


 II PARTE

La gestualidad en la danza:

Semiosis en la danza

Gerardo Bejarano*

El hombre establece una relación continua y cotidiana con el mundo, con la naturaleza social. Esta relación de carácter dialéctico, se encuentra mediatizada por los signos. Las distintas esferas del conocimiento montan sus discursos a base de signos, para explicar los fenómenos reales. Estos no solo les sirve al hombre para descubrir aspectos de esa realidad, sino para ejercer una práctica comunicativa.

Para Fernando de Toro (1989) la semiosis sería "la relación del hombre con el mundo, ya sea en relación con la naturaleza o con los hombres, está mediada por los signos; estos les sirven al hombre para descubrir la

naturaleza o comunicarse con otros hombres: este acto comunicativo, esto es, de producción de sentido, es lo que entendemos generalmente por semiosis".

La semiosis varía de un arte escénico a otro. Aunque existan elementos que les pueden ser comunes, por ejemplo, la tridimensionalidad del espacio escénico, que es un factor determinante en la naturaleza del signo estético de las prácticas escénicas. Otro factor es que todas estas artes escénicas cuentan con la presencia del ser humano, como objeto de la significación. Un tercer factor por señalar es el hecho de que ellas son artes en factor, en movimiento y ante un público presente, en el acto de la representación.

* Profesor de Pedagogía Actoral. Universidad Nacional.

La naturaleza y especificidad de cada una de las artes escénicas, en el caso que aceptemos, que cada una de ellas (danza, teatro, pantomima, opera) poseen atributos propios no contenidos en las otras, tendrían una manera particular de construir sus respectivas semiosis.

Para plantearse algunos problemas de carácter teórico, en la semiosis de la danza es necesario recuperar la exposición, en el sentido de considerar las artes del escenario o las artes escénicas como prácticas significantes que operan como procesos de integración de distintos lenguajes que ceden su autonomía como lenguajes específicos para construir uno nuevo.

Otro hecho por considerar, dentro de estas premisas, es que todo arte escénico primaría un código específico. En el caso del arte dancístico es la gestualidad y el movimiento, código que produce la mayor cantidad de signos y que pasa a ser un código fuertemente individualizado.

“Existe semiotización de un elemento escénico cuando este objeto o acontecimiento se transforma en un signo y no en una realidad primera que se remite a sí misma. Lo integramos entonces a un sistema signifiante, y establecemos su significación, es decir, su valor de signo en el conjunto significado. Cuando el espectador interpreta el objeto percibido como que detenta una función en un proyecto estético, lo semiotiza”. (Pavis, 1980: 447)

Consideramos esta definición, del semiólogo canadiense, como válida para iniciar una exposición sobre los problemas de una semiosis dancística.

La semiosis en la danza está constituida por signos icónico-indiciales e icónico-simbólicos. Ambos tipos de signos se manifiestan en sistemas significantes que poseen materias específicas; como por ejemplo el color, las texturas, los volúmenes, el movimiento, el ritmo, todos ellos pertenecientes a distintos lenguajes artísticos. En los signos ícono-indiciales e ícono-simbólicos se organiza toda la producción signifiante, independientemente de la materia de la expresión que los caracteriza.

“Poner en escena es ante nada poner en signo, representar a través de signos: mimar o imitar el mundo exterior por medio de íconos y expresarlos indicial y simbólicamente. Mientras que el ícono es fundamental, para proyectar y materializar la imagen del mundo posible, el índice y el símbolo cumplen funciones diagéticas e interpretativas” (De Toro, 1980:104)

El cuerpo del bailarín, su gestualidad en el espacio escénico, puede existir desprovista de cualquier otro elemento externo “adicional” (iluminación, vestuario, escenografía e incluso la música). Este principio básico establece que el proceso de semiotización como lo denomina Patrice Pavis, va a centrar su mayor esfuerzo de significación en dicho código. Ahora bien, el cuerpo del bailarín puesto en el escenario o en un ámbito designado para el encuentro dancístico, significativa, en su condición de ícono, una *“realidad primera que se remite a sí misma”*, en un espacio previsto para fines de representación. Pero el proceso de semiotización empieza a darse hasta tanto ese “poner en signo”, o ese cuerpo en movimiento no comience a organizar, a integrarse, mediante un conjunto de signos elaborados expresamente para fines determinados. Esa elaboración signifiante alude a una realidad exterior cotidiana desde un ámbito extracotidiano de significación que es la escena. El resultado de ese proceso de semiosis es el texto dancístico.

Mas acontece que no solo el sintagma: cuerpo y gestualidad del bailarín, como hemos señalado, existen en el espectáculo dancístico, los otros dos: sonidos articulados en la música, sonidos no articulados y el sintagma, apariencia de la escena, poseen en relación con el primero, potencialidad significativa.

La semiosis de la danza y de todas las artes escénicas, da cuenta de todos los elementos integradamente, atendiendo la transistematicidad que aludimos en un inicio. Es la totalidad signifiante la que conforma el texto dancístico. Este producto contiene un mensaje que informa acerca de algo.

Esta semiosis opera como un proceso de acumulación, de significantes que se vierten en un solo significado (De Toro), estableciendo, a partir de esta dinámica, tres características que adquiere el signo dancístico: es un signo arbitrario, es, a su vez, simultáneo, de estructura efímera.

Para referirnos a estas tres características, es necesario recordar la definición de signo de Ch. Peirce: *“Es un signo que se refiere al objeto que denota simplemente en virtud de sus caracteres propios”*. Esto es para Peirce signo ícono. A partir de esta definición nos damos cuenta de que en la danza la gestualidad y el movimiento carecen de parecido entre el signifiante (sonidos, objetos, imágenes) creados con técnicas extracotidianas del cuerpo (Bartba) y la situación referida, por ejemplo, la coreografía

sobre el asesinato de F. García Lorca. La gestualidad del bailarín está basada en una descomposición del gesto cotidiano para componer, (poner-con) el discurso con-nido en el texto dancístico.

El arte de la danza mantiene una predominancia de los íconos en tanto símbolos, a diferencia, por ejemplo, del teatro y, sobre todo, el teatro realista en donde existe una predominancia de los signos ícono-indiciales, por cuanto estos se constituyen con respecto a esta tricotomía: ícono-índice-símbolo, en signos de mayor uso, reafirmando con ello su naturaleza simbólica-gestual. Dado que todo símbolo es "*un signo constituido como signo simple principalmente por el hecho de ser utilizado o comprendido de este modo*" (Pierce), en la danza, la gestualidad y la proxema del bailarín, no se constituyen en enunciados que están en función de indiciar una cosa, sino por el hecho de ser en sí símbolos.

Los signos-símbolos, en la danza no folclórica, son signos en constante modificación. No son signos que se mantengan y puedan ser leídos en cada espectáculo. Cada espectáculo construye su propia significación. Estos nacen y mueren en cada coreografía, por lo tanto, no poseen una permanencia en la memoria colectiva, como sí podría serlo la arquitectura o la danza folclórica.

El signo en la danza es el más arbitrario de todas las artes del espectáculo (artes escénicas). Cada nueva coreografía inscribe nuevos signos-símbolos que han de ser de nuevo decodificados por el espectador. La codificación cultural que opera con mayor estabilidad para leer teatro, ve reducida su capacidad para leer un espectáculo de danza.

La reiteración de los significantes, logrados por medio de la gestualidad y el movimiento, la música y demás sistemas de significación, provocan una acumulación en los niveles visual (espacio) y acústico (tiempo) todos ellos tendientes a lograr un mismo significado.

El símbolo en la danza opera, por connotación, desde todos los sistemas de significación. La arbitrariedad del signo puede ser extrema en la medida en que exista una distancia mayor entre el símbolo y el referente que busca o pretende significar. Papel importante es el que juega el espectador y la memoria cultural en la captación del sentido, la cual le permite, a su vez, hacer distintas lecturas del espectáculo dancístico.

La estructura psicofísica del bailarín produce continuamente los signos-símbolos en el espectáculo de la danza.

El símbolo en la danza, al igual que en otras artes escénicas, requiere de los íconos y de los índices. Los primeros por cuanto propician un nivel de semejanza directa con el objeto; los segundos establecen una relación y permiten referirse a una situación concreta, extrateatral.

Las posibilidades de simbolización mediante los objetos o de los decorados es reducida al mínimo en las exposiciones dancísticas y eso por la naturaleza propia del arte. Un elemento que aparte del bailarín concentra gran cantidad de significación simbólica, lo constituye el espacio escénico. Es el único, a su vez, que permite una significación permanente y ser usado en sus posibilidades ícono-simbólicas o ícono-indiciales.

Las posibilidades significativas del espacio escénico son importantes de resaltar dado que son pocos objetos materiales fijos de la danza que permiten un uso de cierta estabilidad significante.

La presencia física del bailarín y la presencia del espacio son los dos elementos imprescindibles de la práctica dancística.

La semiosis de la danza, a diferencia del teatro, es reducible a unidades mínimas gestuales, (danzas indúes) donde el bailarín es el soporte y productor de la expresión significante. Partimos de la convicción de que la danza, al igual que el arte teatral, son ámbitos privilegiados del signo. Pero, a diferencia de las otras manifestaciones escénicas, la conducta gestual impone una concentración mayor de signos. Por ejemplo, en el teatro, el signo se oculta y en la danza, este se manifiesta abiertamente y no juega como en el teatro a no ser signo. Esto establece otra de las características importantes de la significación en la danza. Lo dicho posibilita una mayor mutabilidad del signo en la sustancia gestual. Así, los cuerpos de los bailarines se entrenan para el logro de las mayores posibilidades de significación, haciendo uso de todos los registros que el cuerpo humano cuenta para la expresión extracotidiana.

La semiosis, en la práctica dancística, se resuelve en dos niveles: tiempo y espacio; los significantes son acústicos y podríamos ubicar la música y los sonidos no musicales (golpe de los pies del bailarín sobre el piso) e icónicos donde ubicaríamos a los signos de naturaleza gestual, escenográfica y de iluminación.

De lo dicho se desprende que el espectador se encuentra sometido a una densidad informacional, múltiple y compleja, aunque seleccione, desde su óptica de espectador, un aspecto el cual tendrá siempre una polifonía de signos de naturalezas distintas, de materias diferenciables, en coordenadas de espacio y de tiempo.

La característica de no linealidad, es un aspecto que se combina en el espectáculo dancístico, ya que la pista de sonido transcurre linealmente en tanto lectura, manteniendo su carácter autónomo, mas esta autonomía, desde un inicio, fue relativa en el proceso de producción; pierde su autonomía en la integración con los otros sistemas de significación, por lo tanto, su lectura será simultánea de los signos provenientes de otros sistemas, ya sean plásticos (escenografía, vestuario) o lo correspondiente a la gestualidad.

Es interesante hacer notar que la música es un código que se encuentra presente desde el inicio de la propuesta dancística, coordinada con la producción gestual.

Unido al concepto de simultaneidad del signo, existe el concepto de arbitrariedad, el cual hemos señalado en algunas ocasiones. Implica este concepto que el significante, en relación con el significado, no posee ningún lazo natural en la realidad, "y que la relación entre ellos no está de modo alguno fundamentada en la naturaleza de las cosas o de su conformidad" (Corontini-Peraya, 1975).

En términos de similitud, la semiosis gestual y proxiémica del bailarín no remiten a una relación de correspondencia con el contexto y es en este ámbito de no correspondencia directa que el símbolo adquiere su valor.

En este planteamiento de características del signo en la danza, debemos señalar que son signos artificiales y voluntarios de alta rigurosidad en su elaboración semiótica.

A diferencia de la pintura, escultura y arquitectura, la danza contiene un rasgo que es común a las artes escénicas: el hecho de ser un signo efímero, de corta existencia en el tiempo y en el espacio de la representación, pero que, a su vez, se combinan en el discurso con signos de mayor permanencia (escenografía).

Los signos producidos por el bailarín constantemente están mutando y esta capacidad adquiere mayor dimensión en el ámbito de la gestualidad y el movimiento.

BIBLIOGRAFIA

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