También, se perciben líneas guías de fácil ubicación llevando al espectador a una lectura de los elementos de composición y a despertar en imágenes sugestivas de provienen de su subconsciente.

Otro punto a determinar es la textura, debido a la naturaleza del trabajo en cada uno de los estado de la materia se ha conservado la cualidad de cada una, es así que en el estado líquido la textura visual corresponde a elementos irregulares, suaves y brillantes, en el estado gaseoso se manejan texturas suaves, irregulares y opacas por último en el estado sólido vemos texturas lisa, brillantes, rígidas e

irregulares, cabe de destacar que en el manejo de las fotografías se adicionaron elementos texturales que le daban un mayor valor agregado a las imágenes.

Elementos compositivos

Los planos más recurrentes en las imágenes son, los planos de $\frac{3}{4}$ o plano americano, primer plano (cabeza), plano detalle, este último se utiliza repetidamente en los elementos de composición que son a su vez los diferentes estados de la materia jugando con el objetivo principal para el caso el bailarín. Estos elementos de composición por lo general se encuentran en la imagen en primer plano dejando al objeto o bailarín en un segundo plano, en el fondo es usual observar la proyección del elemento hasta el infinito.

Tipo de composición

Las imágenes muestran claramente una estructura de modelos abiertos dispuesto a la proyección y la continuidad de las imágenes en nuevos espacios y dimensiones. Se logran componer nuevos paisajes partiendo de las imágenes ya existentes, lo que permite crear una dinámica que favorecer la lectura de los estados de la materia. Las imágenes que conforman la propuesta fotográfica, en su gran mayoría tienen una conformación horizontal aunque en algunas imágenes se expresa también el sentido de la verticalidad. En general el modelo de lectura es central, los objetos y elementos compositivos se hallan en la mitad de la imagen creando un equilibrio visual de fácil lectura.

Iluminación

La luz y las sombras son elementos fundamentales en la composición de la obra fotográfica ya que se convierte en el cómplice de las imágenes creando estados de asociación con el subconsciente y los diferentes elementos expuestos. La representación de un mundo imaginario partiendo de las vivencias de un bailarín

de danza contemporánea es el pretexto para jugar con la luz y la sombra, crear nuevos ángulos, perspectivas imposibles que en el mundo real no se producen. En cuanto a las luces se encuentra una gran variedad que va desde la cenital, pasando por la contra luz, lateral, frontal, las cuales ayudan a reforzar las asociaciones del subconsciente. Del mismo modo, la temperatura que va desde los cálidos hasta los fríos, obviamente son acordes a la naturaleza de los diferentes estados agua. Por último hay que resaltar que el tipo de luz utilizada para la toma fotográfica va desde natural hasta artificial.

Iconográfico

Un fundamento histórico que soporta el desarrollo práctico del presente proyecto es el Surrealismo. Este movimiento artístico y literario surgido en Francia a partir del dadaísmo en la década de los años 1920, concibe la pintura y escultura como consecuencias plásticas de la poesía. En torno a la personalidad del poeta ANDRÉ BRETÓN la obras poética, Claro de tierra (1923), La unión libre (1931), El aire del agua (1934), estados generales (1943), Oda a Charles Fourier (1947), entre otros poemarios, se caracteriza por la utilización del verso libre, dislocar la sintaxis y una sucesión de sorprendentes metáforas que surgen -en palabras del autor-"como esas imágenes del opio que el hombre no evoca a no ser que se le ofrezcan espontáneamente⁵¹". Buscaba descubrir una verdad, con escrituras automáticas, sin correcciones racionales, utilizando imágenes para expresar sus emociones, pero nunca seguía un razonamiento lógico.

Como representante del movimiento artístico surrealista SALVADOR DALÍ, considerado como un genio o un loco, bipolaridad lleno de excentricidades, da a conocer sus vivencias por medio del arte visual. La representación del inconsciente que se representa en los sueños, es decir el mundo onírico son de gran trascendencia en sus obras. Las imágenes que se repiten en las Jirafas ardientes y de relojes que derretían, se convirtieron en las marcas registradas

⁵¹ "El arte surrealista." Centro Pompidou - Arte Mus Cultura. Web. 11 de marzo 2010

surrealistas del artista. Su gran técnica permitió que él realizara sus pinturas en un estilo casi fotorealista.

Dalí compromete la parte cognoscitiva en el momento de crear sus obras, desde esta perspectiva la propuesta se acerca al surrealismo, por que busca las vivencias más profundas del bailarín de danza contemporáneas para ser traducidas en imágenes fotográficas. Las características del surrealismo se connotan a través de las representaciones de imágenes oníricas o de los sueños”, que también pueden representar las ilusiones de tantos bailarines.

LUIS BRUÑUEL PORTOLES uno de los más importantes y originales directores de la historia del cine. Influenciado por el surrealismo crea cortometraje donde las imágenes son irreales. El perro andaluz es la película del cine mudo más corta de la historia del cine, escrita, producida, dirigida e interpretada por Luis Buñuel en 1929 con la colaboración en el guión de Salvador Dalí.

El rodaje duró 15 días. Según refiere Buñuel a De la Colina y Pérez Turrent, Un perro andaluz nació de la confluencia de dos sueños, el de Dalí sobre las hormigas que pululaban en sus manos y el Buñuel con la navaja que seccionaba el ojo de alguien.

Un perro andaluz está considerada la película más significativa del cine surrealista. Transgrediendo los esquemas narrativos canónicos, la película pretende provocar un impacto moral en el espectador a través de la agresividad de la imagen. Remite constantemente al delirio y al sueño, tanto en las imágenes producidas como en el uso de un tiempo no cronológico de las secuencias.

La extensión de la descripción de los planos de esta película es obligada si se quiere dar cuenta de su carácter de poema en imágenes, cuyos hallazgos visuales proceden en gran medida del poemario homónimo que Luis Buñuel tenía listo para la imprenta. El mismo Buñuel señalaba la importancia que para él tenían los

sueños, las visiones y los delirios en su vida cotidiana, en el grupo surrealista de París y, por tanto, en su cine.

Toda la cinta puede definirse como una sucesión de sueños encadenados. Posee una de las secuencias más impactantes de todo el cine: la navaja que secciona un ojo de mujer. En varias imágenes podemos descubrir las obsesiones recurrentes en Buñuel y Dalí.

La naturaleza de la película el perro andaluz da a suponer que es de origen pictórico, pues uno de los autores intelectuales es Salvador Dalí, fundador y digno representante del surrealismo. Sus imágenes rescatan el valor de los sueños, y crea paisajes fuera de lo común, es así que esta obra, está cargado de significados simbólicos, como las hormigas, el piano, el asno descompuesto, que para él son aproximaciones de su vida de joven o imágenes que han marcado en su psiquis más profunda.

El productor y autor material de esta obra es un soñador, transforma sus sueños por medio de imágenes. La confluencia de estos dos artistas ha creado una historia fílmica poética narrada por imágenes cargadas de alegorías.

Esa narración poética planteada en la película de Buñuel se visualiza en las imágenes de este proyecto, las cuales se construyen a través simbolismos. Además, se aúna a producción fotográfica la carga emocional experimentada por los bailarines de danza contemporánea y las diferentes manifestaciones corporales en movimientos erráticos, fluidos que se relacionan con los diferentes estados del agua.

Cada imagen se puede leer de forma individual al igual que un párrafo o en conjunto como un soneto, están ligadas y separadas a la vez, solo el lector tiene la responsabilidad de construir la historia de forma individual o colectiva dependiendo de la emoción que le produzca. En cuanto a la psiquis la generación de imágenes

y recuerdos involucran mas al espectador, envolviéndolo en fantasías tánicas o eróticas.

La iconología

Los seres humanos se expresan a través del movimiento. La danza es la transformación de funciones normales y expresiones comunes en movimientos fuera de lo habitual para propósitos extraordinarios. Incluso una acción tan normal como el caminar se realiza en la danza de una forma establecida, en círculos o en un ritmo concreto y dentro de un contexto especial.

La danza puede incluir un vocabulario preestablecido de movimientos como en el ballet y la danza folclórica, o pueden utilizarse gestos simbólicos o mimo como en las numerosas formas de danza asiática. Personas de diversos estratos sociales bailan de forma distinta por razones variadas, lo que puede significar, que los tipos de danzas revelan mucho sobre su forma de vivir.

La danza puede ser recreativa, ritual o artística y va más allá del propósito funcional de los movimientos utilizados en el trabajo y los deportes para expresar emociones, estados de ánimo o ideas. Puede contar una historia, servir a propósitos religiosos, políticos, económicos o sociales; o puede ser una experiencia agradable y excitante con un valor meramente estético, al igual que transformar lo intangible en tangible.

El cuerpo puede realizar acciones como rotar, doblarse, estirarse, saltar y girar. Variando estas acciones físicas y utilizando una dinámica distinta, los seres humanos pueden crear un número ilimitado de movimientos corporales. Dentro del extenso campo de movimientos que el cuerpo puede realizar, transforma el cuerpo en un sin número de elementos símbolos como en este caso los estados del agua, que aunque son estados separados pertenecen a una misma esencia.

El potencial normal del movimiento del cuerpo puede ser aumentado en la danza, casi siempre a través de largos periodos de entrenamiento especializado. En el ballet, por ejemplo, el bailarín se ejercita para rotar o girar hacia afuera las piernas a la altura de las caderas, haciendo posible el poder levantar mucho la pierna en un arabesco. En la India, algunos bailarines aprenden a bailar incluso con sus ojos y cejas. También el vestuario puede aumentar las posibilidades físicas: las zapatillas de puntas, zancos y arneses para volar, son algunos de los elementos artificiales utilizados por los bailarines.

La danza puede también formar parte de los ritos de transición que se realizan cuando una persona pasa de un estado a otro. Así, el nacimiento, la iniciación, la graduación, el matrimonio, el acceso a un puesto oficial y la muerte pueden ser enmarcados por la danza. También forma parte a veces del galanteo. En algunas sociedades, los bailes son los únicos eventos a los que acuden y donde se conocen los jóvenes de distinto sexo. En la sociedad contemporánea, los bailes proporcionan a los jóvenes ocasiones importantes para reunirse. También es factible trabajar ayudado por la danza. Los movimientos rítmicos son capaces de lograr que el trabajo sea más rápido y eficiente, como en las danzas japonesas que se realizan en las plantaciones de arroz. En algunas culturas, la danza es una forma de arte, y en el siglo XX algunas danzas que originalmente eran ritos religiosos o entretenimientos de la corte se han adaptado al teatro.

La cultura de la danza es una responsabilidad colectiva de todos los artistas y profesionales de esta disciplina. Pero también debe existir una acción concertada entre organizaciones de la sociedad civil e instituciones públicas de la difusión cultural; y por supuesto una integración a la iniciativa privada entendida no sólo como grandes corporativos comerciales, sino la propia participación ciudadana, es así que el propósito de este trabajo, no es solo de incentivar de una conciencia ecológica, sino el de vislumbrar la relación directa entre los estados emocionales del hombre y los estados naturales del agua los cuales, como seres sistémicos y

autopoiéticos cambian constantemente, modificando no sólo a nosotros sino también a nuestro entorno y con esto la cultura. El danza entonces podemos encontrarla en las relaciones del sistema cotidiano de vida como flujos del vivir, dando sentido a lo que hacemos, queremos, tenemos y expresamos.

10. ESTRATEGIAS DE COMUNICACIÓN Y DIFUSIÓN DE LA OBRA

El proyecto llamado las vivencias más profundas del artista de danza contemporánea, compuesta por 15 fotografías digitales de un tamaño de 45 x 60 cm en su gran mayoría en formato horizontal. Cada imagen se imprimirá en la técnica de impresión láser sobre vidrio de alta resistencia, debido a que la investigación creación está expuesta a los elementos naturales (líquido, sólido, gaseoso).

Las series constan de cuatro fotos por elemento y una individual que representa la fusión de los elemento. Se utilizara el vidrio impreso para la elaboración de tres cubos, en cada cara del cubo estará una imagen que corresponde a las representaciones pictóricas de los elementos, en la cara inferior se ubicara la imagen mixta, dentro del cubo se vertiera un elemento que corresponda al estado de la materia, es así, que el estado liquido está representado por el agua, el estado sólido estará expresado por el hielo, el estado gaseoso por humo. Los tres modulo estarán puestos en mesas estáticas en forma triangular, en cuanto a la parte técnica de dispondrá de mecanismos que recreen movimiento y/o creación artificial de los elementos tales como bomba sumergible de agua y cámara de humo.

Para la presentación del proyecto se contara un bailarín de danza contemporánea, quien recreara con sus movimientos corporales los estados del agua, proyectando los diferentes estados emocionales del artista, creando analogías de relación entre el proyecto visual y la danza.

Por último se expondrán en el Museo de Arte Contemporáneo del Huila, abierta a todos los públicos.

11. CONCLUSIONES

En la realización del proyecto fueron indagados los artistas de danza contemporánea de Neiva, lo que permitió descubrir las vivencias más significativas durante la construcción y ejecución de una obra. Es importante resaltar que cada movimiento en el espacio es un sistema refinado de comunicación corporal. Un conjunto de informaciones neuro-musculares se transmiten instantáneamente entre dos o más cuerpos en movimiento, según un código elaborado para transmitir ideas, deseos, sueños y fantasías.

La danza es una disciplina que coloca a la vista de todas las emociones más íntimas, rescata procesos y los devuelve en una secuencia que se abre el mundo de las infinitas posibilidades. Es un lenguaje gestual que busca como expresar interiores. Ejerce control sobre las emociones de quienes los observan. Maneja los caminos de significados que son expresados a través de signos no convencionales. Las palabras no encuentran sitios donde obtengan significados conceptuales, aunque ellas, pueden convertirse en notas musicales que extraen la esencia emocional y la información depositada en el núcleo del sonido para ser interpretados.

Explorar la parte interna del bailarín significa sentir su propia soledad, estar ensimismado en sí mismo expresando su propio yo. Bailando se ve solo, como dentro de una burbuja que lo aísla, pero que una vez se conecta con el exterior se rompe con el movimiento para darle paso a otras dimensiones del sentir humano.

Por lo tanto, cuando el bailarín semeja sus emociones, sentimientos y pasiones a los diferentes estados del agua conecta su existencia con el mundo exterior. Cuando el artista se mueve su cuerpo en estado líquido sus movimientos son fluidos, rápidos, consecutivos y despiertan sentimientos de alegría, simpatía y el

amor. En estado sólido la danza conmueve por que sus movimientos fragmentados,, el cuerpo se tensiona y el músculo se contrae generando emociones como miedo, angustia, cólera, odio o desespero. Por último, en el estado gaseoso el artista gira, salta, desliza su cuerpo para irradiar pasiones que le permite transformar el mundo. Se baila con el aire, se juega con la respiración, se emiten sonidos que se desvanecen en el espacio. Lo gaseoso es efímero, de poca duración. De lo anterior se puede inferir, que las vivencias significativas con diferentes elementos de la naturaleza proporcionan al bailarín imágenes que son llevadas a escena a través de su cuerpo.

El agua puede ser amiga o enemiga a bailar esto depende de las sensaciones del cuerpo, para Isadora Duncan, el agua fue una gran inspiración. Ella siempre quiso vivir cerca del agua, ella habla de su conexión con el océano en su libro Mi vida. Amaba a realizar sus bailes en una alfombra verde-azul para tener el mar cerca a todo momento.

12. RECOMENDACIONES

- Es importante que la Universidad Surcolombiana y el Programa sigan programando este tipo de seminarios para la formación académica del futuro docente.
- El seminario de fotografía debe implementar como requisito tener un tema de investigación creación para agilizar el proceso fotográfico.
- Que el seminario de fotografía sea por niveles I nivel II y III
- La práctica de trabajar con fotografía digital y photoshop contribuyó a crear una nueva forma para la creación de imágenes y llevarlas a un tercer plano donde se puede plasmar ideas, sentimientos emociones y fantasías propias y de los demás.

13. BIBLIOGRAFIA

TEXTOS CONSULTADOS

FEININGER Andreas, La nueva técnica de la fotografía. Barcelona, España.1977: 13-15

STIEGLITZ, Alfred, Richard Whelan, Bibliografía, New York, 1997.

WINOGRAND, Garry, El juego de la fotografía, New York ,2001.

LANGDON, Alvin Coburn (1966). Alvin Langdon Coburn: Fotógrafo. Una autobiografía. New York: Praeger. p. 18.

LESTIDO, Adriana, Revista foto mundo, Buenos Aires, 2009

VICKERS Hugo, Loving Garbo: The Story of Greta Garbo, Cecil Beaton, and Mercedes de Acosta, Random House, 1994

STRAUSS, Lévi,- Claude. La vía de las máscaras. Edición revisada, aumentada y prolongada por tres excursiones. México, Siglo XXI Editores, 1981.

RICOEUR, Paul. Tiempo y Narración I, II y III. Buenos Aires: Siglo XXI. 1995 Pág 13

GYORGY, Martin, (y Ernő Pesovár) A Structural Analysis of the Hungarian Folk Dance", Acta Ethnographica, 10: 1-40. 1961. "The motive itself is an explicit unit, the smallest organic unit of the dance.The motive is the smallest unit whose rhythmic and kinetic pattern forms a relatively closed and recurring structure". 1961

Proca-Ciortea, Vera (y Anca Giorchescu) "Quelques aspect Théoriques de l'analyse de la danse populaire", Langage. Pratiques et Langages Gestuels, Paris, Didier y Larousse, 10, Enero: 87-93. 1968. "L'analyse structurelle ne peut pas s'arrêter à la délimitation des unités kinétiques et a leur hiérarquisation. La mise en relief des relations et de la nature des rapports qui s'établissent entre les unités de mouvements constitue un objectif ultérieur d'importance". 1968.

STRAUSS, Lévi-, Claude. "La estructura de los mitos", en Antropología estructural. México, Editorial Paidós.1979.

EDMUND, Leach,. Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos. Una introducción al uso del análisis estructuralista en la antropología social. México, Siglo XXI Editores, 1978. Pág 59-62

GALLO, Luz Elena (2006) "El ser-corporal-en-el-mundo como punto de partida en la fenomenología de la existencia corpórea". En: Revista Pensamiento Educativo: Santiago de Chile

SÁNCHEZ, José A. "La escena Moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de Vanguardias", Editorial Akal, Madrid, 1999. pág 78

LEACH, Edmund. Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos. Una introducción al uso del análisis estructuralista en la antropología social. México, Siglo XXI Editores, 1978. Pág 59-62 pág. 60

KAEPLER, Adrienne. "Method and Theory in Analysing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance", Ethnomusicology, 16: 173-217. 1972

GIURCHESCU, Anca. "La danse comme objet sémiotique", Yearbook of the International Folk Music Council. 1973

STRAUSS Lévi-, Claude. "La estructura de los mitos", en Antropología estructural. México, Editorial Paidós, 1979.

REVISTAS

JAKOBSON, Román. "Los polos metafórico y metonímico" en Fundamentos del Lenguaje. ed. Ciencia Nueva, S.L., Madrid, 1967.

BARTHES, R, S/Z, París, Éditions du Seuil (traducción castellana: S/Z, Madrid, Siglo XXI, 1980

KANDINSKY, Vasili, "De lo espiritual en el arte", Editorial Paidós año 2006, pág 30.

GADAMER, Hans-Gerg. El Lenguaje como Horizonte de una Ontología Hermenéutica. Verdad y Método I. Editorial Sígueme. Salamanca. pp. 526 - 585.

LE BOULCH, Jean. El movimiento en el desarrollo de la persona. Barcelona: Paidotribo, 1997. 339p. ISBN 84-8019-304-2.

El arte surrealista." Centro Pompidou - Arte Mus Cultura. Web. 11 de marzo 2010

S/Z (1970), donde Barthes intenta ilustrar y analizar uno de los fenómenos que aparecen señalados en Critique et vérité: la pluralidad de sentidos de un texto; utiliza los conceptos metodológicos de lexía y código de significación. La lexía es una unidad de lectura formada por un fragmento corto, de extensión variable donde pueden encontrarse tres o cuatro sentidos.

(Cfr. McFee, Graham. Entendiendo a la danza.) McFee entiende la cuestión de la relación entre la danza y su “explicación” por medio del lenguaje como una búsqueda de sentido, implicando el lenguaje como paráfrasis, cuando no se trata en realidad de hacer equivalencias, sino de articular sentidos en los términos en los que el lenguaje lo hace (es decir, el carácter lingüístico de nuestro entendimiento).

”In absentia” es un término en latín, cuyo significado literal es "en ausencia”

KRISTEVA, Julia. El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística. Ed. Fundamentos. Madrid.1988

En el texto original de Leigh Foster los términos son: resemblance, imitation, replication y reflection. Para la traducción nos inclinamos por la literalidad, pero es importante tener en cuenta que los términos originales son aquellos mencionados.

PAGINAS DE INTERNET

<http://www.nga.gov/kids/scoop-degas.pdf>

http://www.taringa.net/posts/arte/8733740/Georges-Pierre-Seurat_-Una-bella-tarde-de-domingo.html

VON Laban, Rudolfo. Movimiento expresivo.
<http://talentosfsa.blogspot.com/2009/04/de-rudolf-von-laban-movimiento.html>.
Visitada 05/02/2011.

<http://institucional.us.es/revistas/revistas/themata/pdf/25/34%20parmeggiani.pdf>

<http://www.informador.com.mx/cultura/2011/265555/6/el-ballet-clasico-y-la-danza-moderna-se-fusionan-en-aqua.htm>

<http://institucional.us.es/revistas/revistas/themata/pdf/25/34%20parmeggiani.pdf>

Entrevista Realizada a Mélida González. 29-Noviembre 2010

14. CRONOGRAMA ACTIVIDADES

ACTIVIDADES	SEPTIEMBRE				OCTUBRE				NOVIEMBRE				DICIEMBRE		
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3
Iniciación del seminario			X												
Discusión del tema				X											
Investigación del tema					X	X	X	X							
Toma de fotos									X	X					
Aplicación de photoshop											X	X	X	X	
Sustentación y exposición															X

15. ANEXOS

