



## **Bases teórico-metodológicas para el estudio semiológico y contextual de la danza folclórica**

**Theoretical-methodological bases for the semiological and contextual study of folkdance**

**Ángel Acuña Delgado**

Catedrático de Universidad. Departamento de Antropología Social. Universidad de Granada.

[acuna@ugr.es](mailto:acuna@ugr.es)

**Elena Acuña Gómez**

Estudiante de Ciencias de la Actividad Física y el Deporte. Universidad de Granada.

[acuna91@correo.ugr.es](mailto:acuna91@correo.ugr.es)

---

### **RESUMEN**

El propósito de este trabajo es sugerir y aportar ideas que ayuden al investigador en su tarea de registrar, analizar e interpretar el hecho de la danza tradicional. Una vez aclarado el concepto de "danza folclórica", esbozaremos una serie de marcos y conceptos teórico-metodológicos, útiles para dar luz a los sentidos que se desprenden de ella. Propondremos un protocolo o modelo taxonómico de sus componentes, diseñado tanto para el registro de datos a través de la observación sistemática, como para su posterior análisis. Y por último reflexionaremos sobre la doble orientación que generalmente se halla asociada a este tipo de danzas, según sean sus destinatarios: humanos o divinos, y sobre cómo hacer relevante el contexto en el análisis simbólico de las danzas folclóricas, al objeto de llegar a entenderla como generadora y reactivadora de la propia dinámica sociocultural.

### **ABSTRACT**

The purpose of the present work is to suggest and offer ideas to aid the researcher in the task of recording, analysing, and interpreting the fact of traditional dance. Once clarified, the concept of "folkdance" will be sketched within a number of theoretic-methodological frameworks and concepts that will be helpful in shedding light on the meanings found in it. We propose a protocol or taxonomic model of its components, designed both for recording the data through systematic observation, as well as for its subsequent analysis. Finally, we reflect on the double orientation that is generally associated with these types of dances, depending on their receptor, humans or divinities, and on how to make the context relevant in the symbolic analysis of folkloric dances. The aim is to understand it as a generator and reactivator of their very socio-cultural dynamics.

### **PALABRAS CLAVE | KEYWORDS**

danza folclórica | semiología | contexto | metodología | folkdance | semiology | context | methodology

---

### **Acotación del concepto**

El concepto "danza" o, para ser más preciso, la actividad motriz que puede ser comprendida dentro de lo que conceptualmente entendemos como danza, ha sido definida de muchas formas. Según Galmiche: "La danza es un modo de expresión corporal, innato, natural y espontáneo en el hombre. Está unida al ritmo. Primero sagrada, luego festiva, después se laicizó, se codificó y se convirtió en acto independiente" (1986: 7). Marrazó dice de ella que consiste en la "coordinación estética de los movimientos corporales" (1975: 49). Kaeppler la concibe como una "forma de cultura, resultado de un proceso creativo que se apoya en la manipulación humana del cuerpo en el tiempo y en el espacio" (1978: 32). Un antropólogo clásico como Boas dijo por su parte, que la danza es un fenómeno humano universal cuyos patrones de ejecución se hallan de manera recurrente en amplias zonas separadas y no relacionadas, debido a las limitaciones de movimiento que posee el ser humano (Boas 1944: 19). Herkovits afirma que la danza es un arte transitorio realizado mediante el movimiento rítmico del cuerpo humano en el espacio, con un propósito

determinado, siendo reconocido el resultado del fenómeno tanto por los actuantes como por los observadores de un grupo dado (Herkovits 1973: 25). A estas definiciones podríamos añadir que la danza constituye una "manifestación motriz, básicamente expresiva y representativa, aunque también transitiva, que siguiendo un cierto ritmo o compás, posee diversas funciones ligadas a la manera de sentir, pensar y actuar del grupo que la produce".

Entendida así dentro de su heterogeneidad, la danza constituye un fenómeno universal que se ha dado en todos los tiempos y en todos los pueblos, el cual cuenta como principal valor histórico haber contribuido al conocimiento del hombre de otros tiempos, por su importancia psico y somática. Como expresa Bonilla: "La danza se hace expresión y pretende interpretar las manifestaciones de esa misteriosa fuerza vital que ata al hombre a la naturaleza y parece al mismo tiempo querer elevarlo sobre ella. Sólo en la danza hecha rito, símbolo, mito y arte, es donde el hombre puso mayor afán expresivo y en la que hizo participar más elementos sacados de su propio ser psicofísico" (Bonilla 1964: 9).

Por sí misma es posiblemente la expresión artística más antigua que se conoce, y sea cual sea el motivo o los motivos que inducen a su práctica (descarga rítmica de un exceso de energía, fruición por el movimiento rítmico, o acto religioso deliberado) puede servir como instrumento para comprender mejor la experiencia compartida, no sólo antigua sino también contemporánea, por la evocación que se hace en muchos casos a la "estructura ausente" (utilizando palabras de Eco 1975). En esta línea cabe añadir que los códigos que se pueden descifrar del análisis de las danzas son en muchos casos más emotivos que cognitivos, en la medida que no son pensados deliberadamente, la comprensión por parte de los ejecutantes, se halla más basada en la sensación que en la cognición. Su poder comunicativo estriba esencialmente en su capacidad de hacer sentir.

Por las definiciones hasta ahora ofrecidas, podemos comprobar que el denominador común es el "movimiento rítmico", al que se le puede añadir el sentido de trascendencia, al ir más allá de la propia utilidad material y sentido estético. Como dice Bonfiglioli: "la danza es un metalenguaje eminentemente ritmicocinético con patrones estéticos culturalmente concebidos por su contraste con los movimientos no dancísticos" (Bonfiglioli 1995: 38).

La danza, como citaba Herkovits: "es una forma de arte que resulta imposible estudiar hasta que no tenga un tratamiento sistemático que se aplique sobre una base comparativa" (1973: 445). Para ello se hace preciso estudiar cada modalidad de danza directamente sobre su contexto para establecer las correspondencias oportunas, dentro de un marco teórico adecuado, siendo posible también las correlaciones interculturales cuando la danza encaje en modelos de transformaciones que haya sobrepasado sus propios referentes espacio-temporales.

Por otro lado, como todo concepto paradigmático, la danza es susceptible de ser clasificada para su mejor comprensión. El espectro que ocupa el movimiento rítmico en el ser humano es muy amplio, y por ello no está de más ordenarlo de acuerdo a algún criterio que pueda ser útil para su mejor divulgación o para la investigación científica.

En los manuales escritos en torno a la danza se vienen utilizando diversos criterios clasificatorios. En unas ocasiones se elige un criterio formal o estructural para hablar de tipos de danza en razón a su estructura y dinámica coreográfica (danzas con evoluciones circulares, encadenadas, con cruces, etc.). Otras ocasiones se elige el elemento implicado para marcar su diferenciación (danza de cascabeles, de bastones, de espadas, etc.). La función o el sentido que se desprende de ella, es otro criterio frecuentemente citado (danzas propiciatorias, agrícolas, medicinales, bélicas, iniciáticas, sensuales, etc.) También el género (masculinas, femeninas), o la edad (de niños, jóvenes, adultos) pueden servir para marcar diferencias tipológicas.

Las denominadas genéricamente como "danzas folclóricas" poseen marcadas diferencias con las danzas y bailes clásicos, entre los que se incluyen los bailes de salón (vals, pasodoble, tango, etc.) o el ballet, practicados actualmente por motivos socializadores en unos casos y orientados hacia el espectáculo en

otros; así como con las danzas y bailes modernos: *breeck dance*, *hip hop*, *fanki*, bailes populares de época y rebeldía (*rock'n roll*, *charlestón*, *fox-trots*, *twist*), los cuales expresan o representan la actualidad de la vida cotidiana o la visión del pasado reciente desde múltiples perspectivas, ligadas al sentir contemporáneo.

Las danzas folclóricas están compuestas por todas aquellas manifestaciones ritmicocinéticas que forman parte del saber popular, de la tradición viva, dentro de las cuales se podrían distinguir un amplio espectro de formas y significados. Pero más que ocuparnos aquí de ofrecer un modelo clasificatorio nos limitaremos a señalar una de las claves por la que se distinguen o diferencian internamente entre ellas, constituyendo además un criterio operativo de cara a la investigación de las mismas, nos referimos al contexto de ejecución.

La pertinencia del contexto sociocultural en donde se inscriben las danzas folclóricas supone un factor esencial de distinción entre: aquellas que poseen hondas raíces históricas en el pasado y han ido evolucionando con los acontecimientos históricos y las circunstancias culturales, de modo que conectan con la realidad del grupo en su pasado y presente; y aquellas otras que, rescatadas del olvido histórico, se tratan de reconstruir lo más fielmente posible en la forma a las del pasado, pero han perdido parcial o totalmente para sus actores y espectadores el sentido simbólico que tuvieron en su origen. Si en las primeras, la danza, como texto, es consecuente y posee correspondencias directas con el contexto sociocultural en donde se desenvuelve; en las segundas, la recreación de la danza en base a un pasado ya ausente hace que estructuralmente no mantenga correspondencia con el contexto social y cultural del presente, lo cual pone serios límites a su interpretación. En aquellas danzas folclóricas que mantienen su carácter indígena al no haber perdido la continuidad con su contexto cultural, es posible realizar tanto un análisis funcional como estructural, en la medida que se puede responder a para qué sirven y qué dicen como forma de lenguaje; sin embargo, en aquellas otras que, por distintos motivos, mantienen discontinuidades con el vigente contexto cultural, es posible analizar las funciones que desempeña, responder a por qué se realizan, pero difícilmente se podrá abordar con garantías un análisis estructural que permita profundizar en su lógica interna como sistema de comunicación, a partir del trabajo etnográfico, si, como decimos, su re-creación se corresponde con un contexto diferido imposible de reproducir fielmente [\(1\)](#).

### **Conceptos teórico-metodológicos para su análisis**

La base de todo estudio semiológico sobre la danza folclórica, es decir, que pretenda ver en ella una forma de lenguaje, de decir algo de algo, es preciso que se sostenga en la realización de una densa etnografía (Geertz 1987 [1973]). La etnografía constituye el ineludible sustento para obtener resultados satisfactorios en la búsqueda de sentidos, siendo la "reflexividad" uno de sus rasgos principales, por el permanente esfuerzo intelectual que se requiere para comprender los procesos sociales y los comportamientos individuales y colectivos a partir de los elementos dancísticos, con toda su envoltura.

Si la etnografía reflexiva la proponemos como base del trabajo de investigación en estos casos, como modelo teórico general conviene generalmente aplicar el hermenéutico o interpretativo, procurando establecer interdependencias, relaciones, vínculos, entre categorías que faciliten la comprensión del objeto de estudio. No obstante, tampoco es despreciable el modelo explicativo, cuando la ocasión ha sido favorable de cara a establecer relaciones de causalidad (causa-efecto) que nos lleven a mostrar y aún demostrar cuál es la lógica del sistema estudiado. Todo ello depende de lo que den de sí los datos.

De igual modo, proponemos aplicar el enfoque ideográfico, a fin de contextualizar y particularizar los resultados de la población estudiada, buscando correspondencias entre los distintos aspectos que conforman la danza folclórica y su respectivo ámbito ecológico, histórico y sociocultural.

Por otro lado, es recomendable en una investigación semiológica, donde se trata de analizar la danza

folclórica como plataforma simbólica de la cultura, hacer uso de conceptos y marcos interpretativos propios de distintas corrientes teórico-metodológicas, entre las que destacamos principalmente el estructuralismo, la ecología cultural, el relacionismo simbólico o la etnociencia, sin que haya que cerrarse necesariamente a una sola de ellas. Sin ajustarnos a un exclusivo lineamiento teórico, por regla general conviene utilizar la teoría más adecuada en función de la capacidad que tenga para hacer comprensibles los datos.

Entre los "conceptos teóricos y metodológicos" que de un modo más concreto pueden ser utilizados en la investigación dancística, cabe mencionar los siguientes: La *etnomotricidad* o etnología de la motricidad, en donde se inscribe la danza, sería el primero de ellos. Como ya expresara Mauss (1971 [1929]), la motricidad posee un carácter social, en la medida que cada pueblo posee modos tradicionales de servirse del cuerpo, lo cual hace posible la creación de señas de identidad en torno a él. El postulado básico reposa en el planteamiento de que todas las actitudes y actos corporales son utilitarios e instrumentales, siendo el cuerpo el instrumento primero y más natural de esa eficacia. Como instrumento de nuestra acción y percepción, la estructuración social del cuerpo en movimiento, su normatización cultural, ya sea consciente, a través de la educación, o inconscientemente, a través de la imitación, es la idea clave de este primer concepto teórico-metodológico. La varianza no solo intercultural sino también intracultural, en lo que respecta a las manifestaciones dancísticas, permite el contraste y la comparación y en consecuencia la configuración de mapas diferenciales en función de diversas variables como son: el espacio físico, la época del año, el género, la edad, etc.

La *kinesia* y la *proxémica*, aunque con diferente contenido de estudio, la primera ocupada del lenguaje corporal y la segunda de la utilización espacial, constituyen conceptos complementarios muy útiles también en este tipo de trabajos. En relación a la kinesia, Birdwistell (1952), creador del término, planteó interpretar la gestualidad con el apoyo de la lingüística, teniendo en cuenta que la concatenación de gestos constituía un discurso cargado de sentido comunicativo. Sin necesidad de reducir la motricidad a la lingüística, asumimos la idea de que cada grupo humano posee un sistema kinésico propio, del que hay que descubrir su gramática para entender su significado.

La proxémica, como estudio del uso y percepción del espacio social y personal, se convierte en complemento indispensable para el estudio kinésico, en la medida que el cuerpo necesita espacio para moverse. En esta línea son útiles los planteamientos de Hall (1972), creador del término, y de la clasificación sobre los tipos de espacio según el uso que se hace de ellos, así como de los distintos tipos de distancias existentes en las relaciones interpersonales. Unido al uso del espacio hay que tener también en cuenta el uso del tiempo en el movimiento corporal que, como en la danza, tiene que ajustarse a algún ritmo establecido con el que se debe coordinar.

La *praxiología* constituye otro marco de referencia, ya que se ocupa del estudio de la eficacia de las acciones tanto a nivel material como simbólico. Como expresan Moles y Rohmer (1983), el análisis del continente es fundamental para aclarar su contenido. El desglose de la acción total en cada una de sus partes constituyentes es, como señala Parlebas (2001), un principio praxiológico fundamental para encontrar la lógica interna a la que se ajusta dicha acción. Se pone aquí especial énfasis en la relevancia que posee el contexto a la hora de situar las acciones, así como en remarcar el relativismo al que está sujeta la interpretación de las mismas.

Un concepto fundamental utilizado desde la perspectiva praxiológica es el de "costo de la acción", identificado como motor de la acción por ser el valor o motivación que mueve a un sujeto a actuar. También el concepto de "performance" es importante, dado que la eficacia de las acciones debe contar con la capacidad de ejecución que se posea, condicionada siempre por diversas variables tanto intrínsecas (edad, sexo, ...) como extrínsecas (estatus, entorno, ...). Asimismo, son utilizados los conceptos "paradigmático" y "sintagmático", el primero centrado en las acciones sustitutivas y el segundo en la secuencia de acciones sucesivas.

El *método del dramaturgo*, ideado por Goffman (1987 [1959]) se puede utilizar igualmente como marco

de referencia. En este caso, se sostiene la idea de mostrar la semejanza existente entre la acción real y la acción teatral. El mundo se concibe así como un escenario real en donde las personas interpretan papeles con la intención de darse credibilidad y convencer al interlocutor o al público presente. Método especialmente provechoso para el estudio de aquellas danzas que sobre todo se caractericen por la representación, así como también para profundizar en las emociones que se desprenden de aquellas otras que tengan un carácter puramente expresivo.

De Bourdieu recogemos la noción de *hábitus* en relación con el cuerpo, expresado en su obra "el sentido práctico" (1991 [1980]). El *hábitus* es un concepto que vincula al individuo con las estructuras sociales y puede ser aplicado en la investigación de ciertas danzas que marquen diferencias de estatus en su ejecución. También recogemos de él la noción de *encarnación (embodiment)*, entendida como enraizamiento a través de la costumbre, como resultado de la experiencia vital corporal en la forma de percibir, pensar y actuar sobre el mundo. Encarnación diferencial que se observa en las relaciones de poder entre distintos sectores sociales, o en las relaciones de género entre mujeres y hombres, sustantivado todo ello en una peculiar manera de moverse y relacionarse.

Además de los conceptos teórico-metodológicos ya citados, resulta útil aplicar la perspectiva *macro* y *microdimensional* de la interacción humana en relación con la danza folclórica que se trate. Observarla en el ámbito público y en el privado, a fin de apreciar posibles cambios de sentido. Esta doble perspectiva nos permite comprender en qué medida cierta danza tiene capacidad para explicar global o parcialmente una determinada contingencia cultural. Conviene, pues, estar atento a la, llamada por Giddens (1981) "dualidad estructural", situándonos además en el espacio vacío e interconectado que existe entre lo macro y lo micro.

Por otro lado, aunque el trabajo de investigación se centre fundamentalmente en el análisis sincrónico y actualizado de una determinada danza folclórica, no hay que descartar la perspectiva histórica en su estudio. En esa línea interesa conjugar lo *sincrónico* con lo *diacrónico* a fin de encontrar ecos del pasado que aclaren mejor el presente. Lo que somos se lo debemos a nuestros pasados y por tanto acudir a ellos siempre es aleccionador, ayudándonos a entender los procesos de cambio y quiénes somos por lo que fuimos.

El principal valor de un trabajo de investigación semiológico sobre la danza está situado en su interpretación, sin menospreciar claro está la densidad descriptiva. Interpretación en la que hay que cargarse de responsabilidad para hablar del otro, de sus comportamientos corporales, de su danza y de su cultura. Interpretación *etic* cuyo rigor queda marcado por los límites que ofrezcan los datos, a los que hay que procurar expresar, sin cometer excesos, sin sobrepasar lo que cabalmente dicen, para evitar llegar a aquello que tan sólo es fruto de la imaginación. El rigor pasa en estos delicados temas, en donde nos introducimos en el mundo simbólico, por ser consecuente con el dato que científicamente tiene valor, y del que se puede decir mucho o poco pero no más de lo que honestamente se puede.

Sin embargo, la perspectiva *etic*, la visión propia del investigador, debe ser complementada con la perspectiva *emic*, con el punto de vista de los sujetos estudiados, sin evitar los posibles contrastes y contradicciones que puedan aparecer. Es de especial interés hacer brotar de los informantes las impresiones y emociones que hablen del significado de sus propios comportamientos, en su diversidad, muchas veces oculto para los propios protagonistas.

De este modo, es preciso conjugar lo *etic* con lo *emic* en el desarrollo del trabajo, y junto con la imprescindible *contextualización* de los datos, ofrecer argumentos consistentes y convincentes que muestren cómo un pueblo organiza parte de su cultura en torno a la danza, o cómo, en definitiva, hacer relevante el contexto en el análisis semiológico o simbólico de la danza (2).

## **Modelo kinesigráfico de descripción y análisis de la danza**

Desde un punto de vista praxiológico, para llegar a establecer significados con respecto a una acción, dancística en este caso, es preciso describirla antes en forma densa. Las acciones, para ser analizadas científicamente es necesario considerarlas antes en sus significantes que en sus significados. Como expresan Moles y Rohmer: "La significación de un acto particular aparecerá hasta el final del análisis, y no al principio, como el elemento integrador final en la continuidad del conjunto del ser humano" (Moles y Rohmer 1983: 26).

La descripción detallada de la estructura y dinámica dancística es un paso previo fundamental para realizar un análisis riguroso; en ese sentido hay que contar primeramente con un protocolo de observación adecuado a las danzas en cuestión, el cual contemple categorías tales como el número, ubicación y características de los participantes, registro coreográfico, registro de los movimientos cinésicos, de los paralenguajes (conducta táctil, expresiones faciales, conducta visual, proxémica, adornos e indumentaria, factores del entorno) de los elementos musicales, de la letra del canto y la voz, y de otros componentes de la danza que se consideran relevantes dentro del contexto concreto de realización.

A partir de ahí, tras la pertinente toma de datos por escrito y de manera audiovisual, vendría la tarea de escriturar correctamente las danzas observadas mediante un procedimiento entendible y riguroso que ofrezca una visión completa y minuciosa de las danzas observadas (3).

Lo más habitual en la descripción de las danzas es la utilización de episodios ilustrativos que marcan la evolución de los movimientos rítmicos en sus momentos más significativos desde el principio hasta el final. Los personajes se representan con signos variados (por ejemplo un círculo para la mujer y un triángulo para el hombre), y los desplazamientos en el espacio mediante líneas de trayectorias; de ese modo, sin necesidad de dibujar realmente a los participantes, mediante la concatenación de signos se transcriben todas las figuras ejecutadas: vuelta entera, media vuelta, giro, contragiro, avance, retroceso, desplazamientos sinuosos, etc. La cadencia del paso, por su importancia en la ejecución dancística se suele representar en capítulo a parte, complementando a lo anterior.

Asimismo se pueden emplear imágenes fotográficas para complementar e incluso formar por sí solas los episodios ilustrativos a los que hacemos mención. Como es lógico, todo ello iría acompañado de la pertinente explicación por escrito, sobre las figuras dibujadas o fotografiadas.

Al objeto de no perder detalles de interés sobre el desarrollo de las danzas, proponemos a continuación un protocolo de observación o modelo taxonómico de sus componentes, que sin ser exhaustivo, y estando abierto a la inclusión de más categorías, puede servir de guía a la hora de tomar datos sobre el terreno, así como en el análisis que con posterioridad se haga.

## **MODELO TAXONÓMICO DE LOS COMPONENTES DE LA DANZA**

1. Nombre asignado y tradición oral asociada.
2. Espacio de realización dentro del contexto territorial.
3. Tiempo de realización: fecha anual; hora del día.
4. Rituales que acompaña.
5. Punto de vista *emic* sobre la función que desempeña.
6. Estructura general:
  - 6.1. Participantes:
    - 6.1.1. Ubicación temporal y espacial de la danza dentro del ritual.
    - 6.1.2. Número de practicantes y espectadores.
    - 6.1.3. Situación de los practicantes y espectadores dentro del espacio ritual.
    - 6.1.4. Grupos de participantes según: edad; sexo; estatus; parentela; etc.
    - 6.1.5. Asociación del rol social con el rol ritual.
    - 6.1.6. Tipo somático de los practicantes y características físicas más significativas.

- 6.2. Coreografía:
  - 6.2.1. Registro sincrónico de los diferentes participantes anotado por episodios.
  - 6.2.2. Registro diacrónico de la evolución sucesiva de los episodios.
- 6.3. Letra del canto y voz:
  - 6.3.1. Contenido de la letra del canto.
  - 6.3.2. Señales vocales que acompañan a las palabras habladas: vocalizaciones (risa, llanto, suspiro, bostezo).
  - 6.3.3. Segregaciones vocales (hum, ah, uh, ...) en relación con el tema y con los estados afectivos.
  - 6.3.4. Cualidades de la voz: ritmo; articulación; volumen; resonancia; timbre; tono; velocidad; ... en relación con las características de la persona.
  - 6.3.5. Turno de intervención en el canto.
- 6.4. Elementos musicales:
  - 6.4.1. Número y nombres.
  - 6.4.2. Características generales de cada uno: forma; modo de utilización; sonido que emite; papel que desempeña dentro del ritual (tiempo de utilización, sincronización entre ellos, sincronización con la coreografía).
- 6.5. Movimiento cinésico:
  - 6.5.1. Gestos.
  - 6.5.2. Movimientos corporales en general.
  - 6.5.3. Movimientos del tronco, brazos, manos, piernas, pies, cabeza.
  - 6.5.4. Posturas estáticas.
- 6.6. Paralenguajes:
  - 6.6.1. Conducta táctil:
    - 6.6.1.1. Tipos: palmear, empujar, traccionar, sacudir, acariciar, etc.
    - 6.6.1.2. Zonas corporales implicadas en el contacto táctil según el tipo de contacto empleado.
  - 6.6.2. Expresiones faciales:
    - 6.6.2.1. Según tres zonas de la cara:
      1. ceja-frente.
      2. ojos-parpados-caballote de la nariz.
      3. mejilla-nariz-boca-mentón-mandíbula.
    - 6.6.2.2. Manifestaciones primarias de afecto que representan: sorpresa, miedo, cólera, disgusto, felicidad, tristeza, vergüenza, interés, etc.
  - 6.6.3. Conducta visual: formas y funciones de la mirada según las manifestaciones primarias de afecto.
  - 6.6.4. Proxémica:
    - 6.6.4.1. Territorialidad: intrusiones, defensa, respeto, etc. del espacio personal y grupal.
    - 6.6.4.2. Relación del espacio de danza con el número de participantes (densidad).
    - 6.6.4.3. Distancias conversacionales durante la danza.
    - 6.6.4.4. Disposiciones espaciales de los participantes de acuerdo al liderazgo, tema o tarea, sexo, edad, prestigio social, motivación, parentela, carácter personal, etc.
  - 6.6.5. Adornos e indumentaria:
    - 6.6.5.1. Descripción del atuendo según sexo, edad, etc.
    - 6.6.5.2. Artefactos que acompañan...
    - 6.6.5.3. Maquillaje y tocado...
  - 6.6.6. Factores del entorno:
    - 6.6.6.1. Características generales del medio ambiente natural próximo al escenario.
    - 6.6.6.2. Ambiente humano próximo al escenario.
    - 6.6.6.3. Decorado: estructura y diseño en función del espacio y la participación, color, sonido, iluminación, objetos móviles.

Salvado satisfactoriamente el escollo que supone registrar de forma audiovisual las danzas y los cantos, y tomadas las pertinentes notas escritas sobre ellas, queda, no obstante, la tarea de describir o escriturar kinesiográficamente las danzas, utilizando un procedimiento que, a la vez que riguroso, sea fácilmente legible y entendible para aquellas personas que tengan interés por el tema.

En consonancia con el ya expresado modelo taxonómico o protocolo de registro de danza, el procedimiento que proponemos para configurar su estructura analítica se ajusta en efecto al mismo. Como se podrá observar en el siguiente esquema, consta de una primera parte en donde se presenta la "estructura inicial de la danza" en forma de episodio fotográfico, señalando por escrito el número de danzantes que componen el grupo en cada caso, y la posición espacial en su inicio. En la segunda parte

se presenta el "desarrollo general de la danza", partiendo de una secuencia de episodios con escenas fotográficas complementadas con líneas de trayectorias. Esta segunda parte tiene en consideración los siguientes aspectos: coreografía (en ella se explica por escrito el proceso seguido en el desarrollo de la danza, destacando detalles difícilmente apreciables y señalables mediante otro procedimiento); movimientos cinésicos peculiares e individuales (en base igualmente a una explicación por escrito que en ocasiones puede remitirse a alguna escena fotográfica alusiva a la cuestión tratada); paralenguajes (conducta táctil, expresiones faciales, conducta visual, proxémica, adornos e indumentaria y factores del entorno, factores todos ellos posiblemente relevantes y significativos de cara a la interpretación final); elementos musicales (incluida la entonación vocal); y la letra del canto (en su caso); así como la estructura musical (elaborada por un musicólogo).

Además de todo lo anterior, a modo de observaciones preliminares conviene aclarar aspectos tales como el espacio y el tiempo de realización, así como los rituales que acompañan. Aspectos que serían ampliamente tratados en otro lugar, claro está.

## **MODELO GENERAL DE ESTRUCTURA ANALÍTICA DE LA DANZA**

### **1. OBSERVACIONES PRELIMINARES**

- Espacio de realización.
- Tiempo de realización.
- Ritual que acompaña.

### **2. ESTRUCTURA BÁSICA**

- 2.1. Participantes (número y posición de partida) (Episodio)

### **3. DESARROLLO**

(Secuencia de episodios)

- 3.1. Coreografía (observaciones)
- 3.2. Movimientos cinésicos peculiares (individuales)
- 3.3. Paralenguajes:
  - Conducta táctil.
  - Expresiones faciales.
  - Conducta visual.
  - Proxémica.
  - Adornos e indumentaria.
  - Factores del entorno.
- 3.4. Elementos musicales.
- 3.5. Letra del canto y estructura musical.

## **La búsqueda de significados en la comunicación dancística tradicional**

Por la experiencia acumulada en la investigación de danzas folclóricas, en su diversidad, podemos afirmar que éstas se desarrollan de una manera general de acuerdo a dos grandes orientaciones, o se orientan hacia dos tipos de destinatarios: divinos y humanos. Por un lado, la danza folclórica ha estado muy unida al mundo de lo sagrado, de los hechos trascendentales para la vida de las personas y de los grupos. Orientada hacia entidades divinas, los movimientos rítmicos realizados individual o colectivamente, se han ejecutado en muchas ocasiones con la intención de ofrecer gratitud por los bienes o favores recibidos, en un acto de reciprocidad, sin el cual quedaría en suspenso la prosperidad para el futuro. La danza se convierte así en un gesto simbólico, en una acción ritual destinada a no perder la atención recibida por las entidades sobrehumanas que gobiernan los acontecimientos. Del mismo modo se han utilizado para pedir prosperidad o bienestar en algún sentido (agrícola, fertilidad, laboral, etc.).

En otras ocasiones, en línea con la orientación numinosa o sobrehumana, se han realizado conjuros

contra el mal, cuando las circunstancias han sido desfavorables, pensándose que los símbolos expresados en la cadena rítmico-cinética obrarían eficazmente a favor de uno, anulando el poder del agente maléfico. También la danza ha servido para lo contrario, para atraer el poder de dichos agentes y operar maleficios contra determinadas personas o colectivos. De cualquier modo, ya sea ante las divinidades o ante los demonios, la danza, como lenguaje no verbal, ha obrado en el imaginario humano, con semejante eficacia simbólica que lo ha hecho la oración, la plegaria, o el conjuro en el lenguaje oral.

La otra gran orientación de la danza ha sido hacia los propios congéneres que forman parte de la misma especie. La expresión rítmica del movimiento ha sido utilizada por el ser humano para satisfacer ciertas necesidades de carácter psicológico y social, convirtiéndose así en una técnica corporal con múltiples sentidos utilitarios que miran tanto hacia fuera como hacia dentro del propio mundo.

Cuando los destinatarios de las danzas han sido humanos, éstas se han encauzado en una doble dirección: hacia los propios participantes, y/o hacia el público asistente. Las que cobran valor por la exclusiva realización de los implicados en la acción motriz, se hallan vinculadas habitualmente a un sentido socializador e identitario; a través de ellas los danzantes o las danzantes refuerzan su solidaridad y su deseo de pertenencia a un grupo de iguales que participa de lo mismo. Sin embargo, cuando la danza adquiere valor por la proyección que alcanza en el público espectador que pasivamente la observa, el sentido de la misma se ha desplazado con frecuencia hacia contenidos estéticos y hacia su capacidad de emocionar a quienes se mantienen expectantes, aunque no por ello tenga que perder su contenido identitario. En cualquier caso, el sentido o los sentidos de la danza tradicional son marcadamente distintos cuando ésta se vive como fiesta de manera participativa, a cuando se vive de manera más distante como espectáculo, con los innumerables matices que se podrían observar en uno u otro caso.

La orientación o el destinatario de la danza, que no tiene por qué ser unívoco, define en definitiva su funcionalidad, responde a la cuestión de para qué sirve o por qué se realiza. Sin embargo, además de tener conocimiento de la función o funciones que la danza posee para la persona o el grupo que la realiza, se puede entrar también en el análisis estructural, a fin de descifrar su lógica interna, como lenguaje simbólico que es. Esta otra dimensión de significados entraña el establecimiento de correspondencias entre los distintos componentes de la danza entre sí y de estos con el contexto en donde se presente, y con el terreno emocional que activa.

Si bien el hecho de que una danza exista y se ponga en escena asegura al menos su análisis funcional, conocer la razón de ser que tiene para aquellos que le dan vida; no ocurre lo mismo con el análisis estructural, dado que la investigación se puede complicar mucho hasta hacerse prácticamente imposible, si el contexto en donde se ejecuta la acción (u otros contextos que no siendo el propio puedan ofrecer pistas), que en estos casos es la plataforma fundamental de interpretación, no hace que las formas empleadas en la danza adquieran valor simbólico.

Sobre las significaciones coreográficas (Ossona 1984) se han hecho algunas generalizaciones, que, si bien pueden ser útiles en determinados escenarios culturales, en donde la expresión o la representación de los movimientos rítmicos se ajusten a un mismo código de significados, no se pueden aceptar como universales, dado que las reglas no se cumplen exactamente, al cambiar el plano social y en consecuencia la cultura que la genera.

Por otro lado, en la búsqueda de significados que se pueda realizar en torno a la danza, no hay que perder de vista las readaptaciones que se producen frente al cambio cultural. La Danza de las Tijeras originaria de la región andina de Chanka (Perú) podemos colocarla como ejemplo de las transformaciones que se producen en una expresión artística y sus ejecutantes, cuando pierden su referente cultural al pasar del contexto rural al urbano. La Danza de las Tijeras en su proceso de urbanización compromete la adaptación y la imposición de formas socioculturales referentes al contexto específico de Lima metropolitana. Los ejecutantes se ven obligados a integrarse en el mercado de comercialización de las actividades folclóricas, siendo incluidos en las formas de intercambio de la producción cultural, al entrar en una dinámica de multiplicación de las actuaciones en teatros, peñas y

campos deportivos, limitando la danza en el tiempo y en el espacio, sin poderla desarrollar en todo su valor expresivo. Sin embargo, como bien ha sabido ver Núñez (1990), a pesar de toda la presión transculturadora, los emigrantes de Chanka son conscientes de ello y se mantiene una moderada resistencia al cambio, dado que la Danza de las Tijeras constituye una manera de agarrarse a lo propio, una señal de identidad ante la pretendida uniformidad citadina, y una forma de reivindicar el reconocimiento de la cultura que ellos personifican.

### **Recomendaciones metodológicas**

La gramática que se puede buscar en el comportamiento expresivo de las danzas, debe conjugar lo pensado y lo sentido por parte de quienes son los protagonistas de la acción, qué piensan y qué sienten quienes danzan y quienes la contemplan son pues claves para la búsqueda de sentido, el reto por tanto se sitúa en cómo y qué observar, en cómo y qué preguntar para buscar la coherencia, si la hay, entre el comportamiento y el discurso, en cómo discriminar lo importante de lo superfluo, y en cómo hacer fluir datos relevantes de los actores sociales en temas complejos en donde apenas encontramos respuestas.

Todo ello nos conduce finalmente a un terreno estrictamente metodológico sobre el que ofrecemos algunas recomendaciones generales:

1. Una investigación semiológica sobre danza folclórica debe estar respaldada de una detallada etnografía, fruto de un intenso trabajo de campo sobre el lugar donde ésta se practique. Su duración debe ser lo suficientemente extensa como para apreciar los detalles más sutiles y los posibles cambios que se producen al variar el lugar, el tiempo, los participantes o las circunstancias de su puesta en escena.
2. Para la observación científica es preciso contar con un protocolo o modelo taxonómico de los componentes de la danza en donde se contemple su estructura general (el aquí propuesto puede servir de guía). Con la tecnología actual, el registro videográfico se convierte en pieza clave para la toma exhaustiva de datos, y su posterior análisis. Asimismo, los programas de ordenador facilitan sobremanera la tarea descriptiva con la incorporación de imágenes y cuadros.
3. Hay que presenciar las danzas en el ámbito festivo y ritual para captar sus significados. Las demostraciones aparte sólo sirven para tener de ellas una visión aproximada y puramente formal.
4. La contextualización de la danza folclórica dentro de su ambiente físico, de su marco social y cultural, sin olvidar su evolución histórica, es tarea imprescindible para poder interpretar con rigor los significados, aunque, eso sí, filtrándolo todo de acuerdo al criterio de pertinencia, y prestando atención a las emociones que se manifiestan con su ejecución.
5. Todo análisis simbólico tiene sus dificultades y riesgos de error, pero éste se mitiga en gran medida si no nos despegamos del dato, dato de primera mano recogido sobre el terreno, que impone los márgenes de interpretación; en bien del rigor científico, no se pueden sobrepasar esos márgenes, la idea hay que ajustarla a la realidad, al dato, y no al contrario.
6. Para evitar visiones impresionistas sobre los significados de la danza, vista por dentro, es preciso indagar sobre todo en las emociones, diversas y cambiantes, que se activan con su puesta en escena. El danzante expresa en la danza su personal manera de sentir el acontecimiento, de presentarse delante del santo, o del pueblo; los movimientos coreográficos, la gestualidad individual, así como los ritmos musicales, tienen para cada realizador su descarga emocional. Es en esta línea de lo sentido, donde la estructura interna de la danza cobra un especial valor y se construye de acuerdo a una lógica consecuente con la experiencia vivida.
7. La búsqueda de sentido en torno a la danza folclórica se puede situar en un doble plano interpretativo:

De un lado se destacaría la relevancia del contexto, partiendo de la base de que en ella se refleja la diversidad de la cultura; y de otro modo, se presentaría en ella la singularidad de la persona, por ser un medio a través del cual se expresan emociones de carácter universal.

---

## Notas

1. En este tipo de danzas la manera de aproximarse a los significados que se desprenden de las formas coreográficas, los pasos, los movimientos cinéticos individuales, el vestuario, los implementos, etc., es a través de análisis etnohistóricos, aunque con no pocas reservas, en función de la cantidad y calidad de las fuentes disponibles, así como del grado de fidelidad y circunstancias que rodean la recreación dancística.

2. En consonancia con el método etnográfico propuesto y con los conceptos teóricos expresados, las técnicas para la obtención de datos no pueden ser más que cualitativas, centradas por tanto en el trabajo de campo, siempre en contexto de interacción, con la debida aplicación de los recursos conocidos: observación científica, conversación informal, entrevista en profundidad, historias de vida, documentación audiovisual, confección de dibujos nativos, etc.

3. Empleado por un sector de coreólogos, sobre todo del este de Europa, el procedimiento kinesigráfico denominado comúnmente como "labanotación", inventado por R.V. Laban en 1927, aún con su antigüedad es muy posiblemente el método descriptivo más riguroso y completo que actualmente existe para escriturar el movimiento rítmico. Los esquemas y gráficos que se emplean en labanotación describen trayectorias y gestos que se ajustan a tiempos musicales, con lo cual se permite un análisis correlacional entre tiempos cinésicos y musicales que sin duda ofrecen datos interesantes de cara a su interpretación simbólica. Básicamente, la notación kinesigráfica de Laban representa cuatro aspectos del movimiento: el tiempo (lento, normal rápido, acelerado, desacelerado, etc.), expresado por el tamaño del signo; el nivel (alto, medio, bajo), expresado por el fondo; el sentido direccional (adelante, atrás, a la izquierda, a la derecha, en diagonal), expresado por la forma; y el flujo (detenido, denso, etc.), expresado por la cadencia de los signos. Todos estos aspectos del movimiento personal se representan a través de un trigrama vertical, cuya línea central divide al cuerpo en dos hemisferios. Por otro lado, el espacio social o coreométrico se describe en un cuadro anexo. El ritmo musical (expresado en compases y tiempos) se coloca en los márgenes del trigrama. Método riguroso sin duda pero por su complejidad difícil de divulgar.

Para obtener una información completa del procedimiento de Labanotación se recomienda consultar las siguientes obras: Laban 1963 y 1987; Hacney (y otros) 1970.

---

## Bibliografía

Acuña, Ángel

1998 *La danza yu'pa: una interpretación antropológica*. Quito, Abya-Yala.

2006 *Etnología de la danza rarámuri en la sierra Tarahumara (México)*. Granada, Ediciones Universidad de Granada.

Birdwistwell, Raimond L.

1952a *Kinesics and context: essays on body motion communication*. New York, Ballantine.

1952b *Introduction to Kinesics*. University of Louisville Press.

- Boas, Franz  
1944 "Dance and Music in the Life of the Northwest Coast Indians of North America", en *The Function of Dance in Human Society*. New York, The Boas School.
- Bonfiglioli, Carlo  
1995 *Fariseos y matachines en la Sierra Tarahumara*. México, Instituto Nacional Indigenista.
- Bonilla, Luis  
1964 *La danza en el mito y en la historia*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Bourdieu, Pierre  
1980 *El sentido práctico*. Madrid, Taurus, 1991.
- Galmiche, Pierre  
1986 "Esthétique et sport. La danse", *Cinésiologie*, XX: 7-11.
- Geertz, Clifford  
1973 *La interpretación de las culturas*. México, Gedisa, 1987.
- Guevara, Dario  
1975 "En torno a una reconsideración del concepto científico de folclore", en *Teorías del Folklore en América Latina*. Caracas, Biblioteca INIDEF 1, CONAC.
- Giddens, Anthony  
1981 "Agency, institution and time-space analysis", en K. Knorr y A. V. Cicourel, *Advances in social theory and methodology. Toward an integration of micro and macro-sociologies*. Boston, Routledge and Kegan Paul.
- Goffman, Irving  
1959 *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires, Amorrortu, 1987
- Hacney, Peggy (y otros)  
1970 *Study guide. Elementary Labanotation*. New York, DNB.
- Hall, Edward  
1972 *La dimensión oculta*. Madrid, Siglo XXI.
- Hayes, A. S.  
1964 "Paralinguistics and Kinesics: Pedagogical Perspectives", en *Approaches to semiotics: Cultural Anthropology, Education, Linguistics, Psychiatry, Psychology*. La Haya, Mouton.
- Herkovits, Melville J.  
1973 *El hombre y sus obras*. México, FCE.
- Kaeppler, Adrienne L.  
1978 "Dance in anthropological perspective", *Review of Anthropology*, 7: 31-49.
- Knapp, Mark L.  
1985 *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. Barcelona, Paidós.
- Laban, Rudolf von  
1987 *El dominio del movimiento*. Madrid, Editorial Fundamentos.  
1963 *Modern Educational Dance*. Londres, Mac Donald and Evans LTD.  
1956 *Principles of dance and movement notation*. London, Macdonald and Evans.

Marrazo, Teófilo

1975 *Mi cuerpo es mi lenguaje*. Buenos Aires, Ciordia.

Mauss, Marcel

1929 *Sociología y antropología*. Madrid, Técno, 1971.

Moles, Abraham (y Elisabeth Rohmer)

1983 *Teoría de los actos. Hacia una ecología de las acciones*. México, Trillas.

Núñez, Lucy

1990 *Los dansaq*. Lima, Museo Nacional de la Cultura Peruana.

Ossona, Paulina

1984 *La educación por la danza. Enfoque metodológico*. Buenos Aires, Paidós.

Parlebas, Pierre

2001 *Juegos, deportes y sociedad. Léxico de praxiología motriz*. Barcelona, Paidotribo.

---

Recibido: 18 agosto 2011 | Aceptado: 5 octubre 2011 | Publicado: 2011-11

