



LA DANZA COMO FENÓMENO COMUNICATIVO

Verónica Cruz de la Garza

vcruz63@gmail.com

Universidad Iberoamericana

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

Dr. Alberto Cabañas Osorio

Resumen

Analizar la relación entre el artista y el público a través de la obra de arte, en este caso la Danza Contemporánea para ver si la intención comunicativa del artista, coreógrafo es recibida por su público, sin modificación, sin mácula, para ello se probará el modelo de comunicación artística de Nicole Everaert.

Palabras clave: *Comunicación, danza y análisis semiótico.*

Abstract

Analyze the relationship between the artist and the public through the work of art, in this case the Contemporary Dance to see if the communicative intention of the artist, choreographer is received by your audience, without modification, undefiled, this will test the artistic communication model Nicole Everaert.

Key words: *Communication, Dance and Semiotic Analysis.*





LA DANZA COMO FENÓMENO COMUNICATIVO

Verónica Cruz de la Garza

vcruz63@gmail.com

Introducción

LA COMUNICACIÓN ARTÍSTICA DESDE EL MODELO DE NICOLE EVERAERT

Para fundamentar el siguiente trabajo se revisarán las teorías de Nicole Everaert, Semióloga, quien trabaja el concepto de comunicación artística y nos ayudará a analizar cómo se da el proceso comunicativo entre la obra y su recepción. Wolfgang Iser, quien afirma que la obra de arte posee dos polos, uno artístico y el otro estético, el artístico es el texto creado por el autor y el estético la concreción realizada por el lector. Iser afirma que la obra artística presenta “huecos” que el espectador tendrá que hacer un esfuerzo por llenar con su propio acervo cultural, no estamos hablando de cualquier espectador sino de uno previamente capacitado y de alguna manera entrenado para leer las metáforas y formas en el arte y consideramos que el caso de la danza ya sea clásica o contemporánea con mayor razón ya que son lenguajes abstractos y cada una tiene su propio estilo de expresar la forma y el discurso. Iser afirma que la obra artística solamente adquiere vida cuando es concretada, si se le puede llamar de esta manera, por el lector.

Para ello nos apoyamos en la propuesta teórica sobre comunicación artística que elabora Nicole Everaert quien desarrolla un modelo explicativo de la comunicación artística basándose en el pensamiento C.S Pierce, quien estudio en su juventud los textos de Kant, quien a su vez considera que el criterio para comprender el entendimiento humano reside precisamente en tener la capacidad de distinción entre lo posible y lo real. Dichos autores afirman que el concepto de lo posible solamente se encuentra en el pensamiento humano ya que “los seres inferiores y los seres superiores al hombre no diferencian entre lo posible y lo real...” (Everaert, 2002)





Para explicar el proceso de entendimiento en los seres humanos Kant hace alusión a dos categorías nada más, mismas que son la sensibilidad que nos permite conocer lo real como todo aquello que ya está dado, como el mundo objetivo y no establece diferencia entre lo objetivo y aquello que no está dado y que tiene la posibilidad de formar parte de lo real, ya que lo que no está dado hay que crearlo. Pierce sí hace alusión a esta diferencia pero falta una tercer categoría que entre al foro y esa la aporta Everaert.

Everaert separa lo posible y lo real e introduce una tercera categoría que es el simbolismo. Tenemos entonces tres categorías para comprender el arte como un fenómeno comunicativo:

1. La intuición, las emociones, lo sensible que permiten comprender todo aquello que no está dado y que se puede proponer o crear de alguna manera.
2. La posibilidad del objeto, lo real, lo que existe en la vida práctica.
3. El simbolismo, la vida intelectual, cultural, social; es decir racional.

Para Pierce la primera categoría es la concepción del ser y del existir, la segunda es la concepción del ser relativo a algo diferente y la tercera es la concepción de la mediación por la cual un primero y un segundo se ponen en relación. En Pierce se da cuenta de la experiencia humana, en Everaert da cuenta de cómo se da el proceso comunicativa artística y cómo es la relación del artista con su público a través de los símbolos que hay en el acto creativo, cómo el artista produce su obra, cómo impregna de esa simbología y lo que el público interpreta a través del llamado proceso de recepción.

Everaert logra ir más allá en las propuestas de E. Cassirer y de Pierce, ella explica cómo no se tiene un acceso inmediato a lo real, hacemos representaciones de la realidad a través de representaciones de orden simbólico. Dicha interpretación contiene códigos culturales que heredamos de nuestro entorno y los compartimos con otro, estos evolucionan a lo largo de los procesos en base a cómo nos comunicamos, estos





códigos forman filtros de aquello que concebimos como real, es decir el mundo objetivo ya existente. Todo ser creativo tiene aspiraciones sobre sus sueños, sobre utopías, sobre cómo transformar el mundo ya existente y esto se filtra a través de códigos a la obra de arte, en este caso a la danza. El coreógrafo crea una danza a partir de aquello que golpea sus emociones y sus sueños, eso lo plasma en su obra va impregnada de símbolos implícitos en su cultura y estos, a su vez, están impregnados de códigos susceptibles de ser deconstruidos y reconstruidos por los receptores de la obra. Esto es característico de toda creación artística, no importa cuál sea el lenguaje: gestos, imágenes, espacio, tiempo. “Toda experiencia artística necesita a la vez el dominio del símbolo establecido y de su subversión.” (Everaert, 2002)

Si la comunicación artística es un suceso, una función del arte es captar fuerzas. Everaert pone los siguientes ejemplos: “Así la música debe convertir en sonoras fuerzas insonoras, y la pintura debe de convertir en visibles fuerzas invisibles...(Everaert, 2002)” nosotros decimos que la danza tiene por misión convertir lo inconsciente en consciente a través de las metáforas, la misión es darle a su público un poco de ellos.”

Ahora, hablemos de la subversión, la autora explica cómo desde lo posible se invita a la transformación de lo real y esto a través de la recepción de sus públicos crea conocimiento nuevo. En palabras de la autora:

“El simbolismo permite el acceso a lo real: no ya a lo real en sí, sino a lo real filtrado, preinterpretado por los códigos....el símbolo permite captar lo posible (expresarlo, darle forma), distinguiéndolo de lo real. Lo posible se infiltra en el simbolismo, provoca un desplazamiento en los códigos, una modificación de los filtros y permite así, otro acceso a lo real: el descubrimiento de un aspecto de lo real todavía no interpretado, un conocimiento todavía no formulado. Sin embargo, en el mismo movimiento, lo posible es recuperado por el simbolismo, que se enriquece y se estabiliza hasta la próxima irrupción de fuerzas de lo posible.” (Everaert, 2002)





Este análisis solamente se puede comprender como un proceso comunicativo. Lo que tiene el pensamiento y en el alma el coreógrafo que se plasma en una obra artística llamada coreografía misma en la cual se filtran a través de códigos culturales el simbolismo que permea la vida del creador y, un tercer momento es cómo interpreta el público estos mensajes, ¿lee en la obra la intención original del artista? ¿Cómo se da ese proceso? ¿Qué dice la obra? ¿Cómo el público decodifica los mensajes que hay en ella? ¿Hay o no hay transformación cultural a través de esta experiencia?

EL CONCEPTO DE COMUNICACIÓN ARTÍSTICA

Para ello es preciso entender la comunicación artística como un suceso del orden de la vida sucede práctica, de lo real por el cual la primera categoría se infiltra en la tercera. Este suceso se da en dos pasos: se produce en la creación de la obra así como en su recepción, tanta para una como para la otra hay que dominar un simbolismo y romperlo a la vez, para permitir que se filtren las fuerzas de la emoción o primera categoría.

Una obra de arte es el esfuerzo del productor por materializar las intensidades que hay en la vida en todo sentido, el amoroso, el político, lo religioso y/o espiritual, el sentido de muerte y los fines de ciclos, miedos, la socialización que llevamos dentro, la forma de negociar con nuestras instituciones, etc. El artista evoca momentos sumamente intensos, momentos privilegiados en que el artista se encuentra en la primera categoría, después la necesidad de expresarla y darle forma en algún lenguaje, para ello, debe construir su propia red simbólica y tiene necesariamente que deconstruir el simbolismo que ya existe. En este sentido podemos definir “la obra de arte como un espacio-tiempo-real, (yo propongo trabajar con la obra coreográfica) en el cual nuevo simbolismo se elabora, integrando algo posible.” (Everaert, 2002)

Ahora bien, ¿qué pasa con el receptor? Dijimos anteriormente que el espectador frente a la obra decodifica lo que existe en ella, requiere de un entrenamiento especializado.





Una descodificación requiere de un esfuerzo de atención, de curiosidad, de empatía, de sinergia así como un dominio mínimo de los códigos existentes. Una vez que lo hace, los efectos de una obra de arte no son permanentes, es necesario “seguir la pista trazada por el simbolismo (es necesario descodificar)....Cuando, después de tal experiencia o comunicación artística, el espectador vuelve a su realidad cotidiana, su aprehensión de las cosas habrá cambiado: su visión de lo real se habrá renovado al contacto de lo posible.” (Everaert, 2002)

Para realiza este análisis del proceso comunicativo de la creación artística y su recepción se trabajará:

1. La Producción Coreográfica
2. El análisis de los elementos que conforman la obra
3. La interpretación del receptor.

El proceso de Apropiación que es otro aspecto de la interpretación no será abarcado por este análisis, ya que el objetivo principal de la investigación es verificar si el público entiende la intención comunicativa del coreógrafo, más no como se apropia de la obra.

Paul Ricouer en su reflexión sobre el lenguaje como discurso define la comunicación como: “La comunicación es un hecho, incluso, uno muy obvio. Las personas en verdad se hablan una a la otra.....la comunicación es un enigma, incluso una maravilla ¿Por qué? Porque el estar juntos condición existencia para que se dé la posibilidad de cualquier estructura dialógica del discurso, parece una forma de transgredir o superar la soledad fundamental de cada ser humano.....lo experimentado por una persona no puede ser transferido íntegramente por alguien más.....no obstante, algo pasa en mi hacia ti. Algo es



transferido de una esfera de vida a otra. Este algo no es la experiencia tal como es experimentada, sino su significado. Aquí está el milagro. La experiencia tal como es experimentada, vivida, sigue siendo privada, pero su significación, su sentido se hace público. La comunicación en esta forma es la superación de la no comunicabilidad radical de la experiencia vivida tal como lo fue.” (Ricouer, 1995)

Efectivamente una experiencia no puede ser transmitida tal como fue vivida por su locutor, pero eso que es susceptible de ser comprendido dice Ricouer es el significado transmitido por su emisor y justamente ese significado más lo que aporte su receptor desde su habitus en términos de Bourdieu es el sentido que tendrá haber creado una obra y haberla vivido y experimentado en cualquier ámbito de las artes.

Estos conceptos permiten formular los postulados teórico-metodológicos que el modelo de comunicación artística supone, a saber

- 1) Que hay reglas por las cuales comunica
- 2) Que la obra de arte en cuanto a segundidad (yo la he llamado segunda categoría para Everaert, o la de la vida práctica) es el resultado de un proceso de infiltración de la primeridad (primer categoría o la de la emoción) en la terceridad (tercer categoría o la de la vida intelectual, el simbolismo)
- 3) Que toda obra de arte posee una red simbólica que organiza y orienta su sentido a manera de “pistas”
- 4) Que para que se efectúe la comunicación artística, el artista debe ofrecer al lector dichas pistas para que éste las siga y restituya el sentido el sentido original que el artista le imprimió





- 5) Que hay comunicación artística cuando el lector es capaz de reactivar el movimiento originario del proceso del proceso de infiltración, pues es así como el receptor se coloca en la posición del artista y comprende lo que la obra dice; y por último
- 6) Que el lector no sólo tiene que ser activo, sino que debe también poseer competencias para descodificar la obra.” (V. Romeu)

UNIDADES DE ANÁLISIS Y VARIABLES PRINCIPALES

VARIABLES PRINCIPALES

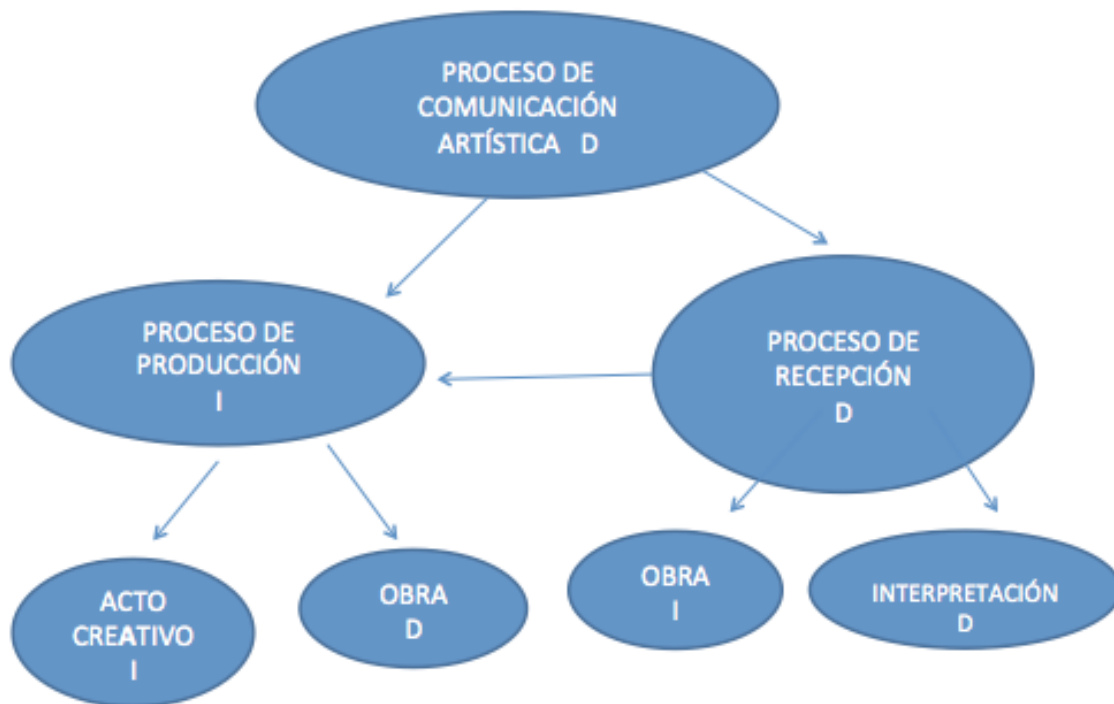


Figura 1. Diagrama de variables principales

Con la finalidad de comprender lo que es un acto creativo me baso en el concepto de creatividad de Clarissa Pinkola, psicóloga quien elabora una tesis sobre la creatividad femenina expresada a través de obras de arte.

“Para crear se tiene que saber reaccionar. La creatividad es la capacidad de reaccionar a todo lo que nos rodea, de elegir entre los cientos de posibilidades de pensamiento, sentimiento, acción y reacción que surgen en nuestro interior, y reunirlos todo en una singular respuesta, expresión o mensaje que posea impulso pasión o significado. En este sentido la pérdida de nuestro ambiente creativo significa vernos limitados a una



sola acción, sentirnos despojados y obligados a reprimir o censurar los sentimientos y los pensamientos y a no actuar, no decir, no hacer o no ser.” (C. Pinkola, 1995)

RESULTADOS Y SÍNTESIS

Con Base en las entrevistas a profundidad que se aplicaron a Isabel Romero, Directora artística de Proyecto Finisterra, Carmen Correa, bailarina, coreógrafa y directora artística fundadora de Arte en V y Olga Rodríguez, bailarina de Taller Coreográfico de la UNAM, coreógrafa y directora artística de proyectos independientes se encontraron los siguientes resultados.

La pregunta de investigación a responder es: ¿Cómo es interpretado el mensaje simbólico y estético de la obra dancística por su público y qué relación tiene esta interpretación con la intención inicial del coreógrafo?

¿El coreógrafo plasma en la obra con claridad su intención comunicativa? ¿El público interpreta lo que el coreógrafo quiere comunicar?

Para contestar la pregunta se realizaron tres entrevistas a profundidad en las cuales las variables generales han sido, Capital Cultural, Acto creativo, Intención comunicativa y Capital Simbólico. Los hallazgos son los siguientes:

CAPITAL CULTURAL

- I. Las tres son bailarinas, coreógrafas, directoras artísticas y fundadoras de proyectos independientes tienen entre 40 o un poco más años en la profesión de la danza.
- II. Las tres se formaron en el Sistema para la Danza Mexicana, INBA, en ballet clásico.



- III. Las tres parte de la escuela clásica para logara la libertad y ser libres para crear, no hacer pasos ni repetir obras. Logran un lenguaje propio, no copian a nadie

- IV. Dos no estudiaron coreografía, una sí estudió en el CNA, ya que consideran las dos que no estudiaron la licenciatura que atrofia la creatividad. La creatividad no se puede enseñar, pero a educar con danza para transformar la educación sí es posible, en esto coinciden las tres. “A veces estorban las escuelas para crear. En realidad son trámites burocráticos, la coreografía no se puede enseñar, la creatividad no se puede enseñar” (Isabel Romero)

- V. Las tres han trabajado en compañías de danza Nacionales e internacionales muy reconocidas como la Compañía Nacional de danza, Taller Coreográfico de la UNAM, Antares. Dos han fundado sus propios proyectos desde hace ya algún tiempo, Olga Rodríguez está iniciando su vida de coreógrafa y directora artística independiente.

- VI. Las tres cuentan con premios y reconocimientos importantes nacionales e internacionales. Tales como los premios otorgados por el FONCA, CONACULTA, UNAM, INBA, en el caso de Carmen Correa cuenta con reconocimientos internacionales de universidades e escuelas de USA, de Europa y América Latina.

- VII. Las tres han aplicado a todos los apoyos y becas nacionales e internacionales, hay veces que se les han otorgado, hay veces que no y sin embargo se crea la obra con o sin presupuesto. “ He contado con todos los apoyos FONCA, CONACULTA, INBA, prefiero no tenerlos, es demasiada presión . Se trabaja a pesar de.....”(Isabel Romero)





- VIII. La obra de las tres ha estado presentándose en teatros muy reconocidos, tales como la UNAM, Los Talleres A.C. Teatro Helénico, Teatro de la Danza del INBA.
- IX. Las tres logran producir pocas funciones al año, sin embargo son funciones muy relevantes para conquistar su trabajo independiente.

El capital cultural es muy importante para la producción artística, Bourdieu afirma que si algo tiene un artista es capital cultural y es fundamental para la producción de sentido.

CAPITAL SIMBÓLICO

- I. Las tres mantienen una relación de tú a tú, es decir de iguales con sus colegas, con sus compañeros de trabajo, con sus intérpretes. No es una relación de poder, es un trabajo en equipo y para lograr la obra lo consideran fundamental. “Me perciben como igual que ellos, no como superior y eso es importante para lograr la obra... más gusta que se sientan libres.... ” (Isabel Romero)
- II. No se obtuvo más información sobre ¿cómo las perciben los demás? “Habría que preguntárselo a mis compañeros” (Isabel Romero)

La relación de iguales, el verse como compañeros ayuda mucho a lograr la producción artística de la obra.

ACTO CREATIVO

- I. Las tres son directoras artísticas respetadas por su trayectoria y por las decisiones que han tomado en la vida y desde ahí crean su obra, no alejadas de la vida.

“El ballet no se puede separar de la vida, eso lo aprendí con los Rusos, ellos no lo separan. Si siempre he sabido que NO pues yo concibo el espectáculo de foro como





varias disciplinas que cada quien se sienta a gusto con lo que hace y cómo lo hace, me encanta ver cómo procesan los actores, los cantantes, etc y aprender de ellos.” (Isabel Romero)

II. Isabel Romero, Carmen Correa y Olga Rodríguez se encontraban pasando por una etapa difícil sintieron la necesidad de hacer algo nuevo, algo diferente que renovara su energía, que les ayude a retomar la disciplina de la danza, de expresar lo propio y eso ayudó a motivarlas para crear una obra, una nueva experiencia, el contacto con el público. Olga Rodríguez ha sentido la necesidad de seguir sus ideales y sus crear sus propios proyectos y desarrollar sus temas de interés y no depender de Taller Coreográfico siempre....las tres parten de la idea de hacer algo que le diga algo alguien, de comunicarse con su público.

“... me cambio la vida mi hija, me encanta estar con ella, está padre, me da un sentido de realidad que antes no tenía, me dice oye,” mamá estabas improvisando”, si entiende ciertas dinámicas toma clases de flamenco y entiende la dimensión, cuando algo no le gusta, es muy crítica, si le hago caso aunque no siempre estoy o estamos de acuerdo....en dar una manita de gato.

Con los Antares me pasó, lo técnico que es estar con ellos, el foco está en otro lado no en la precisión, no me hizo feliz, y ser más libre, sin tanta precisión, eso me encanta....ya hay una ensayadora, ojo de afuera, una voz que no sea la de los que están en foro es saludable. No pretende el rigor de las disciplinas.” (Isabel Romero)



III. Las tres se entrenan en ballet clásico y lo conciben como la escuela por excelencia, desde esta escuela se puede hacer lo que uno quiera, se logra la libertad para expresarse.

IV. Las tres son legitimadas por sus bailarines, intérpretes, técnico, diseñadores, colegas. Se podrá estar o no de acuerdo con su forma de expresarse, de crear, de proponer, de dirigir, pero permiten que sus intérpretes propongan “... si vale la pena para lograr el mensaje de la obra lo respeto y se queda como parte del guión, si no....sale....a mi me gusta trabajar con la creatividad de los intérpretes y cada quien desde su disciplina, creo que esto enriquece mucho una obra y disfrutamos más el trabajo...”

“Dejé un tiempo de hacer danza, tuve una niña. Esta obra la hago justo en un momento muy particular en mi vida. Cada obra tiene que ver con el momento en el que estas. Estuve trabajando con un compañero danza danza... hasta que me buscan de Los talleres. Siempre ha sido un espacio muy amable en el que te puedes sentir libre, Isabel Beteta siempre ha sido supero buena onda, nos ha contenido. No tengo nada y mi hija tomaba clases de canto con Geraldina, además es actriz. Estamos en un momento similar, ella se imaginó que ella canta y yo bailo, creo que no había visto nada mío. Empezamos a trabajar juntas pero con dos mujeres, invito a Jorge Clown a partir de improvisaciones.. el toca el acordeón, ensayos donde empezábamos a jugar, no había expectativa alguna, sabes hacia donde no.....se comenzó a armar, yo sí creo mucho en la relación con el espectador y con el público, me importa mucho que se dé una química, yo sí soy se me da el picar, propiciar que pasen cosas, con Jorge quien proponía movimiento yo decía le es orgánico a él, jugando hay que quitar obstáculos





para que se muevan, tengo ya mucho tiempo de que no trabajo con bailarines, se esperarían piruetas y saltos pero acá no hay nada así. Me gusta mucho que el actor se vea como actor, que la cantante se vea como cantante, que mantengan su personalidad y eso genera personajes, se van dibujando. Todos proponían, ya no sé quién puso qué, si no vas en el 8 me vale madre. Creo que soy más directora que coreógrafa. Sé que no quiero. (Isabel Romero)

V. La relación con los compañeros y la atmósfera de trabajo incrementa la creatividad. El ambiente de imposiciones, tiranías, egos exacerbados, el estrés en los intérpretes no genera un ambiente saludable en el cual uno pueda disfrutar su trabajo y crear lúdicamente.

“Sí hay una necesidad de buscar la danza, me motiva relacionarse con quien bailo.. La ternura, o se maltratan o se manosean y me causa molestia de la danza contemporánea. me hace falta ver ternura, nos acercamos al público, abrir el espacio en los otros, ver cuerpos que no entienden el tono muscular, no entiende la diferencia entre la caricia y sacarle un ojo a alguien, hay un momento en que me empiezo aburrir, estoy muy contaminada por los actores y necesito que pase algo, lo busco con danza. La cantante es la diva y nosotros estamos liberados de tener el foco, nos divertimos y ella es muy feliz, todo gira alrededor de ella. Nos divertimos como enanos, los ensayos son divertidos, gozosos, las funciones también. Fuimos creando a cada personaje.” (Isabel Romero)



VI. Las tres tiene una excelente relación de camaradería y de iguales con los colegas que son sus intérpretes y respetan su creatividad, si funciona para que la obra se más comunicativa lo dejan como parte de la obra, las tres disfrutan y se divierten cuando crean.

VII. Para el diseño de la obra:

“Hay tres cuadros, le encontramos una historia a cada personaje. Las escenas, la parte muy amorosa, nos pitorreamos de la cantante de ópera. Ella hace ópera seria y también está dispuesta a jugar con esto. Quiero cantar en el próximo espectáculo y que Geraldina baile, sí baila pero quiero que baile más.

Hay imágenes de dos dimensiones, trabajo con muñecos, a la vez no tiene nada que ver una historia con otra. Está muy bizarra, me parece maravilloso que sea un espacio de no ser juzgados, darle vuelo a la hilacha, compartir esto que es tan divertido para nosotros. Que la cocina sea igual de disfrutable que el foro., Esto tiene que ser gozoso, hay que vaciarse no llenarse de energía, cada quien hace su talacha y a la hora de juntarlos, se transforma en algo un TODO, funcionó muy bien, la necesidad que cada uno tiene. Todo funciona mientras cada quien encuentre lo que necesita. Que propicie más creatividad, no hay fórmulas, y cuando se acaba se acaba. Hay un rigor.

Los proyectos tiene que estar vivos, necesito que generé algo vital y cuando ya no lo sea no tiene sentido. Soy incapaz de generar piezas de museo. Cuestiones de sobrevivencia mantener los grandes repertorios y sacrificas mucha vida. (Isabel Romero)

Crear es hacer real aquello que es posible, hacer posible lo que antes no estaba. Para la producción artística es necesario el acto creativo, no separar la creación de la vida cotidiana, las etapas difíciles en la vida incrementan la





creatividad, las disciplinas rigurosas sirven para desarrollar el sentido de libertad, la relación de iguales genera creatividad. Disfrutar y divertirse trabajando incrementa la creatividad y genera un ambiente saludable para la producción de sentido. La producción artística requiere de estos elementos para innovar, para ser auténticos, orgánicos y crear sentido.

INTENCION COMUNICATIVA

- I. En las tres la expresión en sus posturas, gestos actitudes las encuentran sintiendo su cuerpo y sus emociones, son internas, ni impuestas ni artificiales, eso permite un mayor grado de expresión, ellas saben que el público no es tonto y eso los hace sentir y los conecta con la obra.
- II. Las tres proponen temas interesantes contemporáneos cercanos a la gente, piensan en las necesidades de la gente y trabajan sobre algo que va a hacer sentir, pensar, reflexionar al público y que les va a ayudar a transformar su mundo y su entorno.
- III. Las tres conciben la técnica como el vehículo del alma y eso es para crear una comunión con el público. Si no hay emociones no hay danza. Si el público no se conecta con la obra, con las emociones y consigo mismo no sirve la obra, no hay comunicación, fallan los coreógrafos y pierden al público. Las tres coinciden en que hay coreógrafos agresivos con su gente, con el público con sus temas y no es el objetivo ideal. Hay coreógrafos muy ególatras, narcisistas y el público lo percibe, no necesitan esto y no vuelven.

“Yo veo un enorme problema en términos de creación coreográfica pues hay coreógrafos que se hacen pasos, se olvidan de la parte emocional, yo me voy



a los sentimientos, a tocar al público. Una obra que no transmite un sentimiento es una obra vacía. Tocar al público es hablar de dolor, de desesperanza de desilusión. Tengo que ponerme en el lugar del otro. Siempre se piensa en el público, una obra no es monólogo, es un diálogo, no estás ahí nada más tú coreógrafo, es un divertimento.

Gloria Contreras me dice: ¿crees en Dios? Trata de explicar eso con tu cuerpo, esa maravilla dila con el cuerpo, eso es EMOCIÓN, tocas a otros, de otra manera tu producción está vacía, si al público no le dices nada, lo perdemos, por eso va al cine, porque le dice algo, lo hace pensar, lo mueve, siente algo....hay conexiones. No podemos perder la oportunidad del instante, de la acción, si lo saturamos de formas lo perdemos. La Emoción me guía, parto siempre de ella. No hay malas técnicas, hay malos ejecutantes. La técnica debe darnos libertad de expresión, la creación no es técnica nada más...si tienes un martillo en las manos puede construir o destruir.

La creación es comunión. Todo el equipo tiene que estar integrado, involucrados, bailarines, coreógrafo, técnicos, diseñadores, músicos. No hay balance por eso es difícil que se mantenga un grupo y que se emita el mensaje, mucho más difícil hablar de emociones. Los Tarahumaras dicen que nos guía EL KORIMA, se habla desde el espíritu y él nos guía, pero pocos lo escuchamos, es una cosmovisión. Dicen que el hombre blanco no conoce el korima.” (Olga Rodríguez)

Existe una necesidad de expresión que es susceptible de comunicar. Hay una habilidad en el coreógrafo para poner pistas en la obra. Esas pistas son interpretadas por el público y estos pueden completan la obra concluyendo que les dice algo, que les da algo que les deja algo....Para generar una





producción artística existe una intención comunicativa por parte del productor la cual es susceptible de comunicar y crear relación con su público.

Y en la opinión de Carmen Correa:

“La obra que marca mi vida personal y profesional es EL CISNE NEGRO. En mi vida representa la metáfora de aquello que es inesperado, el elemento sorpresa que modifica el rumbo de la vida. En Ballet clásico es de los papeles más difíciles de ejecutar y de interpretar. Quien realmente me enseñó a interpretarlo fue mi hermana Ale. Fue a verme bailar y al llegar a los 32 Fouettes me veía con sus lentecitos una carita de insatisfacción, terminando la función me dice claro que me salieron los 32 Fouettes perfectos..... pero Ale me dijo : “Si, pero no, bailaste con el alma”. Eso me marco, mi hermanita me enseñó lo que verdaderamente es bailar. Se lo he agradecido toda mi vida. Me enteré que la danza no solamente es relevés y encontrar el centro.....es el medio para llegar al alma. Con enorme orgullo digo llegué a ser Primera Solista de la Compañía Nacional de Danza.” (Carmen Correa)

Con estos tres testimonios se ilustra la intención por comunicarse o ponerse en contacto con otros seres humanos. La intención comunicativa a la luz de un acto creativo que logra relacionar al productor artístico, en este caso 3 coreógrafas, quienes desde el Ballet Contemporáneo tratan de crear metáfora, de organizar un mensaje o mensajes y por medio de ello relacionarse con quienes experimentan su obra.

Ahora bien, no porque tengan la intención de comunicarse lo logran. Es por ello que probaremos el modelo de Nicole Everaert con respecto a lo que es comunicación artística desde su punto de vista.



Para que exista la producción artística y producir sentido en la obra , es fundamental contar el capital cultura y desde luego, el capital simbólico, desde Bourdieu. Es fundamental el acto creativo, no sentirse reprimidas, obligadas a reaccionar de una sola manera, a responder ante la realidad como lo hacen otros, a seguir los caminos que otros ya trazaron, a censurar sentimientos, emociones y pensamientos. Desde Nicole Everaert el acto creativo alimenta la intención comunicativa al hacer real lo posible (aquello que no está dado) plasmándolo en un obra susceptible de ser descodificada e interpretada por otros quienes la experimentan. El arte de la danza es susceptible de comunicar, dependerá de la competencia del público para complementar las pistas que deja en la obra el coreógrafo.

INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS

Después de obtener resultados parciales y de tener la síntesis de los mismos se procede a realizar la interpretación de los resultados. Para ello interpretaremos la variable Acto Creativo trabajada desde los siguientes conceptos:

Producción, siendo el coreógrafo de la obra quien produce un discurso, a continuación se interpretará en base a los resultados obtenidos si el coreógrafo tienen o no una intención comunicativa al realizar su obras. Para lo cual se toman en cuenta la enunciación siendo esta cómo se construye aquello que dice la obra y la práctica comunicativa es la forma de hacerlo, los elementos que componen la obra a partir de la intencionalidad del productor o coreógrafo.

A la luz de la teoría de comunicación artística de Nicole Everaert la cual dice que el artista (productor) tiene una intención comunicativa, tiene la intención de decir algo y relacionarse con su público a través de su obra. A mejor intención, es decir mayor claridad al expresarse, más filtración o claridad en la obra.





Las tres entrevistas confirman la teoría, al crear su obra hay una necesidad y por lo tanto una intención de comunicarse, lo conciben como la finalidad de una obra coreográfica, sin esta finalidad la obra no tendría sentido.

El acto creativo sirve para decir algo, eso implica que los coreógrafos a través de su hacer dicen algo. Al respecto presento el testimonio de las tres entrevistadas:

Isabel Romero: “Si, no concibo una obra en la cual no se quiera decir algo a alguien. Lo peor que nos puede pasar es perder la capacidad de jugar, ser lúdicos y no reírnos de nosotros mismos, permitirnos dar vuelo a al hilacha y sin embargo es un trabajo riguroso y nada más serio que el buen humor”

Carmen Correa: “La obra que marca mi vida personal y profesional es EL CISNE NEGRO. En mi vida representa la metáfora de aquello que es inesperado, el elemento sorpresa que modifica el rumbo de la vida. En Ballet clásico es de los papeles más difíciles de ejecutar y de interpretar. Quien realmente me enseñó a interpretarlo fue mi hermana Ale. Fue a verme bailar y al llegar a los 32 Fouettes me veía con sus lentecitos una carita de insatisfacción, terminando la función me dice claro que me salieron los 32 Fouettes perfectos.....pero Ale me dijo : “Si, pero no, bailaste con el alma”. Eso me marco, mi hermanita me enseñó lo que verdaderamente es bailar. Se lo he agradecido toda mi vida. Me enteré que la danza no solamente es relevés y encontrar el centro.....es el medio para llegar al alma. Con enorme orgullo digo llegué a ser Primera Solista de la Compañía Nacional de Danza..... La finalidad de una artista es comunicar su alma, el público es lo más importante para un coreógrafo, si su obra no le toca el alma, su obra no tiene ningún sentido. Tanto entrenamiento, la técnica es tan difícil, tan demandante que si no la usamos para decir algo y tocar al otro no sirve de nada. Hay coreógrafos que no piensan en el público, narcisistas que no le dan importancia a lo que dicen y cómo lo hacen, son fríos distantes, lejanos y no logran acercar al público a su obra, el público no siente la obra y prefiere ir a un café o hacer otra cosa. También hay bailarines así, fríos, solo piensan en la técnica y no han



entendido para que sirva. No logran tener un público. La diferencia es bailar desde el alma y la técnica tendrá sentido, el público no es tonto, lo sabe. Lo siente.”

Olga Rodríguez: “Yo veo un enorme problema en términos de creación coreográfica pues hay coreógrafos que se hacen pasos, se olvidan de la parte emocional, yo me voy a los sentimientos, a tocar al público. Una obra que no transmite un sentimiento es una obra vacía. Tocar al público es hablar de dolor, de desesperanza de desilusión. Tengo que ponerme en el lugar del otro. Siempre se piensa en el público, una obra no es monólogo, es un diálogo, no estás ahí nada más tú coreógrafo, es un divertimento.

Gloria Contreras me dice: ¿crees en Dios? Trata de explicar eso con tu cuerpo, esa maravilla dila con el cuerpo, eso es EMOCIÓN, tocas a otros, de otra manera tu producción está vacía, si al público no le dices nada, lo perdemos, por eso va al cine, porque le dice algo, lo hace pensar, lo mueve, siente algo....hay conexiones. No podemos perder la oportunidad del instante, de la acción, si lo saturamos de formas lo perdemos. La Emoción me guía, parto siempre de ella. No hay malas técnicas, hay malos ejecutantes. La técnica debe de darnos libertad de expresión, la creación no es técnica nada más...si tienes un martillo en las manos puede construir o destruir.

La creación es comunión. Todo el equipo tiene que estar integrado, involucrados, bailarines, coreógrafo, técnicos, diseñadores, músicos. No hay balance por eso es difícil que se mantenga un grupo y que se emita el mensaje, mucho más difícil hablar de emociones. Los Tarahumaras dicen que nos guía EL CORIMA, se habla desde el espíritu y él nos guía, pero pocos lo escuchamos, es una cosmovisión. Dicen que el hombre blanco no conoce el Korima.”

A través de los tres testimonios anteriores a la luz de las teorías de Pierce y de Nicole Everaert no se logra confirmar su teoría ya que el coreógrafo al crear tiene una obra efectivamente tiene una intención por comunicar se esto da cuenta de la práctica comunicativa. No se logra afirmar la teoría de Nicole Everaert, ya que sí existe la





intención por comunicarse pero no necesariamente lo logran. Lo que logran es una relación con el público, un contacto, que aún no podemos definir como comunicación. El arte puede ser un lenguaje sin embargo no es referencial, no es simbólico. No es de fácil lectura, no es información, y por lo tanto, el proceso no es lineal.





FUENTES DE CONSULTA

Barbero, Jesús Martín. (2009). Efímero y trascendente. Lo sagrado y los medios de comunicación. Fondo editorial de la Universidad Antonio Ruiz de Montoya. Lima, Perú.

Bourdieu, Pierre.(1995). Las reglas del arte. Barcelona: Anagrama

Bourdieu, Pierre, (1989). Social space and symbolic power in Sociologic Theory.Num 7

Bourdieu, Pierre, (1997). Sobre la televisión. Ed Aniagrama Barcelona

Brihuelas, J.,Bozal V. (2002). Historia de las Teorías Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas. Madrid: Navarcarnero.

Cabañas, A. Espacio Imaginario y creación coreográfica en danza contemporánea. (Material fotocopiado)

Cabañas, A. Mutaciones Estéticas y Cultura Mediática. Cosmética Política de la Apariencia Física. México: UAM Xochimilco. (material fotocopiado)

Cabañas. A. (2011). La comunicación escénica, mutaciones, investigación, enseñanza. México. Universidad Iberoamericana.

Cabañas, A. (1995). La danza folklórica espectáculo como sistema de comunicación. Tesis de licenciatura. México. UNAM.

Delgado, J. M., Gutiérrez, J. (2004). Métodos y Técnica Cualitativos de Investigación en Ciencias Sociales. Madrid: Síntesis.

Echauri, R. (2008). Arte y Significación. Universidad de Navarra

Eco,U. (1970). La definición del arte. U de Mursia, Milano, Italia

Eco, U. (1978). Tratado de semiótica general. Ed Nueva Imagen. Barcelona

Eco, U. (1997). Interpretación y sobreinterpretación. University of Cambridge Press. NY.

Everaert-Desmendt, N.(2008). La comunicación artística: una interpretación pierciana. Revista electrónica Signos en Rotación Año III, num.181.



Everaert-Desmendt, N.(2002). La comunicación artística: subversión de las reglas y nuevo conocimiento. En Acta Poética no.22UNAM, MÉXICO

Fraleigh, S. (1987). Dance and the lived body. A Descriptive Aesthetics. Univesity of Pittsburgh Press, Pennsylvania, USA.

García Canclini, N. (2006). La Producción Simbólica. Teoría y Método en Sociología del Arte. México: Siglo XXI.

García Canclini, N.(1980) La Sociología de la cultura. México. CONACULTA. Grijalbo.

García Canclini, N. (2010). El arte, un lugar de la inminencia. México, Enep, UNAM.

Gardner, H. (1995). Mentes creativas. Una anatomía de la creatividad. México.Paidós.

Goffman E. (1959). La Presentación de la Persona en la Vida Cotidiana. Buenos Aires: Amorrortu.

Goodman, N. (1968). Los lenguajes del arte: Barcelona: Seixs Barral.

Iser, W. (1997). El proceso de lectura. Madrid; Taurus

Marcuse, H. (1965). El Hombre Unidimensional. Barcelona: Seix Barral.

Marcuse, H. (1978). La Dimensión Estética. Barcelona: Materiales.

Lull, J. (1995). Medios, comunicación y cultura. Aproximación global. Amorrortu editores. Argentina.

Luhmann, N., N. (2004). El Arte de la Sociedad. México: Herder

Mandoki, K. (2008). La estética de lo cotidiano y juegos de la cultura. México, Siglo XXI.

Ocampo Ponce, Manuel. (2009). Comunicación semiótica y estética. Ed Trillas. México

Pinkola, E, Clarissa. (1995). Mujeres que corren con los lobos. Ediciones B.S.A. Barcelona





Ricouer, P. (1995). Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido. Siglo XXI, México.

Rincón, O. (2006). Narrativas Mediáticas. España: Gedisa.

Romeu, V. (2008). La dimensión comunicativa del arte. Apuntes para un estado de la cuestión. UACM.

Rosales, E. (2002). Estética y Medios de Comunicación. Madrid: Tecnos.

Sarlo, B. (2002). Observatorio siglo XXI. Reflexiones sobre arte, cultura y tecnología/ Copilado por José Antonia Martínez. 1era edición, Buenos Aires. Paidós.

Schützeichel, R. (2004). Teoría Sociológica de la Comunicación. Alemania: UTB.

Thompson, John, B. (1998). Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación. Barcelona, España: Paidós

Thompson, John, B. (1988). Critical Hermeneutics. A study in the thought of Paul Ricouer and Jurgen Habermass. NY: Cambridge University Press

Verón, E. (1998). La semiosis social. Fragmentos de una teoría discursiva. Barcelona; Gedisa

Vidales, C.(2010). Semiótica de la teoría de comunicación. Tomo I. Monterrey, México: CECYTE, NL-CAEIP

Watzlawick, Paul (et. al.). Teoría de la comunicación humana. Interacciones, patologías y paradojas, 1ª Edición, Tiempo

Contemporáneo, Buenos Aires, 1971, 258 páginas. Traducción de Noemí Rosenblatt.)

Entrevistas a Isabel Romero, Carmen Correa, Olga Rodríguez