

La expresión corporal en la danza y en el habla.

Estudio de la expresión corporal de bailarines hispanohablantes en situaciones de habla cotidiana.

Paula Fuenzalida Ramírez

Institutionen för spanska, portugisiska och latinamerikastudier

Examensarbete 15 hp

Spanska

Magister kurs 15 hp

VT 2010

Examinator:

English title:



Stockholms
universitet

Abstract

El habla es el resultado de la combinación de señales verbales y no verbales en relación sistemática de interdependencia significativa (Bravo, 2000). Entre los numerosos no verbales que se producen en el habla, está la *expresión corporal*, que por ser propia de la danza y del habla, es posible estudiarla y describirla en ambos códigos. Creemos que al observar a los hispanohablantes bailarines residentes en Suecia en la realización del habla en situaciones de conversación cotidiana, encontraremos rasgos que pueden considerarse propios a su *expresión corporal*. Gracias a su profesión, dominan la relación entre el tiempo, el espacio y el gesto – es decir, trabajan con la función *estética* del movimiento – la cual hará la gran diferencia si comparamos estos comportamientos corporales con hablantes de español que no son bailarines y que, por ende, no pertenecen al mismo *subconjunto sociocultural*; pensamos además que mostrarán una mayor capacidad meta comunicativa con respecto a estos aspectos del habla de la que sea posible observar en hablantes no bailarines. Las filmaciones realizadas en dos escenarios ficticios (calle y escenario) a dos grupos distintos de hablantes en situación de conversación cara a cara, (grupo meta G1 de los bailarines y grupo de control GC de no bailarines), como también las encuestas realizadas a todos los participantes, indican que es posible identificar en el grupo de estudio (G1), un lenguaje básico de expresión que se distingue por su conciencia de esta función estética. Esta misma función, coopera con la posibilidad de ver en la danza aspectos similares al habla, como es el caso de crear nuevas secuencias de movimientos y gestos jamás realizados de la misma manera que cada hablante es capaz de producir y comprender una infinidad de palabras y expresiones jamás encontradas anteriormente.

Palabras clave

Función estética del movimiento, expresión corporal, gestos, rasgos cualitativos del habla y la danza, subconjunto sociocultural.

Tutoría: Diana Bravo

1	Introducción.....	5
1.1	Presentación de objetivos e hipótesis.....	6
1.1.1	Preguntas de investigación.....	7
1.2	Metodología de investigación.....	7
1.2.1	Composición y establecimiento del corpus.....	7
1.2.2	Criterio de selección de los participantes.....	8
1.2.3	Desarrollo del análisis.....	9
1.2.4	Disposición de los escenarios.....	13
1.3	Delimitación teórica. Autores estudiados.....	14
1.4	Composición del trabajo.....	15
2	El habla: comunicación verbal y no verbal.....	17
2.1	La danza y el habla: semejanzas y diferencias en sus códigos de expresión.....	17
2.2	Expresión corporal en el habla y en la danza: estrecha relación comunicativa por medio de los <i>gestos</i>	21
3	El movimiento corporal y sus rasgos cualitativos.....	23
3.1.1	Rasgo cualitativo <i>Ritmo</i>	23
3.1.2	Rasgo cualitativo <i>Desplazamiento o Proxémica</i>	24
3.1.3	Rasgo cualitativo <i>Dominio Corporal</i>	25
3.1.4	Rasgos cualitativos <i>Variedad y Redundancia</i>	25
3.1.5	Subconjunto sociocultural.....	26
4	Análisis.....	27
4.1	Primera etapa: estudio del ritmo.....	27
4.1.1	Registro de la variable de <i>duración-cantidad</i>	27
4.1.2	Registro de la variable de <i>acento-intensidad</i>	29
4.1.3	Registro de la variable <i>tempo o velocidad</i>	33
4.2	Segunda etapa: Método Stance.....	34
4.3	Tercera etapa: estudio de la variedad y redundancia.....	40
4.3.1	Etapas variable fuerza creativa.....	41
4.3.2	Etapas de las variables de motivación y cualidad.....	42
4.3.3	Registro de la redundancia.....	44
4.4	Cuarta etapa: Percepción de los registros.....	46
5	Conclusión y discusión.....	50
6	Bibliografía.....	54
7	Anexos.....	56
7.1	Datos de filmación y desarrollo conversacional.....	56
7.1.1	Transcripción grupo de control en escenario “Calle”.....	56
7.1.2	Grupo de control en escenario “Cafetería”.....	58

7.1.3 Grupo meta en escenario “Calle”	61
7.1.4 Transcripción grupo meta en escenario “Cafetería”	63
7.2 Encuestas a los participantes.....	66

1 Introducción

“Dance often mediates between individual and society, human and supernatural, time and space, good and evil. The properties of extraordinary nonverbal body movement motion having inherent and aesthetic value, separate dance from ordinary motor behavior which occurs in actual space and time. With its hedonic and cognitive coupling, dance has the power to create a second world, one of the virtual time and space”

(Judith Lynne Hanna, To Dance is Human, 1987:126).

El objetivo central de este estudio es investigar si hablantes de español residentes en Suecia cuya profesión es la de bailarines, incorporan al habla cotidiana rasgos que distinguen su estilo comunicativo del de hablantes con las mismas características pero que no son bailarines. Tomamos como punto de partida que el habla es el resultado de la combinación de señales verbales y no verbales en relación sistemática de interdependencia significativa (Bravo, 2000). Entre los numerosos no verbales que se producen en el habla, los movimientos del cuerpo suelen acompañar a las expresiones verbales en forma de *gestos* de distintos tipos, los cuales agregan, completan o presentan una variedad de posibilidades para la interpretación de los contenidos de las expresiones verbales (Bravo, 2000). Siendo *la expresión corporal* propia de la danza y del habla, queremos observar si los hablantes bailarines residentes en Suecia incorporan rasgos que pueden considerarse propios a su expresión corporal en la realización del habla en situaciones de conversación.

Según Poyatos (2002), el habla tiene una triple estructura: verbal, visual y paralingüística (Poyatos, 2002, vol.1: 32). En este trabajo vamos a enfocarnos en la *expresión corporal* o *comportamiento cinético*, que en la división de Poyatos ocupa el aspecto visual, y en particular vamos a interesarnos por los *gestos* como una realización de esa *expresión corporal* y por elementos relacionados con la realización de los mismos, como lo son los movimientos que indican desplazamiento y/o ritmo (véase Knapp., 1992).

Suponemos que los/as bailarines/as, debido a su profesión, mostrarán particularidades en su *expresión corporal* al participar de conversaciones cotidianas y que desde este punto de vista se los podrá considerar que, como hablantes, constituyen un *subconjunto sociocultural*. Birdwhistell (1970) llama *subconjunto sociocultural* a los integrantes de un grupo social que dentro de una determinada cultura, conforman un sistema propio de

lenguaje (Birdwhistell, 1970: 183). Hanna (1987), por su parte, sostiene que el grupo social de los bailarines, se comporta como un grupo intérprete de los patrones culturales de la macro cultura a la cual pertenece. La investigadora sostiene también que la danza logra recopilar la información necesaria para ayudar a su comunidad a mantener los patrones culturales establecidos (Hanna, 1987:26)

A partir de estas consideraciones se intentará verificar, en este estudio, que el uso del habla de los bailarines difiere de quienes no son bailarines/as. El punto de diferencia estaría originado en la conciencia de la *expresión corporal* (por ejemplo la posición o los gestos) que los hablantes bailarines mantienen a causa del entrenamiento de su disciplina.

En este trabajo vamos a analizar en conversaciones *cara a cara*, definida esta como un discurso oral, dialogal e inmediato (Briz, 2002:55, 62), los comportamientos transmitidos mediante los canales verbal y no verbal, con especial enfoque en la *expresión corporal o comportamiento cinético* que se manifiesta en gestos que acompañan a las expresiones verbales en el habla.

1.1 Presentación de objetivos e hipótesis

Puesto que Hanna sostiene que los/las bailarines/as presentan un gran grado de conciencia corporal (Hanna, 1987:23) se cree que, como una consecuencia de esto, los hispanoblatantes bailarines al hablar, actuarán con una cualidad de movimientos o rasgos cualitativos únicos de expresión comunicativa no verbal relacionada a la *función estética del* movimiento, la cual les ayuda a comprender la relación mutua entre el gesto, el tiempo y el espacio (ibíd:22-23). Por lo tanto, el objetivo central de este estudio es investigar la posibilidad de que los/as bailarines/as incorporen rasgos propios a su *expresión corporal* en una realización concreta del habla en situaciones de conversación, lo que permitiría reconocer una *expresión corporal* con proyección en danza que se distinga por tener rasgos y aspectos únicos de realización de aquella producida por hablantes no bailarines/as. También se espera que los bailarines presenten una mayor capacidad metacomunicativa con respecto a estos aspectos del habla de la que sea posible observar en hablantes no bailarines.

1.1.1 Preguntas de investigación.

¿De qué manera se distingue la *expresión corporal* de los/as bailarines/as de la de quienes no son bailarines/as en situaciones similares de habla cotidiana?

¿Muestran estos hablantes una mayor atención-percepción de los movimientos corporales que se usan en el habla en comparación con los hablantes que no son bailarines/as?

1.2 Metodología de investigación

Teniendo en cuenta que creemos que las diferencias en cuanto al uso de gestos en el habla entre un/a hablante bailarín/a y un/a hablante no bailarín/a consistirá en ciertos *rasgos cualitativos* de los mismos a los cuales se les podrá atribuir una determinada *función estética* (Hanna, 1987:22-23), observaremos el comportamiento comunicativo de dos grupos de participantes, el de hablantes bailarines/as con el de hablantes no bailarines/as. La actuación de estos grupos se realizará en el marco de conversaciones similares.

1.2.1 Composición y establecimiento del corpus

Para Esaiasson (et al. 2007), una de las mejores maneras de lograr una exhaustiva atención sobre fenómenos que se quieran analizar es por medio de una *observación directa*, es decir, una observación donde los actantes o informantes, a) participan activamente en el estudio que ellos protagonizan, b) mantienen un contacto entre ellos y los investigadores y c) conocen de alguna manera que participarán del estudio (Esaiasson et al, 2007: 343-346). El investigador cree también que se requiere de un *grupo de foco* por la especificación de ciertos rasgos únicos que sus respectivos informantes pueden entregar (ibíd.: 361-363); siguiendo este planteamiento, hemos enfocado nuestra investigación en el análisis de un grupo *meta o foco* (de hablantes bailarines) – al que identificamos como (G1)- cotejado con un grupo de *control* o (no bailarines)- identificado como (GC). En las filmaciones, la investigadora cumple el rol de entrevistadora y los participantes el rol de informantes. El total de todas las entrevistas ha sido de 4 horas. Para resguardar el carácter dialogal e inmediato de la conversación se ha decidido no revelar los objetivos de esta investigación a las personas en estudio. La única información relevante que se les ha entregado es que serán grabados y que las conversaciones se harán en un ambiente artificial.

1.2.2 Criterio de selección de los participantes

Teniendo en cuenta que nos proponemos establecer cuáles son los rasgos del estilo comunicativo del grupo de los bailarines/as frente al de los no bailarines/as, hemos elegido homologar la edad, la lengua del intercambio y el género de los participantes. Debido a que nuestro estudio requiere de un minucioso análisis de los movimientos realizados por los informantes durante las conversaciones en estudio, nos hemos limitado a cuatro participantes masculinos, dos en el grupo meta, es decir, profesión bailarines y dos en el grupo de control, es decir, no bailarines.

La elección de la formación de este corpus- dos grupos de observación con dos integrantes en cada uno; un grupo meta (G1) y un grupo de control (GC) entrevistados y filmados en dos escenarios ficticios, *calle y cafetería*- se basa en la posibilidad de identificar las diferencias comunicativas no verbales partiendo de la observación exhaustiva del *grupo meta o foco* de nuestro estudio. Al seleccionar a los participantes de cada grupo se ha pensado en la variable de homogeneidad como recurso importante para cotejar los objetivos de nuestro trabajo y al mismo tiempo disminuir las diferencias entre grupo meta (G1) y grupo de control (GC).

La búsqueda de los participantes se ha hecho por medio de un contacto personal con el participante uno (P1) del grupo meta (G1) quien es el responsable de integrar a dicho conjunto al participante dos (P2); la relación entre ambos es de amistad y de profesor/alumno (P1 ha sido profesor de P2) en la disciplina de danza; ambos son del sexo masculino de 34 y 23 años respectivamente y trabajan como bailarines y profesores de danza; el (P1) llega a Suecia a mediados de los años '80 y (P2) al final de la misma década. En cuanto al grupo de control (GC), ambos participantes fueron escogidos cuando ya se conocía a los miembros del grupo meta; los dos informantes del grupo de control (GC) son del sexo masculino, mantienen una relación de amistad, son conocidos por la investigadora de este estudio y sus edades fluctúan entre 30 y 36 años respectivamente; llegan a Suecia a finales de los años '70 (P1) y a principios de los '80 (P2); el participante uno (P1) se desempeña como profesor de tiempo libre con jóvenes en situación de riesgo y el participante dos (P2) como funcionario de una cadena de supermercado. Todos estos informantes, dos en cada grupo, son chilenos y las ciudades de origen son Antofagasta (P1 del grupo de control), Santiago (P1 del grupo meta y P2 del grupo de control) y Concepción (P2 del grupo meta).

1.2.3 Desarrollo del análisis

Nuestro análisis se concentra en la relación entre texto y movimiento y lo dividimos en cuatro etapas: 1) estudio del ritmo, 2) método Stance, 3) estudio de la variedad y redundancia, 4) percepción de los registros.

1) Estudio del ritmo: en esta etapa queremos primero que nada estudiar el rasgo cualitativo del *ritmo* y su dominio en cada participante; segundo, queremos observar si es posible que los informantes manifiesten un conocimiento de la *función estética del movimiento* (dominio del tiempo y espacio) y por último, queremos ver la suma del tiempo en el movimiento o *frase corporal*, ésta última definida como el conjunto de movimientos relacionados entre sí los cuales contienen su propia unidad (inicio, clímax y final) (Hanna, 1987:30). Queremos así responder a la hipótesis de que los/as bailarines/as *al hablar actuarán con una cualidad de movimientos o rasgos cualitativos únicos de expresión comunicativa no verbal relacionada a la función estética del movimiento*. Tanto en habla como en danza el ritmo es reconocido como el resultado de varios elementos combinatorios: *duración o cantidad, acento o intensidad y tempo o velocidad* (Poyatos, 1994: 43-44) registros que se explican en los apartados siguientes. Dividimos nuestra primera etapa del análisis en el estudio de cada registro:

a) Registro de la variable *duración o cantidad*: en el estudio de este registro, medimos el tiempo de realización de un enunciado lingüístico y luego el tiempo que toma realizar el movimiento durante ese enunciado; se anotan ambos tiempos en su diferenciación lo que resultará en la *ejecución corporal* de cada informante, que es la realización interpretativa y aspecto discursivo que el participante desarrolla sobre los elementos del ritmo, espacio y tiempo dentro de una cadena de movimientos (Hanna, 1987:34 y 44). Vamos además a dividir el enunciado en distintas frases indicadas por pausas lingüísticas, que son aquellas detenciones que se hacen al hablar (Quilis, 1993:416) y que Hanna ve como aquellos momentos en que se percibe una quietud de movimiento o un no movimiento dentro de la frase corporal (Hanna, 1987: 28). Para indicar *duración* usaremos (D), para indicar movimiento (M) y ejecución corporal (E) y cada grupo se presenta por separado. A continuación entregamos un ejemplo de cómo se desarrolla este tipo de análisis¹:

¹Los resultados finales a los que nos referimos, la ejecución personal y su relación con los códigos verbales y no verbales se presentan en su totalidad en el apartado de análisis de este trabajo.

GC-P1

Enunciado: “*En el Medio Oriente por ejemplo (((D) 4.4seg, (E) en 4.4seg)) uno nunca puede estar sentado así (((D) 2.7 seg, (E) pausa en 1.8 seg)) porque le estoy mostrando la suela al, al Keno (((D) 3.2 seg, (E) en 1.4 seg.))*).

b) Registro de la variable *acento o intensidad*: para concretar esta variable se ha decidido escoger un enunciado y distinguir en él el *acento o intensidad verbal* y el movimiento que lo acentúa o no durante esa ejecución. En el ejemplo que sigue, se marcan las palabras que presentan una mayor intensidad verbal y se describe el movimiento (si es que lo hay) respectivo:

GC-P1: “*En el **medio oriente** (cruzarse de piernas) por ejemplo, uno **nunca** (no se mueve), **puede estar sentado así** (no se mueve) **porque le estoy mostrando la suela al**, (apunta suela) **al Keno** (índice izquierdo a P2, mira periodista)*

El objetivo de esta operación es observar si a cada *acento o intensidad* verbal se le acompaña con un movimiento o gesto corporal; se desea también ver el grado de percepción consciente de esta variable tanto en el canal verbal como en el no verbal y además se espera reconocer aquella *función estética* del movimiento que Hanna sostiene existe en la danza, donde debería identificarse un control y dominio del ritmo dentro de un espacio y tiempo² (Hanna, 1987:22). Para esto último se ha incluido una tabla de los datos que pueden formalizar la función estética de cada grupo; se describen por lo tanto los finales corporales o, en su defecto, la frase corporal encontrada (si es que la hay), el motor corporal o la parte del cuerpo que inicia un movimiento, se ve la relación entre ritmo corporal y ritmo verbal y el contacto que cada grupo tiene con el espacio)³.

c) Registro de la variable *tempo o velocidad*: el objetivo de este ejercicio es ver la relación entre enunciado verbal y gesto corporal dividiendo los totales de la ejecución corporal por el total del discurso lingüístico lo que resulta en identificar la asimilación del tempo corporal en el tiempo del discurso (Poyatos, 1994: 34); también se desea ver el dominio del movimiento corporal encadenado, midiendo la velocidad entre los movimientos y reconociendo la posibilidad de la realización de una frase corporal

²Una función estética del movimiento implica “an affective mode of expression which requires both time and space. It employs motor behavior in redundant patterns which are closely linked to the definitive features of musicality”, (Hanna, 1987: 22).

³La tabla de los registros de la función estética se presenta en el capítulo de análisis de esta investigación; puesto que sólo se ejemplifica el tipo de observación de esta variable no se ha colocado el análisis de todo el grupo de control y por ende no se incluye la tabla del registro de la función estética del movimiento en este capítulo de introducción.

(Hanna, 1987:245). Si tomamos nuestra frase de ejemplo, podemos describir este registro de la siguiente manera⁴:

En el medio oriente por ejemplo, uno nunca puede estar sentado así, porque le estoy mostrando la suela al, al Keno.

Se ha medido primeramente su realización verbal lo que nos da un total de 10.3 seg.; luego se mide la ejecución corporal, es decir los gestos corporales que este participante realiza al mismo tiempo que habla y obtenemos un resultado de 7.6 seg.; al dividir la ejecución corporal por la realización verbal se obtiene la asimilación corporal que en este participante es de 0.7 seg por enunciado de 10.3 seg; no encontramos una frase corporal y vemos que entre el primer y segundo movimiento hay un tempo de 3 segundos lo que nos hace pensar que este participante (P1) del grupo de control (GC) registra una relación de [tempo corporal] , [tempo verbal].

2) Segunda etapa: método Stance: esta segunda etapa basa su observación en la utilización del método *Stance*, desarrollado por Birdwhistell. *Stance* es un término para denominar el modelo del comportamiento corporal desarrollado a través del tiempo de su ejecución. Su comprobación y/o alteración puede identificarse al contrastar una o varias series construidas con un *Stance* o modelo contrastivo (Birdwhistell, 1970:201)⁵. Los niveles que el método *Stance* estudia son la *posición corporal* (simbolizada con una **p**), es decir, todas las posibles posiciones que el cuerpo pueda realizar en un determinado espacio; también se analiza la *locución* (**l**) que hace referencia al espacio o lugar de desarrollo de la situación conversacional, es decir, el movimiento del cuerpo por medio del espacio y la *velocidad* (**v**) que implica la frecuencia y tiempo en que un movimiento se desarrolla (ibíd.: 201). Birdwhistell utiliza este modelo de comportamiento corporal para observarlo dentro de una secuencia situacional prolongada (ibíd.: 201). El investigador asegura además que gracias a este método es posible visualizar los cambios corporales producidos cuando cualquiera de sus indicadores varía repercutiendo en el mensaje que se desea transmitir (ibíd.: 201). La siguiente es la simbología entregada por Birdwhistell para el análisis del modelo de comportamiento corporal *Stance*:

S= cambio de Stance o variación de cualquiera de los indicadores estudiados (**p** posición, **l** locución **o** **v** velocidad)

⁴En el capítulo de análisis, se presentan estos resultados en tablas de registros de las variables.

⁵ En esta investigación el modelo contrastivo se presenta al analizar dos grupos socioculturalmente distintos: los bailarines (G1) y el grupo de control (GC) compuestos por dos personas que no se relacionan con la danza.

//= marca la secuencia en acción y todos los elementos incluidos son analizados como componentes dependientes.

//p= indica cambio de posición

//l= indica cambio de locución

//v = indica cambio de velocidad. Cuando estos cambios suceden dentro de una secuencia se usa S para indicar que se ha producido un cambio dentro de ese contexto.

En nuestra investigación reunimos en tablas las secuencias escogidas, las cuales describen en primer lugar los enunciados verbales y en segundo lugar entregan una descripción de los cambios producidos en dicha secuencia; debido a que observamos varios cambios dentro de la misma secuencia, presentamos cada cambio en su respectiva tabla que registra cada uno de los niveles de la metodología de *Stance*. Se ha querido seguir esta guía de análisis ya que establece referencias verbales y no verbales en una misma secuencia creando así una mejor percepción del material dentro de un contexto mayor. Los *rasgos cualitativos* que observaremos con este método son *dominio corporal y desplazamiento*.

3) Tercera etapa: estudio de la variedad y redundancia: la tercera parte de este análisis sintetiza los resultados anteriores en los rasgos de *variedad y redundancia*; el objetivo de esta etapa es englobar los aspectos que indican el nivel de percepción del espacio (desplazamiento), el uso del ritmo y la percepción del dominio corporal. De esta manera, se desea reconocer ciertas combinaciones de movimientos corporales nuevas o antiguas que con otros elementos puedan enunciar o sugerir nuevos signos comunicativos no verbales (Hanna, 1987: 202-203). Las variables pertenecientes al rasgo cualitativo *variedad* son fuerza creativa, motivación y calidad (ibíd.: 19):

a) Registro de la variable *fuerza creativa*: en este ejercicio presentamos la cantidad de movimientos que cada participante realiza durante toda la conversación en cada uno de los escenarios.

b) Registro de las variables *motivación y calidad*: se intentan identificar aquellos movimientos no usados comúnmente y que puedan calificarse como movimientos que se distinguen por su conocimiento de la función estética.

Como última parte de este tercera etapa está la observación del *rasgo cualitativo redundancia* que se concretiza en la frecuencia en que un mismo gesto es repetido por un mismo informante⁶.

⁶Ver capítulo de análisis sobre detalles del rasgo cualitativo redundancia.

4) Cuarta etapa: percepción de los registros. Observación de la producción comunicativa: esta etapa se divide en dos pasos: los informantes deben primero observar su propia actuación y la de su compañero de grupo y posteriormente, en un segundo paso, deben observar la actuación del grupo contrario; se les muestra un extracto de grabación de 5 minutos y sin sonido y cada cual observa tanto su actuación como la del otro compañero. El examinar el movimiento de una filmación sin sonido tiene como objetivo, según Birdwhistell, sensibilizar al observador particularmente en la estructura cinética (Birdwhistell, 1970: 173).

En el escenario “calle” se les pide identificar los gestos con las manos, los movimientos de las piernas y los cambios de posición, como por ejemplo, pararse, sentarse, estarse quieto, etc. En el escenario “cafetería”, se les pide identificar los gestos de las manos en cada participante. En las últimas preguntas de este formulario se les pide que indiquen lo que les ha llamado la atención y finalmente que escriban qué entienden por *expresión corporal*, como también si pueden, en el caso de observar al grupo contrario, nombrar la profesión que los participantes ejercen y que justifiquen su respuesta.

Esta observación tiene como objetivo obtener datos que nos permitan corroborar nuestro supuesto de que dada su profesión, los hablantes bailarines tendrían una mayor capacidad metacomunicativa de su conducta corporal, que la que se espera de los no bailarines.

1.2.4 Disposición de los escenarios

En el primer escenario “calle”, se desea identificar los rasgos cualitativos de la expresión corporal de los participantes, *ritmo, dominio corporal, desplazamiento o proxémica, variedad, redundancia y posición*. La situación comunicativa es una conversación coloquial (Briz, 2002: 17 y 22) que supone una relación de igualdad entre los interlocutores y una *relación vivencial de proximidad (amistad) con una temática simple*. Un cuarto aspecto que consideramos es que exista una *planificación temática en marcha* (ibíd.: 17), los temas varían en cuanto a la descripción de sus trabajos y estudios (ver Briz 2002: 17 y 22)

En el grupo de control (GC) la duración de esta filmación es de 18 minutos y en el grupo meta (G1) de 06 minutos. Estas filmaciones han sido realizadas en un estudio y los informantes han recibido las pautas a seguir. Se representa a dos personas que caminan por la calle cuando la investigadora en su rol de entrevistadora, les intercepta

para preguntarles qué piensan sobre la integración de los hispanohablantes en la ciudad de Estocolmo; seguidamente se les pide que informen sobre sus trabajos y estudios; los participantes están parados uno al frente del otro conversando. Luego de esta primera etapa, los temas se desarrollan naturalmente; quien entrevista realiza solamente preguntas de seguimiento (ver Ryen 2004: 45-46).

En el segundo escenario “cafetería”, las observaciones se centran en *gestos de manos, puntos del espacio, conocimiento del lugar o locución*; y los *rasgos cualitativos* que queremos destacar son *ritmo, variedad o redundancia y dominio corporal*; en este caso los participantes están ubicados en el lugar cuando se inicia la filmación y la investigadora del estudio se acerca a la mesa en la cual están los informantes conversando; la conversación plantea como tema central averiguar qué “saben o qué comprenden por *expresión corporal*”; las preguntas para el desarrollo de este tema son a) qué se entiende por *expresión corporal*; b) importancia del dominio corporal en la vida cotidiana; c) problemas y ventajas del dominio corporal; d) casos en que la *expresión corporal* es o no es importante. La conversación en el grupo de control (GC) dura 30 minutos y sólo 10 minutos en el grupo meta (G1). Puesto que hay variación de tiempos entre los grupos en ambos escenarios se ha decidido analizar un total de 15 min grabados, divididos en 5 minutos en el escenario “calle” y 10 minutos en el escenario “cafetería”.

Tanto escenario “calle” como escenario “cafetería” son ficticios y se graban en Lärastudion, centro de la Universidad de Estocolmo, para el grupo de control (GC) y en su lugar de trabajo en el caso del grupo meta (G1).

1.3 Delimitación teórica. Autores estudiados

En el trabajo de Hanna (1987) se estudia la expresión corporal en la danza desde la perspectiva de que ésta integra la comunicación no verbal. Destaca en este trabajo, el establecimiento de similitudes y diferencias entre lenguaje y danza. Sin embargo, no se propone analizar los aspectos corporales de la danza que intervienen en el habla de los bailarines como es el caso de este trabajo. Esta autora, quien basa parte de su investigación en los estudios realizados por Birdwhistell (1970), nos ha provisto de una rica información acerca de las características de la expresión corporal en la danza y de sus funciones comunicativas. También, con la finalidad de comprender la expresión corporal en la conversación cara a cara, hemos incorporado a autores como Hinde (1972), Bravo (2000), Knapp (1992) y Poyatos (1994 y 2002). En cuanto al estilo y a

los rasgos cualitativos de la danza se ha tomado en cuenta a Copeland (1983) quien define qué es danza y porqué es importante su conocimiento.

Dada la cantidad de informantes que han participado en este estudio vemos este trabajo como una investigación que entrega indicadores y tendencias que en análisis futuros, con mayor cantidad de participantes, debería profundizarse en los términos planteados.

1.4 Composición del trabajo

En el primer capítulo, *introducción*, se entregan las pautas generales de tanto la estructura como el contenido de la investigación. Gran parte de este apartado basa su exposición en las fuentes metodológicas y en las diversas herramientas para ejecutar este estudio. El apartado siguiente, *El habla: comunicación verbal y no verbal*, entrega las referencias básicas y generales del contenido a discutir: por un lado se explica brevemente el sistema del habla y sus códigos de ejecución, como también se profundiza aún más en el *código no verbal*. En el tercer capítulo *El movimiento corporal y sus rasgos cualitativos* se concentra el material en profundizar las relaciones de habla y danza por medio de los términos que los une, como también en el punto de cambio que se cree hace la diferencia entre un grupo y otro y que es el conocimiento de los *rasgos cualitativos del movimiento*. El cuarto capítulo, *Análisis*, es una muestra exhaustiva de los resultados obtenidos como también de su comprensión y evaluación; de gran importancia es la relación de la teoría con el corpus como también de las primeras indicaciones que puedan responder a las preguntas e hipótesis formuladas. En el quinto capítulo, *Conclusión y discusión* se discuten las similitudes y las diferencias entre el habla de los bailarines y los no bailarines. En el sexto capítulo, *Bibliografía* hay recopilación detallada de los autores y obras estudiadas y se termina con un séptimo capítulo, *Anexos* que muestra la transcripción de las conversaciones en las filmaciones de cada uno de los escenarios con los respectivos grupos, y además las encuestas entregadas a cada uno de los participantes para realizar la observación de la producción comunicativa.

2 El habla: comunicación verbal y no verbal

Los actos comunicativos no verbales que estudiamos en esta investigación son aquellos que pertenecen a la estructura cinética o *expresión corporal* y el rasgo cualitativo del *ritmo* (ver por ejemplo Poyatos, 1994:25-28 y Hanna 1987, 30). A continuación explicamos qué se entiende por *expresión corporal*.

Para Birdwhistell (1970) la *expresión corporal* diseña, al igual que el lenguaje verbal, una limitada cantidad de elementos distintivos que por medio de reglas de codificación pueden ser virtualmente combinadas en un número infinito de posibilidades que determinan sus significados comunicativos (Birdwhistell, 1970:96).

Varios son los aspectos que se deben tomar en cuenta a la hora de caracterizar e identificar el concepto de *expresión corporal*. Si se ve, por ejemplo, el comportamiento de la *posición del cuerpo*, uno logra observar señales de estatus a la vez que se indican los estados emocionales del hablante (Hinde, 1972: 248); por otro lado, *las manos* resultan ser una parte corporal con mucha expresión y de gran utilización por el hablante. Algunos *gestos* sólo indican emociones de un grado normal mientras que otros son parte de un estado emocional particular y se coordinan con el habla (ibíd.: 248). Concordamos con Hinde cuando el autor sostiene que los objetivos de la *expresión corporal* que acompaña al habla son hacer la conversación más interesante para poder mantener la atención del oyente, y como segundo objetivo, poder avisar sobre el transcurrir del discurso por medio de *gestos* que indique lo que está sucediendo o lo que podría pasar (ibíd.: 255).

2.1 La danza y el habla: semejanzas y diferencias en sus códigos de expresión

Hanna (1987) sugiere ver la danza como “un movimiento corporal no ordinario y con una determinada función estética” (Hanna, 1987:22-23); ésta, al igual que el habla, requiere tanto de tiempo como de espacio (ibíd.: 22-23). La percepción sensitiva que los/as bailarines/as utilizan logra traspasarse a situaciones de rasgos más cotidianos; uno de los factores que influyen en este traspaso es el estudio funcional de cada músculo

donde la energía utilizada influye en el movimiento corporal exacto, delineado y detallado (Fuenzalida, 2007:11).

Hanna (1987) cree que la danza es “una necesidad humana, un objeto imprescindible para la satisfacción del individuo” (Hanna, 1987:4). La danza puede ser un medio muy efectivo para expresar señales emocionales por ser un código multidimensional que capta estas expresiones y sus modalidades sensitivas (ibíd.: 25).

Burgoon (et al., 1984) cree que los actos del comportamiento no verbal, tienen una relación significativa al otorgar una orientación comunicativa al mensaje que desarrollan; es más, estos actos se atribuyen a una cotidiana y habitual práctica y ejecución, la cual aparece con propósitos intercambiables (interacción) para fines socialmente significativos (Burgoon et al., 1984:353). Hanna cita a Birdwhistell, quien cree que el individuo se mueve y pertenece a una comunidad del movimiento de la misma manera que es parte de una comunidad lingüística; hay una estructura cinética y una *expresión corporal* aprendida por los miembros de cada cultura de la misma manera que se aprende el habla (Hanna,1987: 4). En síntesis, se cree que la danza está presente en la mayor parte de las manifestaciones humanas y tiene una influencia trascendental en la socialización del individuo (Copeland et al,1993: 474).

Hanna (1987) reconoce la capacidad del individuo de crear miles de posibilidades en el ámbito de la *expresión corporal* (Hanna, 1987: 4). En su primer acercamiento con el lenguaje, la investigadora toma como punto de referencia, un paralenguaje en la danza: es decir, aquella dinámica semiótica y observación exhaustiva de signos donde se revelan todos los fenómenos culturales como señales posible de comunicación (Estébanez Calderón, 2001:974), y donde se encuentran valores que se refieren a cosas con otros significados que los propios (Hanna, 1987:26).

Una segunda unión entre habla y danza, se configura gracias a las estructuras de ésta última. Cada movimiento debe comprenderse en su combinación con otros para así observar el comportamiento social que estos gestos significativamente plantean; esta encadenación de movimientos está regularizada en una serie de normas específicas que constituyen una sintaxis del lenguaje dancístico (Hanna, 1987:34). Así como un rasgo distintivo del lenguaje es que cada hablante sea capaz de producir y comprender una infinidad de palabras y expresiones lingüísticas jamás dichas antes, en la danza, nuevas secuencias de movimientos y gestos jamás creados anteriormente por el/la bailarín/a, pueden revelarse tanto para quien las realiza como para el público que las presencia (ibíd.:35).

La comparación a continuación, es presentada por Hanna (1987) para clarificar y comprobar la relación entre los códigos comunicativos del habla y de la danza (Hanna, 1987:86):

- 1.Danza y lenguaje tienen una recepción direccional.
- 2.Ambas pueden ser intercambiables: un receptor y emisor puede ser la misma persona.
- 3.Ambas estructuras son arbitrarias puesto que no todos los rasgos son predecibles.⁷
- 4.Son marcos discretos y presentan desplazamiento: las referencias y mensajes pueden hacerse a algo no inmediatamente presente.
- 5.Presentan productividad: los mensajes nunca son creados antes de ser enviados y comprendidos dentro de una serie de principios estructurales.
- 6.Dualidad de modelos: tienen un sistema de acción física y uno de significado.
- 7.Transmisión cultural, ambigüedad y afectividad: ambos sistemas expresan estados internos con la posibilidad de cambiarlos como también pueden modificar el sentido de actuación.
- 8.Tanto habla como danza tienen un gran potencial de posibles participantes comunicativos cuya cantidad puede variar.
- 9.Hay gramática en ambos códigos; estas estructuras gramaticales se presentan con pautas teóricas estratégicas, conocidas por el emisor como la estructura inherente de una forma comunicativa y de su competencia tanto lingüística como dancística (ibíd.:86).

La autora reconoce, sin embargo, que hay ciertos puntos distintivos entre ambas estructuras (ibíd:88)

- Canal: en el caso de la lengua el canal es vocal/auditivo mientras que en la danza es el motor/visual cinético el más importante.
- Tiempo y espacio: la lengua existe en una dimensión temporal, contrario a la danza que juega e involucra lo temporal y tres dimensiones espaciales.
- Feedback: La habilidad del hablante de percibir la mayor cantidad de cosas en su habla como un fenómeno acústico relevante, no es posible usarlo en el modo

⁷hay ciertas reglas que se deben respetar: “In transformational theory internalized rules recursively generate new expressions; but these expressions are not new in the sense of falling outside the genre, as defined by its specific rules” (Hanna, 1987:86)

multisensorial de la danza puesto que el/a bailarín/a no puede verse a sí mismo/a.

- La especialización: en la lengua es posible que el emisor hable y realice un movimiento al mismo tiempo, algo que no siempre es aplicable a la danza puesto que ésta requiere una total y profunda concentración física en la comunicación.
- La danza tiene mayor dificultad que la lengua de comunicar estructuras lógicas complejas.
- Mientras los lingüistas concuerdan en que las unidades mínimas del lenguaje son los fonemas y morfemas, en el estudio de la danza no se ha logrado determinar cuáles son las unidades mínimas existentes.
- La sintaxis: El tipo de sintaxis que gobierna en el lenguaje aún no ha podido ser desarrollado ni completamente elaborado en la estructura dancístico (Ibíd.:87).

La relación de semejanzas y diferencias que Hanna ha realizado entre danza y habla nos acerca al objetivo de nuestro trabajo que es investigar la posibilidad de observar en los/as hispanohablantes bailarines/as y residentes en Suecia, la incorporación de rasgos propios de su expresión corporal en la realización del habla en situaciones de conversación.

Hasta el momento se ha discutido lo que es habla y su sistema comunicativo, se han dado rasgos generales de la comunicación no verbal y dentro de ésta, la estructura cinética la cual envuelve, entre otros, el Código de la danza. Queda por analizar la dialéctica habla y danza en su forma concreta de unión, es decir los *gestos*, señales corporales que aparecen como formas unidas al nivel de la lengua (Birdwhistell, 1970:81) pero que además al abstraerse de su cotidianeidad, se presentan como gestos creados, elaborados en relación a su primer origen (Copeland et. al, 1983:29). Tomando como punto de partida las descripciones de *gestos en habla y danza*, se continúa en el próximo apartado con una mayor profundización y definición tanto de sus diferencias como de sus similitudes.

2.2 Expresión corporal en el habla y en la danza: estrecha relación comunicativa por medio de los *gestos*

En el habla, los *gestos* se reconocen por su pertenencia a la estructura cinética que funciona como un sistema paralelo al diseñado por la lengua (Birdwhistell, 1970:80). Estos *gestos* llamados *reales o espontáneos*, ya que son formas unidas a los niveles de la lengua, varían en su comportamiento corporal y se presentan como una variable de las estructuras lingüísticas de cada sociedad en particular, es decir, no hay un gesto que pueda ser nombrado como símbolo universal ya que cada grupo social crea su propia red de *gestos* (Ibíd.:81).

Para Langer (en Copeland et al, 1983) el *gesto natural y espontáneo* pertenece a la idiosincrasia de un individuo y funciona en la vida cotidiana como una señal de los deseos, intenciones, iniciativas, sentimientos, etc., del hablante (en Copeland et.al, 1983: 29).

Langer describe las posibilidades lingüísticas de un *gesto natural* cuando forma parte de los símbolos discursivos del lenguaje; este *gesto* puede ser controlado, elaborado y asociado de la misma manera que el signo hablado, sin por esto perder su rasgo cualitativo de espontaneidad y expresión única individual (ibíd.: 29). Tanto Birdwhistell (1970) como Langer coinciden en la idea de que estos *gestos* se sostienen y son relevantes en una encadenación significativa del lenguaje (Copeland et.al, 1983:33 y Birdwhistell, 1970:80). Ahora bien, por muy espontáneo y expresivo que este *gesto* sea, no es un *gesto del arte* (Copeland et.al, 1983: 29). Hay muchas posibilidades de realizar este *gesto* a un nivel más estético y para lograrlo, esta *gesticulación*⁸ debe abstraerse de la cotidianidad o realidad a la que pertenece- la imaginación, será un recurso imprescindible para esta transformación gestual- el resultado debe ser un *gesto actuado, no real ni natural*, sino que creado y abstraído de su origen primario; si este primer paso se cumple se hace entonces referencia a un *gesto dancístico* (ibíd.: 29). Langer entrega por lo tanto, la diferencia central entre la *expresión corporal* de un *gesto dancístico* y la *expresión corporal* de un *gesto del habla*.

El *gesto dancístico* se caracteriza por ser un movimiento simbólico, libre, cuya función es convertir las ideas de emoción, conciencia y premonición en diversas manifestaciones estéticas, dependientes de los estilos a los que representa (ibíd.: 29).

⁸Para Bravo la *gesticulación* es "el conjunto de movimientos visibles del cuerpo co-presentes a las expresiones verbales" (Bravo, 2000:25).

Langer indica que si a la palabra se le une la gesticulación pueden entonces revelarse emociones individuales en un *movimiento espontáneo* (Ibíd.:33). En la danza hay cabida tanto para un *gesto actual (natural)* como *virtual (creado)* produciendo una compleja y rica convivencia estética. El procedimiento de transformación de *gesto natural a virtual* nace, en resumen, de la intención y deseo de describir algo más al tiempo que se habla. (ibíd.: 33).

El/la bailarín/a utiliza su rol social para seleccionar exhaustivamente aquellos movimientos que representan situaciones [>involucradas], [<involucradas] en informar, evaluar, prescribir y/o afectar (Hanna, 1987:80). Los bailarines son comunicativos informantes de su *subconjunto sociocultural*, capaces de codificar y decodificar mensajes, gracias a modelos o pautas que operan en una o más esferas, dentro de reglas que determinan el tipo de combinación que estos elementos deben incluir en el canal comunicativo de la ejecución dancística; la ejecución dancística es por lo tanto, el resultado de distintas formas en movimiento (ibíd.: 80).

En este segundo capítulo se han analizado las relaciones y puntos de encuentro entre dos sistemas comunicativos: el habla y la danza. La unión entre ambos se presenta gracias a la *expresión corporal* y su realización concreta *los gestos*. Mientras que el habla comprende tanto signos lingüísticos como no lingüísticos (o no verbales), la danza, preferentemente, usa el signo no verbal pero con un importante trabajo de sus intérpretes. Por otro lado, se ha visto que el habla canaliza sus metas en su rol social y comunicativo y la danza además de su función social, tiene primordialmente, una función estética y cualitativa.

En este trabajo tomamos las similitudes y diferencias entre danza y habla como punto de partida para realizar el análisis de los rasgos cualitativos de la *expresión corporal* de nuestros informantes. Suponemos que nuestros informantes del grupo meta (G1), tendrán una percepción “profesional” de la gestualidad, es decir, que serán más conscientes que lo del grupo de Control (GC) de la relación entre gesto, tiempo y espacio, que es lo que denominamos la función estética del movimiento

En el siguiente capítulo se concretan los principios y teorías presentados hasta el momento en aquellos *rasgos cualitativos comunes* al habla y a la danza, los cuales son: *ritmo, dominio corporal, redundancia o variedad y desplazamiento o proxémica* que son los rasgos que vamos a analizar en los comportamientos comunicativos de los participantes en las conversaciones en estudio.

3 El movimiento corporal y sus rasgos cualitativos.

Kendon (en Siegman et al, 1972) dice que existe una sincronía entre la articulación verbal y el movimiento corporal, el cual se plasma en el habla en la realización de gestos. Kendon indica también que un gesto se produce en intervalos de tiempos a lo largo de los cuales se revela el cambio temporal en relación a cada momento de la expresión verbal (Siegman et al., 1972:179- 182). Nuestro análisis se concentra en la realización del gesto y en la diferencia entre quienes no son bailarines y aquellos que si son. Los rasgos cualitativos que a continuación se presentan son *ritmo, desplazamiento o proxémica, dominio corporal, variedad y redundancia*.

3.1.1 Rasgo cualitativo *Ritmo*

Poyatos (2002) ve el *ritmo* como aquel flujo verbal causado por diversas variables implícitas en éste, como lo son el tono, la duración, el tiempo y la duración. Las variaciones producidas en el ritmo hablado se ven además influidas tanto por el flujo no verbal que acompaña al discurso verbal correspondiente, como por las normas establecidas en cada lengua en particular (Poyatos, 2002:20). Para Hanna el *ritmo* en danza se refleja como aquel movimiento que sigue un modelo de realización que es desplegado en el tiempo como parte de un encadenamiento de movimientos (Hanna, 1987:28). Tanto en el habla como la danza concuerdan que el ritmo es el resultado de por lo menos tres variables en combinación: *duración o cantidad, acento o intensidad y tempo o velocidad*.

La *duración* en el habla se relaciona con el alargamiento o acortamiento de la sílaba dentro del nivel paralingüístico del discurso (Poyatos, 1994:43-44). Para Hanna el término *duración* se refiere a aquella *duración relativa* que en danza es conocida como la suma del tiempo de los movimientos o *frases corporales*, más las estructuras o diseños coreográficos y la ejecución del/a bailarín/a (Hanna 1987:30). En nuestro trabajo los informantes no bailan, por lo tanto no se puede analizar ningún diseño coreográfico, sino que lo que se intenta observar es cómo ellos realizan esta *duración* en habla.

La variable *acento o intensidad* es definida como el *volumen del esfuerzo respiratorio y articulatorio* (Poyatos 1994:31) la cual tiene gran efectividad

comunicativa en el nivel conversacional. Para Poyatos esta *intensidad* se relaciona también, por ejemplo, con la personalidad del hablante, con su ocupación o profesión y con el contexto social (ibíd.: 31-34). En danza se aprecia la *intensidad* como un acento significativo, la fuerza relativa con la cual se realiza y expresa la energía de un músculo corporal (Hanna, 1987:30).

Poyatos considera el *tempo* o *velocidad* como el resultado temporal del movimiento corporal que se asimila al *tempo* del discurso lingüístico y que coincide con él dentro de la estructura lenguaje-paralenguaje-cinética (Poyatos, 1994:205). Esta definición se asemeja a la presentada por Hanna, quien ve el *tempo* en danza como la velocidad de los movimientos entrelazados, es decir, el tiempo en que un movimiento sigue a otro movimiento (Hanna, 1987: 245).

3.1.2 Rasgo cualitativo *Desplazamiento o Proxémica*

El *desplazamiento* en el lenguaje dancístico, se refiere al contacto espacial que un/a bailarín/a tiene con su entorno, cuidando que el movimiento sea desarrollado en relación al espacio en el cual evoluciona (Fuenzalida, 2007:4). El nivel espacial se divide en tres dimensiones: la primera de ellas corresponde al propio eje o movimiento del cuerpo en su lugar (ibíd.: 4), la segunda implica el contacto con el medio más cercano al individuo, por ejemplo, el lugar donde interactúa, la calle donde camina, el barrio o el lugar donde vive (Ibíd:5) y la tercera dimensión se encuentra en el espacio más universal, es decir, la ciudad, región o país donde se vive; esta última dimensión engloba una situación social más amplia y periférica (Ibíd:5). Hay que agregar que las variaciones que se pueden dar en un espacio interpersonal son, en alguna medida, extensiones de una actividad cinética y a menudo se refieren a situaciones comunicativas (Birdwhistell, 1970:177).

La *proxémica* es la manera en que el ser humano estructura su espacio personal en su diario vivir (Burgoon et al., 1994: 124). Burgoon sostiene que en el proceso comunicativo, tienen gran importancia las distancias y la percepción que de ésta tienen las personas. Los límites presentados en el *espacio territorial* son los que se asemejan a los niveles definidos en el *desplazamiento dancístico*; el primer límite del *espacio territorial* es un límite primario, delimitado en el hablante mismo o en el espacio individual (que se relaciona al movimiento en el propio eje de el/a bailarín/a); el segundo límite es delimitado por códigos tácitos de administración y pertenencia, similar a la segunda dimensión del desplazamiento dancístico y que presenta un carácter

semi-público; y el tercer límite es el que Burgoon llama límite público, que al igual que la tercera dimensión del desplazamiento en danza, tiene una delimitación totalmente abierta y periférica (Ibíd.: 124-126).

3.1.3 Rasgo cualitativo *Dominio Corporal*

Cuando Alexander (en Jones 1997) descubre el poder de la conciencia para lograr una mejor posición y *dominio corporal*, logra comprobar que la interpretación de los movimientos con una sensibilidad cinética y un mayor grado de percepción ayudan a diferenciar el sentido de moverse de una manera más habitual o menos habitual (en Jones, 1997:51): es decir, Alexander cree que es posible desarrollar una percepción y sensibilidad física, conceptos trabajados y estudiados en el código dancístico, los cuales logran desarrollar un mejor dominio y conciencia corporal; un adecuado *dominio corporal* significa controlar la coordinación y correcta manipulación tanto estilística como estructural (en este último punto se acerca al habla), de los elementos del *espacio* y *ritmo* (Hanna, 1987: 24 y 28).

En cuanto a la *posición corporal* Knapp (et al., 1985) explica que por medio de ésta pueden entregarse señales de estatus y del estado emocional (Knapp et al, 1985: 371) Las modificaciones y estructuras encontradas en la relación cuerpo/posición, varían extensamente según el aspecto cultural al cual se relacionan. Así sucede por ejemplo con la posición al estar sentado o parado en forma estática (Knapp et al, 1985:361).

3.1.4 Rasgos cualitativos *Variedad y Redundancia*

El uso de estructuras con función estética (dominio del ritmo y espacio), exige del *subconjunto sociocultural* de los bailarines una extensa *creatividad* (Hanna, 1987: 202). Esta *creatividad* puede plantear formas totalmente nuevas o combinaciones de antiguas que, desde nuevas perspectivas y con nuevos códigos amplían las posibilidades de desarrollo y de concepción enunciativa (ibíd.:203). Uno de los elementos necesarios para madurar esta capacidad es, entre otras, la motivación a innovar (ibíd.:203). El grado y la complejidad de una creación cultural incluye también el nivel de conciencia y sus respectivos pasos de elaboración (Ibíd.:203). Estos nuevos códigos aprendidos son elementos significantes para una variada realización dancística; en danza es, por lo tanto, imprescindible dominar la *variedad* (ibíd.: 19), luego la *variedad* es un rasgo intrínseco de *creatividad* (ibíd.: 19).

La *variedad* como *rasgo cualitativo* es un elemento clave para establecer si un *movimiento corporal* pertenece o no pertenece a la danza (Hanna, 1987: 19). Los

elementos del movimiento en danza son básicamente los mismos que están relacionados con los movimientos de la estructura cinética pero que en este caso se presentan con una función estética es decir, con dominio del espacio y del ritmo (ibíd.: 19). Dentro del concepto de *variedad* deben manejarse las variables de *fuerza creativa*, *motivación* y *cualidad* (ibíd.: 19).

La variable *fuerza creativa* se refiere al trabajo decidido del/a bailarín/a de seleccionar una cantidad de músculos que cooperen en la realización de una amplia gama de movimientos hilados y en una secuencia de frases rítmicas (ibíd.:21); la variable de *motivación* exige del/a bailarín/a reconocer y adherir a su registro corporal la mayor cantidad de patrones culturales establecidos en la estructura cinética (ibíd.:21); la variable de *cualidad* implica que el/a bailarín/a debe asimilar estos movimientos para luego trabajarlos como movimientos intrínsecamente estéticos, en otras palabras, debe haber una íntima relación entre ritmo y espacio (ibíd.:21).

En cuanto a *redundancia o repetición* podemos decir que en danza la *repetición* sirve para eliminar el riesgo de que un mensaje al ser presentado solitariamente sea mal interpretado (Hanna, 1987: 90). Para Burgoon (en Knapp et al., 1985), por el contrario, los canales no verbales deben suplir semánticamente las actividades *redundantes* (Knapp et al., 1985: 347). Es preferible escoger la complementación de varios códigos para obtener mayor eficiencia comunicativa (ibíd.: 347).

3.1.5 Subconjunto sociocultural

Según Hanna (1987), los rasgos cualitativos a los que hemos hecho referencia, son realizados por personas que pertenecen al mismo subconjunto, que en este caso es el de los bailarines, y que tienen un lenguaje básico de expresión. Para Hanna un *subconjunto sociocultural* manifiesta su actitud hacia los patrones culturales establecidos por la macro cultura (Hanna, 1987:26). Así, a pesar de que el gesto en danza se origina en el gesto rutinario, refleja aquel gesto dancístico, aspectos más exóticos o únicos que requieren de un entrenamiento específico (Ibíd.:23). Con ese apoyo, es que creemos que los/as hispanohablantes bailarines/as podrán mostrar una mayor conciencia de su expresión corporal, que la de los que no pertenezcan al mismo grupo sociocultural.

4 Análisis

En este capítulo, valiéndonos del material obtenido de las entrevistas filmadas a los grupos (G1) y (GC), vamos a estudiar el comportamiento corporal de los participantes en estas entrevistas y las diferencias y similitudes entre un grupo y otro.

Para lograrlo observaremos estos indicadores tomando en cuenta cuatro etapas o procesos distintos; el primero de ellos, es el estudio del ritmo y de cada una de sus variables, donde veremos el conocimiento del ritmo verbal y corporal; como segundo proceso es usar la metodología del estudio del comportamiento corporal, *Stance*, para identificar los cambios corporales dentro de secuencias verbales prolongadas; en tercer lugar, intentamos identificar el conocimiento del función estética por medio del registro total de grupo sobre el conocimiento y dominio del tiempo y espacio y finalizamos nuestro análisis, con la muestra y percepción de rasgos cualitativos únicos del *subconjunto sociocultural*; en esta última etapa se le pide a cada participante (dos en cada grupo) que observen diferentes comportamientos corporales de todos los informantes mostrados en una filmación de cinco minutos y sin sonido.

Luego de la presentación de cada registro se incluye un comentario sobre los rasgos o registros encontrados. Estas mismas indicaciones serán posteriormente desarrolladas en el capítulo de discusión que le sigue al capítulo de análisis.

4.1 Primera etapa: estudio del ritmo

En esta primera etapa deseamos conocer el dominio del ritmo e identificar si un movimiento puede tener una función estética o no, lo que implica ver si los gestos mantienen una relación con el tiempo y el espacio (Hanna, 1987:22). Para indicar *duración* usaremos (D), para indicar *movimiento* usaremos (M) y *ejecución corporal* usamos (E). Cada grupo se presenta por separado grupo meta (G1) o de bailarines y grupo de control (GC). Cada participante se indica con (P1) participante uno y (P2) para el participante dos.

4.1.1 Registro de la variable de *duración-cantidad*.

Puesto que hemos definido al ritmo uno, como aquel flujo verbal causado por variables como el tono, la duración, el tiempo y la duración (Poyatos, 2002: 20) y dos, como a aquel movimiento que sigue un modelo de realización que es desplegado en el

tiempo como parte de un encadenamiento de movimientos (Hanna,1987:28), analizamos, la medición de cada una de sus variables. En este primer ejercicio se mide el tiempo de realización de un enunciado lingüístico y el tiempo que toma realizar el movimiento durante el transcurso de ese enunciado; este tiempo es lo que llamaremos *ejecución corporal* de cada informante, es decir, una realización interpretativa de un participante en ritmo, espacio y tiempo dentro de una cadena de movimientos (Hanna, 1987:34 y 44). Los resultados se presentan luego de la muestra de los enunciados analizados, en la tabla 1 que corresponde al grupo meta (G1) y en la tabla 2 que corresponde al grupo de control (GC):

G1-P1

Enunciado: “*Bueno yo creo que viene la (((D) 1.5 seg., (M) 1.5 seg.)) la expresión corporal (((D) 2.4 seg, (M) 2.4 seg)) viene de la depende del tema que uno toque (((D) 3.3 seg, (M) 3.5 seg).*

G1-P2:

Enunciado: “*Síii y nooo (((D) 2.0 seg, (M) 3.0 seg.)) es que no sé las notas del piano pero toco piano (((D) 3.1 seg, (M) 3.1 seg.)) y yo produ produ cómo se dice producirar? (((D) 4.2 seg., (E) 4.2 seg.)).*

Tabla 1.

Registro de las totalidades del grupo meta (G1)	
P1	P2
Total duración enunciado: 7.2 seg	Total duración enunciado: 9.3 seg
Total ejecución corporal: 7.4 seg	Total ejecución corporal: 10.3 seg
Diferencia : 0.2 seg menos de ejecución corporal	Diferencia: 1.0 seg menos de ejecución corporal
Registro variable duración: hay mayor ejecución corporal y menor duración verbal.	Registro variable duración: hay mayor duración corporal y menor duración verbal.

GC-P1

Enunciado: “*En el medio oriente por ejemplo (((D) 4.4seg, (M) en 4.4seg)) uno nunca puede estar sentado así (((D) 2.7 seg, (M) pausa en 1.8 seg)) porque le estoy mostrando la suela al, al Keno (((D) 3.2 seg, (M) en 1.4 seg.)).*

GC-P2

Enunciado: “*Me da cosa mirar a la gente (((D) 4.2 seg, (M) 4.2 seg.)) pero ya cuando crecí (((D) 4.2 seg, (M) no hay)) comencé a mirar a la gente a los ojos (((D) 2.5 seg, (M) 1.5 seg)).*

Tabla 2

Registro de las totalidades del grupo de control (GC)	
P1	P2
Total duración enunciado (D): 10.3 seg.	Total duración enunciado(D): 10.9 seg
Total ejecución corporal: 7.6 seg	Total ejecución corporal: 5.7 seg.
Diferencia 2.7 seg menos de Ejecución corporal	Diferencia: 5.2 seg menos de ejecución corporal
Registro variable duración: hay mayor duración verbal, y menor ejecución corporal	Registro variable duración: hay mayor duración verbal y menor ejecución corporal.

Interpretación de estos resultados: en este primer registro se encuentran diferencias en el resultado de la ejecución corporal: mientras los participantes del grupo de control (GC) presentan [$>$ tiempo verbal] (2.7 y 5.2 seg.), los participantes del grupo meta (G1) presentan [$>$ ejecución corporal] (0.2 seg y 1.0 seg.). La gran diferencia entre los tiempos la indica (P2) del (GC) quien no se mueve por 4.2 seg en su segundo texto marcado; la menor diferencia la muestra el (P1) del grupo meta (G1) con un 0.2 seg. entre ambos tiempos.

Los datos recién descritos pueden sostener que hay una mayor coordinación entre el ritmo corporal y verbal del grupo meta (G1) (1.2 seg. de diferencia), puesto que el movimiento se realiza, en cierta medida, a la par de todo el enunciado. En el caso del (P2) de este grupo meta (G1) llama la atención que una corta expresión verbal (“*Siii y noo*) de 2.0 seg., presente en su mayor diferencia de ejecución, 3.0 seg. y esto sea porque, en este caso, el movimiento empieza antes que el texto⁹; este mismo participante demuestra un claro alargamiento de sílaba (*Siii y noo*) (Poyatos, 1994: 43-44) y el (P1) del mismo grupo muestra un buen contacto con la *duración relativa* (Hanna 1987:30): es decir la suma del tiempo de su movimiento (1.5 seg., 2.4 seg., 3.5 seg.) y su propia ejecución corporal (un total de 7.4 seg.) crean una diferencia de 0.2 seg. con su realización o ejecución verbal. Se cree, por lo tanto, que ambos participantes de este grupo meta (G1) muestran mayor coordinación que el grupo de control (GC) de la variable *duración* del rasgo cualitativo *ritmo* tanto verbal como no verbal.

4.1.2 Registro de la variable de *acento-intensidad*.

En las siguientes muestras se subrayan las palabras que presentan una mayor intensidad verbal en el enunciado; a continuación se describe el movimiento que acompaña o no a este acento verbal.

⁹ Ver registro del acento.

G1-P1

“*Bueno yo creo* (tronco recto alejado del apoyo de la silla, manos al nivel de los ojos, levanta la mirada, roce de los pulgares) *que viene la..la expresión corporal* (con el roce produce luego un chasqueo y golpea dos veces el aire para luego bajar y dibujar líneas en la mesa) *viene de la, depende* (primera línea dibujada con mano izquierda de lado izquierdo al centro y ahora sigue la mano derecha con la línea en la mesa y luego la sube al nivel del pecho hacia el lado derecho) *del tema* (los dedos se juntan al pulgar derecho y gira la mano para simular un “nudo” en el aire cuando dice *tema*) *que uno toque*”.

G1-P2

“(mueve primero cabeza y manos de lado a lado, antes del enunciado) *Siii y nooo* *nosé las notas* (sube las manos al nivel cintura y con palma abierta abajo juega a tocar piano, columna recta adelante) *del piano pero toco piano* (sigue tocando y da dos golpes en el aire a la altura de su cintura: el primer golpe es en *toco* y el segundo en *piano*) y *yo produ produ cómo se dice producir?* (mira P1, disminuye el movimiento del piano cuando gira las manos en *producir?* y las deja caer a los lados).

GC-P1

“*En el medio oriente* (cruzarse de piernas) *por ejemplo, uno nunca* (no se mueve), *puede estar sentado así* (no se mueve) *porque le estoy mostrando la suela al,* (apunta suela) *al Keno* (índice izquierdo a P2, mira periodista).

GC-P2

“*Me da como cosa* (abre mano derecha (cóncava) a la altura de los ojos y la baja) *mirar a la gente* (no se mueve) *pero ya cuando crecí* (no se mueve) *comencé a mirar a la gente a los ojos* (mano derecha la levanta y la mueve dos veces, mira periodista)”.

Las tablas 3 y 4 muestran el registro de la función estética, es decir describimos y cotejamos el comportamiento corporal en los finales o frases corporales¹⁰ encontradas, en el motor corporal¹¹ y en el dominio del ritmo y del espacio:

¹⁰Una frase corporal es un conjunto de movimientos relacionados entre sí y que contienen su propia unidad de inicio, clímax y final. El final corporal se refiere a la terminación del gesto que muchas veces no se presenta si es que no se conoce estéticamente (Hanna, 1987:30-32)

¹¹Motor corporal es la parte del cuerpo que inicia un movimiento.

Tabla 3.

Registro función estética del grupo meta (G1)	
P1	P2
Final corporal: luego del “nudo” en <i>tema</i> sigue la mano cerrada ahora al nivel del pecho y se indica a sí mismo cuando dice “ <i>uno</i> ”. Mira periodista y vuelve tronco al respaldo de la silla, su mano derecha se apoya en la mesa con palma abierta igual que la otra mano; cruza sus manos luego de haber dicho <i>toque</i> .	Final corporal: Manos en giro y saltos cortos en el mismo lugar van desapareciendo: primero los saltos y luego vuelve a posición neutral, es decir posición estática, pies paralelos, tronco recto y manos a los lados. Esta era su posición antes de iniciar el enunciado.
Motor corporal: tronco comprometido en el gesto y brazos desde hombros hasta los dedos	Motor corporal: columna y hombros que impulsan el movimiento de las manos.
Ritmo: en esta variable coincide su ritmo corporal con su ritmo verbal	Ritmo: coinciden pero llama la atención que acentúa más corporalmente la unidad <i>toco piano</i> .
Espacio: usa su espacio interno y uno más cercano ya que se aleja del apoyo de la silla; cambio de nivel; nivel alto, mediano y diagonal derecha.	Espacio: espacio interno; con la columna adelante inicia un encuentro con el espacio cercano que lo intensifica al gestualizar el piano que toca al nivel de su cintura. Los saltos cortos al final se apuntan atrás (un pie seguido del otro): nivel alto, mediano, espacio interno y cercano

Tabla 4.

Registro función estética grupo de control (GC)	
P1	P2
Final o frase corporal: mirada a periodista e índice a P2, mantiene una posición estática, con el dedo aun apuntando a P2. Al iniciar su discurso estaba recto apoyado en la silla, pero no vuelve a la misma posición. Se perciben dos movimientos distintos: cruce de piernas y apuntar a suela y a P2.	Final o frase corporal: su mano derecha vuelve a colocarse en pierna derecha al igual que su mano izquierda; su tronco sigue en diagonal dirigido hacia (P1). Se perciben dos movimientos distintos: mano cóncava y mano que se mueve dos veces al final.
Motor corporal: mano izquierda y pierna derecha.	Motor corporal: mano derecha
Ritmo: en esta variable no se percibe el mismo acento que da a su discurso verbal	Ritmo: destaca su acento a la unidad verbal <i>los ojos</i> donde la mano derecha se mueve dos veces a la vez que dice este enunciado.
Espacio: utiliza su propio espacio y uno cercano (se aleja de la silla). Indica con el índice izquierdo lo que se puede comprender como parte del nivel cercano al nivel de su pierna cruzada.	Espacio: utiliza su espacio cercano. Indica un nuevo nivel cuando apunta con la mano (cóncava) y luego al final las dos veces; son de todos modos gestos dentro de su espacio cercano.

Interpretación de estos resultados: el conocimiento y percepción de la variable de *acento o intensidad* verbal está presente en los cuatro participantes; en el canal no verbal se percibe mayor uso en los integrantes del grupo meta (G1) con una relación de 4 acentos corporales por 4 verbales contra 2-3 corporales por 4 -5 acentos verbales en el grupo de control (GC); se observa también como Poyatos menciona, una influencia del registro personal de cada hablante donde su ocupación profesional (bailarines en el caso de (G1)) está relacionada con esta intensidad tanto verbal como corporal (Poyatos,

1994:31-34) algo que también sucede en el P1 del grupo de control (GC)¹² (en su caso hay compromiso tanto de pierna, manos y tronco, que al encogerse puede interpretarse como un objetivo de explicar detalladamente, y acentúa verbalmente cinco unidades lingüísticas diferentes).

Un dato importante es la función intensificadora del comportamiento corporal (Knapp,1992:30) que se cumple por completo en (G1) y casi en su totalidad en (GC); Hay una elección física (muscular y articular) que en el caso del (P1) del grupo meta (G1) es para resaltar aquel aspecto significativo (Hanna, 1987:30): todo su enunciado es un movimiento ligado, es decir se trata de un solo movimiento que dura todo el enunciado y sin pausa¹³; los músculos que utiliza para desarrollar dicho gesto son el abdominal (levantamiento del tronco), las muñecas para los giros y chasqueo dedos y los hombros por el impulso que toma, para iniciar desde ese chasqueo un dibujo lineal con las manos; en el caso del (P2) del mismo grupo, se ve acción de todo su cuerpo: usa columna y cabeza para resaltar *Siii y nooo* y los hombros para impulsar el gesto del piano que toca; un gran realce de este movimiento se produce al dar al acento verbal *toco piano* un acento significativo ya que compromete a todo su cuerpo.

El registro de la función estética del movimiento de ambos grupos indica que el grupo de control (GC) por no acentuar corporalmente todas las unidades verbales escogidas cumple una relación de [<acento corporal, >acento verbal]; a su vez se perciben dos movimientos distintos y no unidos por un inicio o un final (hacen un gesto- *no se mueven*- hacen otro gesto); mientras que en el grupo meta (G1) se obtiene una relación de [>acento corporal, >acento verbal](hacen un gesto- otro gesto seguido-terminación y volver). Esto es porque vuelven a la posición anterior, es decir, a la de inicio del enunciado, compromete mayor cantidad de músculos y producen mayor cantidad de acentos corporales. En síntesis, que en el grupo meta (G1), se puede observar mayor unión entre acento verbal y acento no verbal que en el de control (GC).

4.1.3 Registro de la variable *tempo o velocidad*

El objetivo de este análisis es observar la relación que se establece entre el enunciado verbal y el gesto corporal; dividiremos el total del tiempo de la ejecución corporal por el total del tiempo del enunciado lingüístico (que identificamos como asimilación del

¹²Profesor de tiempo libre con jóvenes en situación de riesgo. Ver capítulo de introducción, apartado 1.2.2 "selección de participantes".

¹³ La diferencia de duración y movimiento en este participante es de 0.2 seg. Ver registro de duración o cantidad.

tiempo corporal) (ver Poyatos, 1994:34); mediremos además, el espacio temporal existente entre la ejecución de cada movimiento (tiempo entre movimiento); también reconoceremos las frases corporales, cuando se trate de un conjunto de movimientos relacionados entre sí y que constituyen una unidad de inicio, continuación y final (Hanna, 1987:245). Los resultados se presentan en dos tablas separadas, una por cada grupo.

Tabla 5.

Registro de la variable <i>tempo</i> en el grupo meta (G1)	
P1	P2
Enunciado: <i>Bueno yo creo que viene la, la expresión corporal viene de lo, depende del tema que uno toque</i>	Enunciado: <i>Siii y nooo, nosé las notas del piano pero toco piano y yo produ, produ, cómo se dice producirar?</i>
Total enunciado: 7.2 seg	Total enunciado: 9.3 seg
Total ejecución corporal: 7.4 seg	Total ejecución corporal: 10.3 seg
Asimilación tiempo corporal: 1.0 seg por enunciado de 7.2 seg.	Asimilación tiempo corporal: 1.1 seg. por enunciado de 9.3 seg.
Movimiento entrelazado/frase corporal: 7.4 seg.	Movimiento entrelazado /frase corporal: no hay.
Tempo entre movimiento: de mov. (a) a mov. (b): 0.9 seg. Mov. (b) a mov. (c): 1.1 seg	Tempo entre movimiento: de mov. (a) a mov. (b): 0.1 seg. De mov. (b) a mov. (c): 1.1 seg.
Registro variable tempo: [> corporal] [<verbal]	Registro variable tempo: [> corporal] [<verbal]
Tempo corporal grupo meta (G1): 3.2 seg entre movimientos 2.2 seg. de movimiento por enunciado de 16.5 seg. [> tempo corporal] [<tempo verbal]	

Tabla 6.

Registro de la variable <i>tempo</i> en el grupo de control (GC)	
P1	P2
Enunciado: <i>En el medio oriente por ejemplo, uno no puede estar sentado así, porque le estoy mostrando la suela al, al Keno.</i>	Enunciado: <i>Me da cosa mirar a la gente, pero ya cuando crecí comencé a mirar a la gente a los ojos.</i>
Total enunciado: 10.3 seg	Total enunciado: 10.9 seg.
Total ejecución corporal: 7.6 seg	Total ejecución corporal: 5.7 seg.
Asimilación tiempo corporal: 0.7seg por enunciado de 10.3 seg.	Asimilación tiempo corporal: 0.5 seg. por enunciado de 10.9 seg.
Movimiento entrelazado/frase corporal: no hay	Movimiento entrelazado/frase corporal: No hay.
Tiempo entre movimiento: movimiento (a) a movimiento (b) : 3seg.	Tempo entre movimientos: movimiento (a) a movimiento (b): 2.7 seg
Registro variable de tempo: [<corporal] [>verbal]	Registro variable de tempo: [<corporal] [>verbal]
Tempo corporal grupo de control (GC): 5.7 seg de tempo entre movimiento 1.2 seg de movimiento por enunciado de 21.2 seg. [> tempo verbal] [<tempo corporal]	

Interpretación de los resultados: en esta variable *tempo* o *velocidad* encontramos diferencias en la velocidad de un movimiento producido al mismo tiempo que el enunciado, principalmente en el grupo de control (GC), donde sus enunciados suelen ser

más largos, pero a la vez con presencia de un número menor de realizados en un tiempo más lento que el correspondiente al grupo meta (G1). En este último se logra un total de 16.5 seg de enunciado, que corresponde a una velocidad de 2.2 seg de movimiento. La variable *tempo* va en una relación de 0.13 de tempo corporal por tempo verbal, es decir el 13 % del tempo verbal es utilizado por el tempo corporal. En el caso del grupo de control (GC), la equivalencia resulta en 0.057 de tempo corporal lo que significa que el 5.7% del tempo verbal es utilizado también por el tempo corporal. Si comparamos ambas medidas podemos resumir que el grupo meta (G1) se mueve dos veces más que el grupo de control (GC). Se ha observado solamente una frase corporal realizada por el participante 1 (P1) del grupo meta (G1).

4.2 Segunda etapa: Método Stance

Vamos a utilizar el método *Stance*, propuesto por Birdwhistell (Birdwhistell, 1970:201), para registrar los cambios corporales que se producen en el movimiento corporal en los niveles posición (P), lugar (L) y velocidad (V). Cuando se produce un cambio en algunos de estos niveles, el mismo se anota con (S) de *Stance*, y significa el inicio de un nuevo enunciado dentro de una secuencia mayor. En el cuadro presentamos toda la secuencia lingüística seleccionada y posteriormente la dividimos por el número de enunciados en los cuales hemos anotado una (S). Nuestro objetivo es utilizar este método para reconocer los *rasgos cualitativos* de *desplazamiento o proxémica* y *dominio corporal*. En este análisis se ha decidido escoger un representante de cada grupo para cada escenario. No hay que olvidar que esta metodología *Stance*, se concentra en el comportamiento corporal dentro de una secuencia lingüística, lo que equivale a estudiar dos o más enunciados juntos (Birdwhistell, 1970:201) para cotejarlo con un modelo contrastivo que en nuestro caso es el grupo de control (GC).

Tabla 7: Análisis del Método Stance en el grupo meta (G1)

GRUPO META (G1)			
Participante	Tempo	Escenario	Secuencia:
1 (P1)	3.45 seg-4.25 seg	Calle	// ^P Bueno también la música, yo también hago S en ocasiones//, // ^P en el grupo donde estoy, aparte de bailar y hacer coreografías, S pongo fotos//.// ^A o sea hago... (Per): arreglos musicales...(P1): arreglos S gráficos!//.

Descripción. Tabla 7a

Registro primer (S) de la secuencia: Cambio de posición					
Enunciado	Velocidad (V)	Posición (P)	Lugar (L) espacial	Cambio/ Stance (S)	Interpretación
p // Bueno también la música, yo también hago S en ocasiones//,	3.45-3.47	Neutral: estático, pies paralelos, tronco recto, manos a los lados.	En el centro, pero foco en sus manos.	(S) posición. Sube las manos al nivel de los ojos (nivel alto) y las abre y las cierra. Ahora mira a la periodista	Gesto regulativo, quiere saber si se le sigue en su discurso. Al estar derecho y relajado intenta dominar la situación.

Tabla 7b

Registro segundo (S) de la secuencia: Cambio de posición corporal					
Enunciado	(V)	(P)	(L)	(S)	Interpretación
//Ven el grupo donde estoy, aparte de bailar y hacer coreografías, S pongo fotos//	4.01-4.18	Neutral, estático y derecho de columna al principio	Focos en manos al nivel de los ojos; los dedos se abren y dibujan una tijera la que realiza un cuadrado al nivel de los ojos.	Cambio de posición. La columna se inclina recta hacia atrás, se columpia.	Gesto ilustrativo. En Pongo fotos llena el cuadrado dibujado abriendo la palma derecha y la mueve dentro del cuadrado. Intenta recordar términos, no los encuentra.

Tabla 7c

Registro tercer (S) de la secuencia: Cambio de lugar					
Enunciado	(V)	(P)	(L)	(S)	Interpretación
./^o sea hago, No! Arreglos S gráficos!//.	4.20-4.25	Vuelve a enderarse y no se columpia. Posición neutral.	Mira arriba rápidamente y luego a la periodista	Cambio de lugar. Da un paso adelante y se acerca a periodista.	Gesto emotivo, donde intenta recordar las palabras y también es regulativo quiere saber si se le entiende lo que dice.

A continuación se presentan los movimientos y cambios corporales en el (P1) del grupo de control (GC):

Tabla 8: del Análisis método Stance en el grupo de control (GC)

GRUPO DE CONTROL (GC)			
Participante	Tempo	Escenario	Secuencia
(P1),(P2) y periodista. Se analiza (P1)	1.58-2-41 seg.	Calle	P // (per) Y cuándo llegaron acá? (P1) yo llegué el 78, no el 77. (P2) yo el 87. (per) y les gusta? (P1) aquí bueno me gusta más Chile, como soy del norte, (per)no te gusta aquí? (P1)Bueno Chile con el S calor, el agua, la playa, el desierto//, // I (per) ya ya (P1) nada de nieve, nada de lluvia (per)nada de nada (P1) nada de S nada!//

Descripción. Tabla 8ª

Registro primero (S) de la secuencia: cambio de posición.					
Enunciado	(V)	(P)	(L)	(S)	Interpretación
P // (per) Y cuándo llegaron acá? (P1) yo llegué el 78, no el 77. (P2) yo el 87. (per) y les gusta? (P1) aquí bueno me gusta más Chile, como soy del norte, (per)no te gusta aquí? (P1)Bueno Chile con el S calor, el agua, la playa, el desierto//	1.58- 2.37	Se mueve en columpio adelante-atrás. Manos adelante cruzadas.	El mismo no lo cambia. En el centro y mirada en periodista	(S) cambio de posición. Deja de tener las manos cruzadas y no se columpia. Abre la palma izquierda al tiempo que el índice derecho la golpea cada vez que dice un término climático	Gesto bastón y de enumeración. Encontramos un gesto adaptador cuando se columpia y cruza las manos.

Tabla 8b

Registro segundo (S) de la secuencia: cambio de lugar					
Enunciado	(V)	(P)	(L)	(S)	Interpretación
I // (per) ya ya (P1) nada de nieve, nada de lluvia (per)nada de nada (P1) nada de S nada! (se ríe)//	2.38-2.41	Se columpia otra vez, se inclina hacia atrás. Brazos a los lados extendidos	En el centro al principio	(S) cambio de lugar. Da un paso atrás y se queda en ese nuevo lugar marcando más distancia.	Gesto emocional (risa). Se le observa más relajado.

Interpretación de los resultados: los datos registrados en este primer escenario estudiado, el escenario de la “calle”, nos indican que gracias a la metodología del estudio del comportamiento corporal *Stance*, podemos observar, primero que nada, que la secuencia verbal entre el grupo de meta (G1), y su opuesto el grupo de control (GC) varía en la duración de las secuencias; en el grupo meta (G1) la secuencia analizada dura 40 segundos mientras que en el grupo de control (GC) es de 43 segundos; al no encontrar cambios corporales o *Stance* en el grupo de control (GC), en la misma cantidad de tiempo utilizada por el grupo meta (G1), nos hemos visto obligados a prolongar el tiempo verbal medido en el grupo de control (GC). Siguiendo este razonamiento podemos comprobar que el primer cambio producido en (G1) se realiza dentro de los primeros dos segundos del discurso verbal (entre 3.45-3.47), mientras que en el grupo de control, el (P1) presenta el primer cambio en los primeros 30 segundos de la secuencia lingüística (1.58-2.37).

Un segundo aspecto que se debe destacar, es el correspondiente al rasgo cualitativo del *dominio corporal*. Como los participantes se encuentran parados es posible hacer una observación de todo su cuerpo; el (P1) del grupo meta (G1) mantiene su columna derecha durante toda la secuencia, aunque produce una vez una inclinación hacia atrás (columpio) que luego desaparece; el (P1) del grupo de control (GC), realiza este columpio de columna adelante-atrás durante todo el tiempo que se analiza la secuencia seleccionada a excepción de un corto momento durante el cual se enumeran términos climáticos; esta diferencia puede reconocerse como [*>dominio corporal*] para (P1) del grupo meta (G1) y [*<dominio corporal*] para (P1) del grupo de control (GC). Consecuentemente, el nivel de conciencia corporal en el participante (P1) del (GC) es escaso, ya que éste participante aún después de realizar el gesto ilustrativo de enumerar “términos climáticos” continúa con el columpio del tronco adelante/atrás. Lo que estamos observando es una frecuencia en el cambio corporal mínima tal como lo muestra la tabla 8a. Hanna (1987) recalca la importancia del *dominio corporal* que se manifiesta en coordinación y correcta manipulación de los elementos en selección (Hanna, 1987:28); en la tabla 7b vemos que (P1) del grupo meta (G1) dibuja figuras (ver la columna I), cambia el foco (ver columna S) y mantiene el mismo espacio físico, todo lo cual influye en la evaluación del control del movimiento por parte de este participante (ver Hanna: 56). En los siguientes ejemplos del escenario “cafetería” nos referimos al (S) de lugar como un cambio en el espacio o punto espacial, es decir

cuando parte del cuerpo del participante apunta a otro punto en el espacio que no es el mismo del que ya ha usado en su enunciado (Fuenzalida, 2007:4).

Tabla 9

GRUPO META (G1)			
Participante	Tempo	Escenario	Secuencia
(P2)	1.46- 2.34 seg	Cafetería	// ^A una seguridad en el cuerpo, en lo que S uno quiere decir//, // ^L osea yo creo que ayuda, ayuda a decir lo que uno quiere decir, cómo lo dije S!//, // ^P que puede ayudar S harto//

Descripción. Tabla 9a

Registro primero (S) de la secuencia: cambio de foco espacial (locución)					
Enunciado	(V)	(P)	(L)	(S)	Interpretación
// ^A una seguridad en el cuerpo, en lo que S uno quiere decir//	1.46- 1.52	Apoyado recto en el respaldo de la silla	Comienza su discurso con sus manos apuntando el pecho.	(S) cambio de lugar espacial. Sigue apoyado en la silla pero dirigido al espacio de su diagonal izquierda. La mano derecha con dedos juntos y palma abierta va tocando tres puntos en la mesa desde lado derecho a izquierdo. Va cortando con el lado de la mano como cuchillo en “uno quiere decir”. Tres cortes.	Gesto ilustrativo

Tabla 9b

Registro segundo (S) de la secuencia: cambio de lugar espacial (locución)					
Enunciado	(V)	(P)	(L)	(S)	Interpretación
// ^L o sea yo creo que ayuda, ayuda a decir lo que uno quiere decir, cómo lo dije S!//	1.54-2.30 seg	Sigue apoyado en la silla.	Desde la posición de sus manos “cuchillo” en el lado izquierdo, cambian.	(S) cambio de lugar espacial. Las manos descansan otra vez con las palmas abiertas sobre la mesa.	Gesto regulativo.

Tabla 9c

Registro tercer (S) de la secuencia: cambio de posición					
Enunciado	(V)	(P)	(L)	(S)	Interpretación
// ^P que puede ayudar S harto//	2.31-2.34 seg.	Cambia su posición	Manos relajadas en la mesa	(S) cambio de posición. La columna ya no está apoyada en la silla, sino que tiene el pecho adelante, más centrado y cercano a los otros participantes. Ha acortado la distancia corporal	Gesto regulativo.

Tabla 10

GRUPO CONTROL (GC)			
Participante	Tempo	Escenario	Secuencia
(P2)	3.30-4.11 seg.	Cafetería	// ^P bueno el NO ese es depende de dónde uno está, si uno está en una parte S que no es bueno usar las manos//, // ^P conversar o también con la persona con la cual uno está hablando, que se sienta... se me olvidó la palabra...P1: atacado? P2: atacado! S , pero hay gente que no, que como costumbre no deja de usar las manos//

Descripción. Tabla 10a

Registro primer (S) de la secuencia: cambio de posición					
Enunciado	(V)	(P)	(L)	(S)	Interpretación
// ^P bueno el NO ese es depende de dónde uno está, si uno está en una parte S que no es bueno usar las manos//	3.30-3.46	Columna adelante sin apoyarse en la silla	Manos juntas apoyadas en las piernas, punta de los dedos se tocan, abre y cierra las manos.	Cambio de posición. Columna adelante, encoge de hombros y columna.	Gesto regulativo

Tabla 10b

Registro segundo (S) de la secuencia: cambio de lugar espacial					
Enunciado	(V)	(P)	(L)	(S)	Interpretación
// ^p conversar o también con la persona con la cual uno está hablando, que se sienta... se me olvidó la palabra...P1: atacado? P2: atacado! S, pero hay gente que no, que como costumbre no deja de usar las manos//	3.47-4.11	Columna adelante sin apoyarse en la silla, encogido.	Manos apoyadas en las piernas, las abre y las cierra.	Cambio de lugar espacial. Hace un chasqueo en el aire con mano derecha y apunta a P1. Deja las manos luego en el centro	Gesto ilustrativo

Interpretación: en este escenario, ambos participantes realizan cambios de locución o foco en el espacio y cambios de posición corporal. La diferencia sigue siendo el tiempo en que se realiza este (S) y la cantidad de veces que los cambios suceden; en el (P2) del grupo meta (G1), los cambios se realizan en los primeros 6 seg, luego dentro de los 36 segundos siguientes y por último, se hace un cambio en los 5 segundos finales; en el caso del (P2) del grupo de control (GC) se realizan dos cambios, uno a los 16 segundos de la secuencia verbal y el segundo dentro de los 24 segundos siguientes. Como resultado total tenemos que, en general, el (P2) del grupo meta (G1) da una velocidad de 0.10 segundos de movimiento dentro de su enunciado y el (P2) del grupo de control (GC)(con sólo dos cambios) entrega 0.05 seg de velocidad; por lo que se puede deducir que hay [>Stance] en el P2 del (G1) y [<Stance] en P2 del (GC), al tiempo que se ve [>velocidad] en el primer participante y [<velocidad] en el segundo actante. Los resultados que estos análisis al aplicarse la metodología Stance, llevan a pensar que el (G1) tiene un modo particular de expresión ya que manifiesta más cambios (S) que el grupo de control (GC).

4.3 Tercera etapa: estudio de la variedad y redundancia

La tercera parte de este análisis, sintetiza los resultados anteriores en los rasgos de *variedad* y *redundancia* para englobar los aspectos del conocimiento del espacio (*desplazamiento*), uso del *ritmo* y *dominio corporal*. La finalidad de este ejercicio es

reconocer ciertas combinaciones de movimientos corporales nuevas o antiguas que con otros elementos, puedan enunciar o sugerir nuevos signos comunicativos no verbales (Hanna, 1987: 202-203). Las variables pertenecientes al rasgo cualitativo *variedad* son, la fuerza creativa, la motivación y la cualidad (ibíd.: 20).

4.3.1 Etapa variable fuerza creativa

En esta etapa presentamos la totalidad y cantidad de movimiento que cada participante realiza durante toda la conversación en cada uno de los escenarios. El resultado es el siguiente:

Tabla 11: Cantidad de movimiento por palabra en el escenario “Calle”

G1		GC
Escenario	calle	calle
Palabras	566	517
Movimientos	129	70
300 palabras	74 mov.	49mov
Resultado	129 en 566= 0,22 mov por palabras.	70 en 517= 0,13 mov por palabras

Tabla 12. Cantidad de movimiento por palabra en el escenario “Cafetería”.

G1		GC
Escenario	cafetería	cafetería
Palabras	747	900
Movimientos	219	176
300 palabras	94mov	73mov
Resultado	219 en 747= 0,29 mov por palabras	176 en 900= 0,19 mov por palabras
Resultado total de ambos escenarios	Hay 1313 palabras y 348 movimientos: 0,26 mov por palabras en total	Hay 1417 palabras y 246 movimientos: 0.17 mov por palabras en total.

La variable de *fuerza creativa* indica el trabajo del/a bailarín/a al seleccionar una mayor cantidad de movimientos por palabras y que posiblemente pueda indicar que hay una mayor cantidad de músculos comprometidos (Hanna, 1987:20); creemos que por medio de este gráfico se muestra el trabajo selectivo que cada participante debe haber realizado y que le significa utilizar una mayor cantidad de músculos corporales involucrados en esa selección.

4.3.2 Etapa de las variables de motivación y cualidad

El reconocimiento de la función estética implica reconocer aquellos movimientos que presentan dominio y conocimiento del ritmo y del espacio. Vamos a intentar presentar, por lo tanto, aquellos movimientos nuevos o no repetidos que los participantes han realizado y que pueden calificarse como movimientos con función estética.

Tabla 13. Registro variables *motivación y cualidad* en el grupo meta (G1)

ESCENARIO CALLE	
P1	P2
Movimiento nuevo: forma una media luna ¹⁴ ; cruce de manos y las levanta alejándolas del cuerpo ¹⁵ ; dibuja una tijera en el espacio ¹⁶ ; contracción ¹⁷	Pequeños círculos con los dedos de las manos ¹⁸ ; abre codos hacia atrás ¹⁹ ; precalentamiento ²⁰ ; toca piano ²¹ ; saltos y rebotes en el lugar para acabar en el centro con los pies en diagonal (primera posición de bailarín) ²²
Desplazamiento: un paso atrás ²³ (espacio cercano)	Dos pasos atrás ²⁴ ; un paso adelante, forma el centro del triángulo ²⁵ (espacio cercano e interno)
Motor corporal: manos, columna y piernas	Columna, hombros, piernas y abdomen.
Ritmo del grupo: con 129 movimientos y 566 palabras en 5 minutos de conversación este grupo ha registrado 2.3 seg para cada movimiento y 0.53 seg para cada palabra pronunciada.	

¹⁴ 1.42 seg en "en una discoteca"

¹⁵ 2-25seg en "y entonces así"

¹⁶ En 4.18 seg "pongo fotos"

¹⁷ 2.05 seg en "Saqué unos pasos".

¹⁸ 1.08seg en "Un poco"

¹⁹ 1.45seg en "bailar".

²⁰ 3.38 seg en "y porqué el baile?" y 3.45 seg en "bueno, también la música".

²¹ 4.50 seg en "Síiii, nooo... nosé las notas del piano"

²² 4.58 seg en "Cómo se dice producirar?"; 1.32 seg en "pero no la culpa de él"; 3.6 seg en "y la oscuridad".

²³ 3.19 seg en "el año pasado".

²⁴ 4.39 seg en "el quinto elemento es él".

²⁵ 4.50 seg en "síiii, nooo... nosé las notas del piano"

Tabla 14. Registro variables *Motivación y cualidad* en el grupo de control (GC)

ESCENARIO CALLE ²⁶	
P1	P2
Movimiento nuevo: movimiento del tema climático ²⁷	No hay información
Desplazamiento: un paso atrás (espacio cercano) ²⁸ .	Dos pasos atrás ²⁹ ; un paso adelante ³⁰ ; un paso al lado y abre triángulo ³¹ ; un paso adelante y amplía el triángulo central ³²
Motor corporal: manos y columna	Piernas
Ritmo del grupo: con 70 movimientos y 517 palabras en 5 minutos de conversación, este grupo ha registrado 4.2 seg por cada movimiento corporal realizado y 0.58 seg para cada palabra del discurso verbal.	

Interpretación: los dos participantes del grupo meta (G1) han requerido de menos tiempo para realizar una mayor cantidad de movimientos, como también han modificado y usado diferentes combinaciones para encontrar distintos elementos que puedan cooperar a su motivación y cualidad corporal; un ejemplo claro es el registro de grupo meta (G1) de 129 movimientos en 5 minutos mientras que el grupo de control (GC) presenta como grupo, 70 movimientos en la misma cantidad de tiempo; a su vez, el (P1) del (G1) ha logrado formar con sus manos una medialuna, dibujar una tijera en el espacio, etc., y el (P2) del mismo grupo (G1), realiza pequeños círculos con los dedos, toca piano y produce una secuencia de movimiento denominada “precalentamiento”³³. El grupo de control (GC) se presenta más relacionado con el tiempo verbal (si se toma en cuenta que ha requerido de poco tiempo para realizar su discurso verbal) pero además logra desplazarse y variar en el espacio (por lo menos el P2) más que el grupo meta (G1); esta importante observación puede interpretarse de muchas maneras: la primera de ellas, sugiere concentrarse en la situación en la cual se realiza la filmación: una conversación cara a cara donde el hablante intenta estructurar

²⁶Puesto que en esta grabación se ve a los participantes con todo el cuerpo comprometido se ha decidido sintetizar los rasgos cualitativos de ritmo, espacio y dominio corporal sólo en esta conversación del escenario calle.

²⁷2.37 seg. en “Bueno Chile con el calor, el agua, la playa, el desierto”

²⁸2.39 seg en “nada de nada”.

²⁹0.5-0.18seg en “Sí, sí hola” y “Sí, por ejemplo”.

³⁰1.58seg en “Ustedes son hispanohablantes no es cierto?”.

³¹4.35 seg en “no creo que la perrita reclame”.

³²5.09 seg en “depende de quién nos quiera invitar a tocar”.

³³Lo inicia con un movimiento de cabeza de lado a lado, hombros adelante/atrás, manos las abre/cierra, mueve los pies en el mismo lugar; arriba/abajo, columna adelante/atrás y luego se queda quieto en el mismo lugar con los pies en diagonal, segunda posición de danza.

su espacio personal (Burgoon et al., 1984: cap. 5), pero además intenta reconocer otros medios para poder comunicarse. Los hispanohablantes bailarines del grupo meta (G1) se presentan con mayor conciencia corporal y espacial, ya que sólo se mueven cuando creen que es necesario; no interrumpen ni presentan disyuntiva en sus gestos (no hay columpios de troncos, ni tiritones de piernas, etc.). Cuando se habla de “precalentamiento” por ejemplo, el (P2) del grupo meta (G1) está presentando su conocimiento a la función corporal (Hanna, 1987:22) pero además muestra que esta conciencia es la responsable de la amplia gama de nuevos movimientos que tanto (P1) y (P2) de este grupo incluyen en su discurso verbal (ibíd.: 23).

4.3.3 Registro de la redundancia

En el siguiente cuadro pretendemos mostrar la cantidad de gestos repetidos por grupo en cada uno de los escenarios grabados y la cantidad de veces que cada gesto se ha realizado

Tabla 15. Registro de la redundancia en ambos grupos y en los dos escenarios estudiados.

ESCENARIO CALLE		ESCENARIO CAFETERIA	
Grupo meta (G1)		Grupo meta (G1)	
P1	P2	P1	P2
7 veces manos en los bolsillos, 4 veces cruce de manos, 3 veces estira columna	10 veces saca/coloca las manos de los bolsillos, 7 veces arregla su chaqueta, 5 veces se coloca en posición de bailarín (pies en diagonal), 3 veces da saltos o rebotes	8 veces cruce de manos, 4 veces golpe en la mesa, 2 veces chasqueo de dedos	6 veces juega con su barba, 3 veces manos en posición de “cortar con cuchillo”.
Grupo de control (GC)		Grupo de control (GC)	
P1	P2	P1	P2
21 veces juego de dedos, 16 veces columpio del tronco	18 veces cruce de brazos, 4 veces estira columna, 3 veces columpio del tronco	11 veces juego de dedos, 6 veces agita los brazos, 5 veces se acomoda en la silla	13 veces juego de dedos, 9 veces se acomoda en la silla, 4 veces abre y cierra las manos, 4 veces tiritita su pierna izquierda.

Como resultado a los momentos recién descritos podemos ver que hay más movimientos repetidos en ambos grupos durante la conversación en el escenario “calle”,

el cual tiene una duración de cinco minutos; la diferencia entre los participantes del grupo de control (GC) es mayor que entre los del grupo meta (G1). En el primer grupo (GC), para el (P1) y el (P2), se repite cada gesto entre 3 y 18 veces, mientras que en el grupo meta (G1) no sobrepasa las 10 repeticiones durante esta grabación. En la conversación del escenario “cafetería” que registra un tiempo de 10 minutos, se produce menos repetición y redundancia en ambos grupos; a pesar de esto el grupo de control (GC) sigue presentándose como el grupo con [>redundancia], [<variedad] y el grupo meta (G1) con [<redundancia] y [>variedad]. De todos los participantes el (P1) del grupo meta (G1) es quien menos repite gestos, mientras que el (P2) del grupo de control (GC) es, por el contrario, quien más realiza repeticiones.

La *redundancia o repetición* debe servir para eliminar el riesgo de que un mensaje al ser presentado solitariamente sea mal interpretado (Hanna, 1987: 90) lo que, en cierta medida, se ve en aquellos movimientos que expresan “atención” o “regularidad de los gestos” como es el caso del juego de dedos (P1 del grupo de control GC) o la posición de bailarín del (P2) del grupo meta (G1). Ambos participantes desean mostrar atención a la situación en la que participan aunque usan distintamente el código de la *expresión corporal*. Para Burgoon, los canales no verbales deben suplir semánticamente las actividades *redundantes* (Knapp et al., 1985: 347); cuando los integrantes del grupo de control (GC) repiten más de 10 veces sus movimientos están, según las indicaciones de Burgoon, actuando con menor eficiencia comunicativa y con menos complementación de varios códigos usados a la vez (ibíd.: 347).

Finalmente podemos concluir que el grupo meta (G1) muestra una mayor variedad corporal y mayor cantidad de movimientos utilizados en la realización del enunciado verbal a la vez, que usa menos el canal verbal, si tenemos en cuenta la cantidad de palabras producidas (un total de 1313 palabras , comparadas con las 1417 palabras producidas por el grupo de control (GC)). A su vez, estos indicadores demuestran también que el rasgo cualitativo de *redundancia* es poco usado por el grupo de meta, y más usado por el grupo de control (GC). Podemos, por lo tanto, concluir que se cumple nuestra hipótesis que indica que los bailarines/as de nuestro estudio al hablar actuarán *con una cualidad de movimientos o rasgos cualitativos únicos de expresión corporal relacionada con la función estética del movimiento*.

4.4 Cuarta etapa: Percepción de los registros.

A continuación se muestra el resultado de las encuestas entregadas a los participantes; estas encuestas se reparten cuando se les pide que comenten la grabación de cinco minutos y sin sonido, luego de haber terminado las filmaciones de ambos escenarios:

El grupo meta sobre sí mismo: Sobre su propia actuación en el escenario de la “calle” opinan “bastante expresivo y hay cruce de manos”³⁴, ”vrider lite på tårna”³⁵; “la posición sigue al que habla”³⁶; Al observar la segunda secuencia, en la “cafetería” destaca el siguiente comentario: “intenta expresar lo que habla con las manos”³⁷.

El G1 con respecto al GC: En cuanto a las observaciones del grupo de control (GC) los comentarios de la escena en la “calle” son: “rör på fingrarna då och då, mest i början.”³⁸, “väldigt stadigt med armarna i kors”³⁹; “se fue moviendo para el lado, tal vez para integrar a la periodista”⁴⁰ y “se mueve para atrás y adelante”⁴¹. En relación a la segunda secuencia analizada del escenario “cafetería”, responden: “igen armarna i kors, avslapande handleder”⁴²; estos participantes distinguen situaciones de redundancia porque son éstas justamente las más destacables en el grupo de control (GC).

Interpretación: las indicaciones entregadas por el grupo meta (G1) contienen más que una descripción del movimiento corporal; la indicación de “la posición sigue al que habla”, hecha por el (P1) y descrita por él mismo, puede significar que este participante está viendo la relación de su movimiento en un espacio y en interacción con (P2); cuando el mismo participante expresa que “intenta expresar lo que habla con las manos”, está haciendo referencia al objetivo social y comunicativo de la danza (Hanna, 1987:23, 4 y Copeland et al, 1993: 474), puesto que este participante desea aclarar aún más con su código no verbal lo que expresa con su código verbal (Knapp, 1992:26-27). Por otro lado, cuando el grupo meta (G1) describe lo observado en la filmación del

³⁴ P1 sobre ambos

³⁵ P2 sobre sí mismo. Este participante ha pedido poder escribir en sueco, pues se siente inseguro en el español escrito: “mueve un poco los pies

³⁶ P1 sobre sí mismo

³⁷ P1 sobre sí mismo

³⁸ P2 sobre P1 del GC: “mueve los dedos de vez en cuando, más que nada al principio”

³⁹ P2 sobre P2 del GC: “muy estático con los brazos cruzados”

⁴⁰ P1 sobre P2 del GC

⁴¹ P1 sobre P1 del GC

⁴² P2 sobre P2 del GC: “nuevamente los brazos cruzados, aunque relajado en las muñecas”

grupo de control (GC), destacan los comentarios de “väldigt stadigt” donde este participante (P2) está viendo que el (P2) del grupo de control (GC) no produce variación en su movimiento y que, según el (P2) del grupo meta (G1), produce tal vez un grado de tensión; de la misma manera, el P1 del grupo meta (G1) comenta que “se fue moviendo para el lado, tal vez para integrar a la periodista” al observar al (P2) del grupo de control (GC); esta indicación puede significar que el (P1) del grupo meta (G1) ve el movimiento en relación al espacio y nuevamente indica que la danza tiene como función social el influir en la socialización del individuo (Copeland et al., 1993: 474). Podemos concluir, por lo tanto, que los dos participantes del grupo meta (G1), miran el movimiento corporal en relación al espacio y tiempo, es decir, tienen conocimiento del función estética (Hanna, 1987: 22)

El grupo de control sobre sí mismo: en estas observaciones destacan la identificación de gestos con las manos y los dedos⁴³, como también que “el movimiento es poquito en cuanto a los brazos”⁴⁴. En cuanto al trabajo corporal en otras partes del cuerpo destacan “se columpia mucho para adelante y para atrás”⁴⁵ y principalmente que el (P2) de este grupo (GC) no se haya dado cuenta de que se ha movido durante la grabación: su comentario “ay me moví!” lo comprueba. Para el análisis y observación de la segunda secuencia (cafetería) comentan mayormente que “mueven mucho las manos cuando hablan”⁴⁶.

El GC sobre el trabajo de G1: sobre el grupo meta, los participantes del grupo de control (GC) encuentran que los informantes colocan las “manos en los bolsillos al escuchar, pero las mueve mucho cuando habla”⁴⁷, “cambia de posición y se mueve al escuchar”⁴⁸. En cuanto a la escena de la cafetería concuerdan que “es tranquilo para hablar”⁴⁹ y “las manos juntas, explica al hablar con las manos”⁵⁰.

Interpretación: estas observaciones parecen indicar cierta relación con la segunda pregunta de nuestro estudio. El grado de conciencia y pertenencia sociocultural del grupo meta (G1) es observado , en cierta medida, por el grupo de control (GC); al

⁴³ P2 sobre él y P1

⁴⁴ P1 sobre P2 y él mismo

⁴⁵ P2 sobre P1

⁴⁶ P2 sobre P1

⁴⁷ P2 sobre P1 y P2 del grupo meta

⁴⁸ P2 sobre P2 del G1

⁴⁹ P2 sobre P1 del G1

⁵⁰ P2 sobre P1 del G1

mismo tiempo que reconocen que hay muchos gestos de manos, no logran verificar el tipo de relación que esos gestos puedan tener con la pertenencia al grupo sociocultural que los representa; en ninguno de sus comentarios distinguen cualidades diferentes de movimientos, ni el registro de *variedad o motor corporal*; reconocen, eso sí, que están firmes y seguros corporalmente (comentario sobre la posición corporal y la posición en el escenario de la cafetería). Los comentarios entregados por este grupo se concentran en dar una descripción del movimiento pero no indican cómo ese movimiento se realiza. Los/as bailarines/as sí pueden presentar una mayor capacidad metacomunicativa, que los del grupo de control (GC) en cuanto a estos aspectos del habla analizados en este estudio.

Comentarios de los participantes sobre conceptos teóricos generales: las encuestas entregadas a cada participante, presentan además preguntas sobre ciertos temas hablados en la grabación ; el primero de ellos es sobre qué entienden por *expresión corporal*, que es el tema central del escenario “cafetería”; también se les pide que evalúen las observaciones recién realizadas, entregando comentarios sobre lo que más les ha llamado la atención y se termina la encuesta con el deseo de saber si pueden identificar la profesión de los participantes del grupo contrario; esta última pregunta se relaciona con nuestro objetivo de reconocer un *sistema de expresión corporal propio perteneciente al subconjunto sociocultural de los/as bailarines/as*

a) El (G1) sobre *expresión corporal*: “när man uttrycker sig med kroppen och tillägger kropps rörelser i sitt uttryck”⁵¹, “gestos corporales conscientes o subconscientes al hablar”⁵².

b) El (GC) sobre *expresión corporal*: “un poco de ventas y retórica política”⁵³, “que el expresarse viene muy natural aunque uno no se da cuenta o sepa que la usa”⁵⁴.

c) Comentar *aquello que más les llamó la atención*: responde (P1) del (G1) “el participante 1 (P1) del grupo de control (GC) es más expresivo y más suelto, mientras que el (P2) del mismo grupo estaba más rígido, no se dejaba mover como quería”. El grupo de control (GC) no encontró algo que les llamara la atención.

d) Así responde el (G1) a la pregunta de discutir y comentar *las profesiones que ellos creen los otros participantes tienen y que justifiquen su respuesta:* el (P1) subraya y

⁵¹P2

⁵²P1

⁵³P1

⁵⁴P2

comenta: “el (P1) debe ser músico o profesor, por su movimiento corporal, puesto que se da a entender mejor y hay más dominio corporal; explicaba cosas como si estaba hablando a un niño, de forma lenta y pedagógicamente”⁵⁵ “ el otro participante parecía ser alguien de un banco, por su vestir y por la poca soltura corporal, estaba muy rígido, había algo que lo retenía, además su posición con los brazos cruzados y piernas tan abiertas lo hace ser más rígido”⁵⁶.

e) (GC) responde así a la misma pregunta: “ambos son estudiantes por ser tan jóvenes, por la edad que tienen”.

Interpretación: todo tipo de comentario entregado por los participantes de cada grupo indica un nivel o no de conciencia corporal o en su defecto de reconocimiento de ella. Estas observaciones alcanzan a verificar la premisa de que la profundización de la percepción y conocimiento del espacio y tiempo forman parte de los conceptos estudiados en danza. Más aún, cuando Hanna (1987) sostiene que la danza es una forma expresiva del pensar, sentir y mover se está refiriendo a una distinta alternativa expresiva que puede influir, por ejemplo, en el habla de uso espontáneo (Hanna, 1987:5); las referencias de los participantes del grupo meta (G1) dejan percibir un mayor entendimiento físico y gestual y a su vez, una nueva alternativa de código comunicativo no verbal.

⁵⁵*PI sobre P1 del GC.*

⁵⁶*PI sobre P2*

5 Conclusión y discusión

En este apartado sintetizamos la diferencia encontrada en el habla de los hablantes bailarines frente a los no bailarines utilizando el siguiente cuadro en el cual se coteja el comportamiento corporal de cada uno de estos grupos. En este cuadro se exponen los rasgos cualitativos estudiados, a saber, *ritmo, desplazamiento o proxémica, dominio corporal, variedad y redundancia*:

Tabla 16

Cuadro de cotejamiento del comportamiento corporal. Puntos de diferencias	
Ritmo	
(G1)	(GC)
Hay mayor similitud entre acento verbal y corporal y mayor dominio de secuencias largas de movimiento; el 13% del tempo verbal es utilizado por el tempo corporal. Acentúan todos los acentos verbales.	Hay menor relación entre ritmo corporal y ritmo verbal, pues no acentúan corporalmente todos los acentos verbales; no presentan secuencias largas de movimientos al realizar un enunciado verbal; el 5.7% del tempo verbal es usado por el tempo corporal
Desplazamiento y dominio corporal	
Hay mayor dominio corporal en situaciones del habla al estar parados; no hay gestos adaptadores en sus registros, y mantienen el espacio físico o en su defecto se mueven cuando creen que es necesario.	Hay registros de gestos adaptadores en ambos participantes y en ambos escenarios; presentan menos cambios de posición, lugar y velocidad. Hay mayor cantidad de desplazamiento aunque en el mismo nivel que el (G1) ha usado.
Variedad y redundancia	
Hay mayor conciencia corporal y menos redundancia corporal pues repiten como máximo 10 veces un gesto. Hay mayor cantidad de movimientos en menos tiempo de realización y presentan, como mínimo, 4 movimientos nuevos.	Hay mayor redundancia corporal por la cantidad de veces que repiten ciertos gestos con un máximo de 21 veces; hay menos eficiencia comunicativa y con menos implementación de varios códigos usados a la vez; hay menos cantidad de movimientos realizados en la misma cantidad de tempo verbal usada por (G1); presentan como grupo sólo un movimiento nuevo.

Los datos que acabamos de indicar, fortalecen nuestra hipótesis de que la función estética, estudiada y trabajada por el *subconjunto sociocultural* de los/as bailarines/as, es la que hace la diferencia en los resultados de nuestra investigación. Si nos fijamos en los resultados globales con respecto al *ritmo* de los participantes podemos comprobar, teniendo en cuenta las interpretaciones antes descritas en el capítulo de análisis, que las

grandes diferencias están en la realización corporal: el grupo meta (G1) entrega mayor exactitud corporal en relación a su enunciado, con un 0.2 seg en (P1) y 1.0 seg. el (P2), mientras que en el grupo de control (GC) hay grandes diferencias entre ambos canales, con un 2.7 el (P1) y 5.2 seg. el (P2); es decir estos últimos participantes no se mueven durante el tiempo descrito.

Por otro lado, el grupo en estudio (G1), acentúa todas sus acentos verbales – 4 acentos corporales en 4 verbales – algo que no sucede con el grupo de control (GC) – 2 a 3 corporales por 4 -5 acentos verbales; en este mismo aspecto del *ritmo*, el grupo de control presenta la dinámica “hacer un gesto- no se mueven- hacen otro gesto”, mientras que el grupo meta (G1) desarrolla una línea de “hacer un gesto- otro gesto- volver” , puesto que vuelven al gesto del inicio del enunciado (ver tablas 3 y 4); además, en las tablas 13 y 14 se nos indica que (G1) logra realizar 129 movimientos y 566 palabras en 5 minutos (usando el 13% del tiempo verbal por el tiempo corporal, ver tabla 5), mientras que el grupo de control (GC) da un total de 70 movimientos y 517 palabras en el mismo tiempo de ejecución (lo que da un 5.7% del tiempo verbal utilizado por el tiempo corporal, ver tabla 6).

Si vemos el rasgo cualitativo *desplazamiento*, que hemos estudiado con el método Stance y con las variables *variedad* y *redundancia*, los resultados encontrados nos muestran que el grupo meta (G1) realiza más cambios en su posición (p)- primer nivel desplazamiento- y en locución (l)- segundo nivel del mismo registro- que el grupo de control (GC)⁵⁷ . Estos datos nos llevan a pensar que sí vemos mayor *desplazamiento* en el grupo meta (G1) con respecto al grupo de control (GC).

Más aún, si nos fijamos en las variables *variedad* y *redundancia*, el grupo meta (G1) presenta una dinámica corporal más amplia que el grupo de control (GC), ya que logran una mayor combinación de los distintos elementos corporales, como es el caso de las distintas figuras que el (P1) del (G1) realiza, o los pequeños círculos con los dedos, tocar piano y “precalentamiento” del (P2) del mismo grupo (ver tabla 13). Este grupo (G1) repite pocas veces el mismo gesto (ver tabla 15) y con ello cooperan a una mayor variedad de los elementos y por ende menos redundancia de lo ya expresado que el grupo de control (GC). Estos resultados, nos indican el grado de conocimiento del ritmo en su variable *acento* y *tempo* o *velocidad*, como también del registro de *variedad*, *redundancia* y *desplazamiento*.

⁵⁷Ver apartado 4.2

En cuanto a la percepción de los registros (apartado 4.4), tomamos estos resultados en relación con la función del *subconjunto sociocultural* de los bailarines hispanohablantes residentes en Suecia. El grupo meta (G1) describe el movimiento corporal en la situación social comunicativa respectiva: “la posición sigue al que habla” o incluso “intenta expresar lo que habla con las manos ”(comentarios del (P1) de este grupo), significan que este hablante ve el movimiento en el habla, en la situación que se encuentra e intenta relacionar ese gesto con su expresión verbal (en interacción con (P2) de su grupo); cuando se les muestra la filmación del grupo de control (GC), encuentran que hay tensión y poca movilidad, y observan los desplazamientos que hacen estos participantes, al decir “se va moviendo para el lado, tal vez para integrar a la periodista”⁵⁸.

El grupo de control, por el contrario, basa sus descripciones en, por ejemplo, “se columpia mucho para adelante y para atrás” o “el movimiento es poquito en cuanto a los brazos” cuando se ven ellos mismos; también se dan cuenta de que han realizado gestos que no habían asimilado cuando se les grababa, como es el caso del (P2) y su movimiento de lugar, que descubre al mirar la grabación y dice: “Ay me moví!”; sobre el grupo meta (G1), el grupo de control ve cambio de posición y movimiento, como también control de éste cuando es necesario “cambia de posición y se mueve al escuchar”⁵⁹.

Todas las indicaciones hasta ahora presentadas, tanto las descritas en cuanto al ritmo y desplazamiento, como los comentarios propios de cada grupo, corresponden a una percepción de la expresión corporal insertada en el habla y la situación cotidiana analizada, que nos hacen pensar que estos hablantes bailarines/as se expresan con un grado metacomunicativo que no vemos en los hablantes del grupo de control (GC). Esta capacidad se fundamenta, creemos, en la percepción y conocimiento del espacio y tiempo, conceptos estudiados en danza. De esta manera, podemos suponer que el grupo meta (G1), gracias a la conciencia y el entrenamiento físico de la danza, presenta un lenguaje básico de expresión que se distingue por su trabajo de la *función estética* del movimiento.

Más aún, si nos fijamos en el cotejamiento total de los grupos que entregamos en este capítulo, vemos que el grupo meta (G1) en cuanto a variedad y realización corporal, (frase corporal y final corporal), logra realizar gestos y expresiones corporales que no

⁵⁸Ver apartado 4.4

⁵⁹ P2 sobre P2 del G1

ha realizado anteriormente y como mínimo cuatro movimientos nuevos, mientras que el grupo de control (GC) entrega sólo un gesto nuevo como grupo; estos ejemplos apoyan la posibilidad de ver en la expresión corporal un sistema de comunicación similar al del habla, si la comparamos con la capacidad de los hablantes de crear una infinidad de palabras y expresiones nuevas. De esta manera, creemos que nuestro objetivo central de visualizar en los hablantes bailarines residentes en Suecia que participaron en nuestra investigación, un comportamiento cinético que se distingue por tener un modo particular de *expresión corporal* puede, en cierta medida, identificarse.

Para asegurar y confirmar nuestros primeros resultados es necesario trabajar en un nuevo estudio, a partir de nuestra investigación, pero que debe dar cabida a un mayor grado de examinación y debe integrar a más participantes en observación. Sin embargo, podemos ahora sostener que el trabajar la expresión corporal conociendo la importancia de la *función estética del movimiento*, como es el caso del grupo meta (G1), colabora con la identificación de un determinado lenguaje cultural. El *subconjunto sociocultural* en estudio, por ejemplo, ha sido capaz de traspasar sus conocimientos profesionales a otra situación comunicativa que está fuera del escenario.

6 Bibliografía

- Birdwhistell, Ray (1970), *Kinesics and Context: essay on Body Motion Communication*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Bravo, Diana (2000), *Hacia una semiótica de la identidad social*, en *Oralia*, vol.3,págs. 21-51
- Briz, Antonio (2002), *El español coloquial: en la clase de E/LE. Un recorrido a través de los textos*, SGEL Educación, Madrid.
- Burgoon, Judee K., Buller David, Hale Jerold L., de Turck Mark A. (1984), “Relational messages associated with nonverbalbehaviors”, en Berger, Cahrls R.(ed.) *Human Communication research*, vol.10, n3, Beverly Hills, London, SAGE Publications.
- Burgoon, Michael, Hunsaker, Frank G., Dawson, Edwin J. (1994), *Human Communication*. Third Edition, London, SAGE Publications.
- Copeland, Roger, Cohen, Marshall (1983), *What is dance?. Readings in theory and criticism*. OXFORD UNIVERSITY PRESS.
- Esaiasson, Peter, Gilljam, Mikael, Oscarsson, Henrik, Wängnerud, Lena (2007), *Metodpraktikan: Konsten att studera samhälle, individ och marknad*. Norstedts Juridik AB, Stockholm.
- Estébanez, Calderón, Demetrio (2001), *Diccionario de términos literarios*. Alianza Editorial, Madrid.
- Fuenzalida, Paula (2007), *Bailando lo Humano: Análisis y evaluación de la composición dancísticoy trilogía: Neurosis Urbana, Signos en el Muro, Una Tanguedia*. Universitetsservice US-AB, Stockholm.
- Hanna, Judith, Lynn (1987), *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*. The University of Chicago Press, Chicago and London.
- Hinde, Robert (1972), *Non-verbal communication*. Royal Society, (Great Britain), Cambridge University Press.
- Jones, France Pierce (1997), *Freedom to change: the Development and Ciencia of The Alexander Technique*. Mouritz, London.
- Kendon, Adam (1981), “Introduction; current issues in the estudy of nonverbal communication”, en Sebeak Thomas (ed.), *Approaches to Semiotics, nonverbal communication*. SAGE PUBLICATIONS.
- Knapp, Mark, (1992), *La comunicación no verbal, el cuerpo y el entorno*. Ediciones Paidos, Barcelona, Buenos Aires, México.
- Miller, Gerald R. (1985) *Handbook of interpersonal communication*. SAGE PUBLICATIONS, Beverly Hills.

Poyatos, Fernando (1994), *La comunicación no verbal II: Paralenguaje, kinésica e interacció*. Ediciones Istmo, Madrid.

–(2002) *Nonverbal Communication across Disciplines, Volume I: Culture, sensory interaction, speech, conversation*. Philadelphia, PA, USA: John Benjamins Publishing Company en el sitio web:

<http://www04.sub.su.se:2077/lib/sthlmub/docDetail.action?docID=10022308>

Quilis, Antonio (1993), *Tratado de fonología y fonética española*. Gredos, Madrid.

Ryen, Anne (2004), *Kvalitativ intervju; från vetenskapsteori till fältstudier*. Liber, Stockholm.

Siegman, Wolfe, Arne Pope, Benjamin (1972) *Studies in Dyadic Communication*. Pergammon Press.

7 Anexos

A continuación presentamos el contenido de la conversación con cada grupo en las grabaciones respectivas.

7.1 Datos de filmación y desarrollo conversacional

7.1.1 Transcripción grupo de control en escenario “Calle”

Grupo: Grupo de control (GC)

Día: 17 de noviembre 2008, 18.30 horas

Lugar: Sala de filmación Lärastudion, Campus Frescati, Universidad de Estocolmo.

Duración: 2 horas, 25 min.

Per: bueno, hola perdone que los moleste...

P1: Sí, sí hola,

Per: miren es que estamos haciendo un estudio..

P1: Sí por ejemplo,....

Per: no sé si es que ustedes me puedan contar por ejemplo, que me digan qué hacen ustedes?

P1: Bueno yo trabajo con jóvenes y con cultura

Per: ah ya

P1: en, en un.. tipo de proyectos

Per: ya, y cuándo empezaste tú con eso?

P1: hace un año atrás más o menos, o sino solamente con niños.

Per: Mira tú... ya... y qué tipo de proyectos haces ahí?

P1: hacemos teatro, hacemos película, la música...

Per: a ver cuéntame un poco más de lo que hacen...

P1: ensayamos, le enseñamos a los jóvenes a... actuar, a leer guiones, a ...y qué se yo!, practicamos el idioma, el sueco, gramática, haciendo los guiones...eh... le enseñamos a los niños a filmar, a usar la cámara, a usar sonido... todo ee tipo de...

Per: y porqué quisiste hacer eso tú?

P1: porque me encanta la cultura!!! (Risas)

Per: ah mira tú!

Per: a ti también te gusta la cultura?

P2: sí, si a mí también me encanta la cultura!!!

PER: qué haces tú ahora?

P2: Yo trabajo en un supermercado

Per: Y cuándo empezaste?

P2: empecé hace... como 8 años.

Per: y por qué?

P2: Por qué? porque no tenía trabajo y me metí a trabajar ahí...

Per: aha

P2: y me quedé ahí y así he trabajado en distintos supermercados de la misma cadena pero en distintas partes de Estocolmo.

Per: y te gusta?

P2: Sí más o menos... es un trabajo de oficina

per: un trabajo de oficina., y te gustaría seguir con eso o te gustaría seguir con otra..

P2: no, no creo que me gustaría seguir con eso

Per. Qué te gustaría hacer?

P2: todavía no sé.

Per: no sabes

P2 No, todavía no sé, pero por ahora tengo eso...

Per: ya bueno, y bueno cuéntenme cuándo... ustedes son hispanohablantes no es cierto?

P1: sí, sí...

P2: somos de Chile. Yo soy de Chile

Per: y tú?

P1: de Chile.

Per: y cuándo llegaron acá?

P1: yo llegué el 78. El 77

Per: ya.

P2: yo llegué el 87.

Per: ah ya... ya llevan su tiempo... y les gusta?

P1: a mí bueno me gusta más Chile.. como soy del norte..

Per: No te gusta aquí?

P1: Bueno Chile con el calor, el agua, la playa, el mar,

P2: el desierto

P1: el desierto

Per: ya, ya

P1: nada de nieve, nada de lluvia...

Per: nada de nada

P1. Nada de nada (risas)

Per: claro, vale (risas). Y tú de dónde eres?

P2: Yo nací en Santiago; pero no tengo muchas... tengo recuerdos pero como que no me atrae Chile, ya no me atrae Chile

Per: bueno ya llevas tiempo acá.

P2: sí, sí.

Per: bueno hay una gran diferencia de Santiago al norte también... porque Santiago es más...

P1. Yo creo que si te vai a Iquique, a Arica no volví.. no volví a Suecia

P2. Seguro?

P1 eha

P2: Seguro? Vámonos, al tiro, vámonos!!!

P1: con el sol es como llegar al... al trópico.

Per: ah... a ver si ustedes me cuentan un poco más de... bueno si se sienten contentos con lo que hacen, de la vida en general, si tienen otras cosas que hacen aparte del trabajo.

P1: Bueno yo creo que... la gran parte de mi tiempo se va en cultura, en distintos grupos de teatro. Estoy metido en varios grupos de teatro y lo único que hago casi es actuar

Per: te gusta la actuación?

P1: sí... y después tengo... vivo en Barkaby, aquí pa'l norte de Suecia, quiero decir al Norte de Estocolmo en un departamento, chiquitito un dos... con un patio y casi todo el verano afuera

Per: ahh... qué rico!!!! (Risas)

P1: tomando el sol... esa es mi vida afuera...

Per: algo más que quisieras agregar?

P1. Tengo una perrita

Per: ah ya.. cómo se llama la perrita?
P1: Mistri, Mistral (risas).. le decimos Mistri
Per: y porqué Mistral?
P1: porque en realidad a mi novia, a mi polola le gusta el nombre de Gabriela Mistral. Claro que ella creía que era un nombre pero parece que Mistral es un apellido.
Per: si parece que sí...
P1: eh...
Per: pero también se puede usar como nombre, bueno es una perra.. no creo que la perrita reclame !!! (Risas)
P2: capaz que te alegue
P1: yo le discuto por si es que tenemos una niñita... hasta ahí no ma'!! (Risas)
Per: te gustaría tener...
P1: Sí, sí...
Per: cuánto tiempo llevas con ella tú?
P1: 8
Per: ocho años Uhhh!! están pa casarse (pausa) y tú?
P2: Yo ? eh..... Bueno yo..... a mí me gusta la música, eso me gusta.
Per: ah qué bueno
P2: toco música; estoy tocando en un grupo de samba en rinkeby que queda aquí en Estocolmo y hemos tocado hace como diez años o más y bueno tocamos en distintas partes, en distintas fiestas, en distintas... depende de gente que nos quiera invitar a tocar y nos quiera pagar también. Eso hago! así que después del trabajo para mí es la música.

7.1.2 Grupo de control en escenario "Cafetería"

Per: hola, hola buenas tardes.
P1: buenas tardes
Per: Puedo molestarles un ratito?
P1: sí, sí, asiento, asiento.
P2: Sí claro un café??
Per: no gracias, gracias, si acabo de tomar un café. Miren yo estoy haciendo un estudio de los hispanohablantes más que nada de cómo son ellos y de lo que entienden por comunicación verbal y no verbal. Entonces yo quisiera preguntarles si ustedes saben algo de eso?
P2: No absolutamente nada de eso.
Per: bueno, mejor, mejor. Ustedes creen que es importante o que no es importante tener una expresión corporal o dominio corporal cuando uno está hablando?
P2: del cuerpo? Depende de lo que uno está hablando?
Per: a ya claro claro porque pueden haber diferentes escenarios por ejemplo, cuando estamos en un discurso político, cuando estamos dirigiendo una clase o cuando estamos así conversando como ahora por ejemplo.
P1: yo creo que es importante la manera de cómo se llama... de expresar... y la manera de quien, con la persona con la que uno está hablando de cómo te recibe y ... se me fue la palabra en castellano.
P2: dilo en sueco!!
P1: Mottagning, como la otra persona percibe, si está discutiendo, si están peleando, si están conversando, si es una discusión agresiva, si es una discusión de amor entre una pareja y yo antes usaba mucho las manos; pero ahora me he acostumbrado en a no usarlas.

Per: por qué?

P1: porque estudié marketing, ventas, muchas ventas y diferentes culturas tiene sus distintos tipos de vender; y acá en Suecia la persona es más tranquila. Si yo me pongo a mover las manos, entonces el kund, cómo se llama en castellano?

Per: cliente

P1: el cliente se asusta o yo lo asusto. Y eso me decían que “tienes que pensar en esto, en lo otro”, entonces aprendí a sujetarme las manos , me las sujeto atrás o me las sujeto adelante.

Per: aha amarrado

P1. Así, así me amarro. Discurso político, es bien importante, el discurso político pero también eso depende si uno está hablando un discurso entonces es bueno usar las manos. Uno está en una discusión y yo estoy tratando de convencer a mi oponente, entonces no es bueno, acá en Suecia, de tirarte contra él , como somos nosotros los chilenos. Entonces hay que ser más calmado y esto es así... ajajajaja

P2: más delicadito

P1: sí más delicado.

Per. Y tú dices que no... que no es importante, porqué dices que no?

P2. no no he dicho que no!!

(Risas)

Per. Eso fue lo primero que dijiste, pero sigamos si no hay nada que haya razón en esto.

P2. Bueno el no ese es depende de dónde uno está; si uno está en una parte que no es muy buena que no es bueno usar las manos, conversar o también con la persona con la cual uno está hablando...que se sienta al..

P2: ahora a mí se me olvidó la palabra

P1: atacado?

P2. Atacado; pero bueno pero hay gente que no , que como costumbre no deja de usar las manos.

Per: pero igual puede haber una cosa mala en esto y es que con tanto control del cuerpo se pierda la espontaneidad, la personalidad, la identidad propia; porque si soy una persona que le gusta mover las piernas cuando se sienta, le gusta mover la cabeza cuando está hablando, etc; todo eso se va perdiendo o no?

P2: claro en una discusión entre dos personas

P1: Yo creo que hay que ser bastante como uno es; pero ahí hablando como, por ejemplo un vendedor de la calle es tan profesional para lo que hace que casi siguen un guión y todos sus movimientos ya están casi entrenados; es más una profesión y ensayan como el teatro así una escena que siempre está ensayada. Entonces los vendedores se meten a venderte una aspiradora por ejemplo, todos los movimientos de las manos y de los pies o de lo que hacen ya es... lo siguen como si fuera un guión; pero en una discusión común bueno hay que ser espontáneo cómo se dice? Espontáneo

Per: y tú que crees lo mismo?

P2 yo no tengo mucha experiencia de hablar con las manos, nunca tuve no.... no tengo esa experiencia, no así es que no sé, no sé qué decir.

Per. Pero la expresión corporal no es solamente con las manos también pueden haber otras partes del cuerpo que se muevan.

P2 no me muevo mucho (risas). Pero, pero trato de moverme y de porque osino queda muy tieso.

Per: pero ponte tú en tu trabajo.

P2 a en mi trabajo me muevo, me muevo, canto, jjaaa de todo; como es que sí, no soy tan tieso.

Per: pero cuando estás hablando, por ejemplo con tu jefe, tus compañeros, tus colegas.

P2 soy bastante suelto pero medio.

Per: Ya. Ustedes creen que influye, por ejemplo, si uno se mueve o se mueve menos en la otra persona, en lo que va a pensar; influye también en como después va a seguir la comunicación, la conversación. Creen que esas cosas influyen en la primera imagen que uno tiene de la otra persona?

P1 sí, sí yo creo; sí porque depende mucho yo creo que la otra persona como te recibe la otra persona o como yo quiero ser recibido por ejemplo. Hay en cosas que estudié en comunicación de ventas por ejemplo; en una cultura como en el medio oriente por ejemplo, uno nunca no puede estar sentado así

Per: aha y por qué?

P1 porque le estoy mostrando la suela al Keno

P2: la basura

Per: ha (risas)

P1 entonces si el keno es árabe me va a ver a mi como un roto.

P2 y le tengo que cortar el pie.

(Grandes risas)

P1 no pero me va a ver como un roto, claro mejor siempre así... derecho con la suela abajo. Nosotros los chilenos, el chileno en general casi siempre así.

P2? Sí? Bueno yo cuando voy durmiendo me coloco así.

Per: o sino cómo?

P2. No me gusta así porque me duele la pierna

P2 y así no lo entiendo es de mujer.

Per: ah si? Bueno yo no sé cómo me siento en general!! Jaja

P2 y estás así (risas). Pero igual mucho coincide de si tu estás con otra persona, que la otra persona te esté mirando, que te esté escuchando!!! Encuentro yo, que no, que no esté haciendo otras cosas, si es que vas a conversar con alguien que esa persona tenga contacto. Si es muy importante.

Per: y por ejemplo la mirada, el contacto de ojos es importante+

P1: si muy importante

P2: también importante.

Per: por?

P1: para ver cómo te recibe la otra persona y como tú estás transmitiendo también, en la manera de ser, el humor.

Per: pero también en otras culturas puede ser un poco negativo el mirar a los ojos o no?

P1 claro, también lo estudié en marketing.

Per: a ver qué dicen las reglas?

P1: tú no podís mirar a una mujer a los ojos.

P2: no?

P1 no, porque es falta de respeto

P2: y cómo hay que mirar entonces?

P1 así o mirar un poco abajo.

P2: no pues pa' abajo no eso es falta de respeto (se ríe).

Per: por qué no?

P1 no pues aquí no a esta altura pero aquí a la boca

P2: a ya.

P1 y la mujer siempre te va a dar la vuelta la cara si la miras a los ojos.

P2. yo antes no miraba a la gente a los ojos.

Per: y por qué?

P2: porque me daba cosa

Per: y porqué te daba cosa?

P2: cosas de la vida... (Risas)

P2 No, es mala costumbre, pero mal, mal ensayado, no sé qué no había, que igual daba cosa mirar a los ojos, mirar a gente que uno no conoce a los ojos; pero ya con los años, ya cuando crecí empecé a mirar a la gente a los ojos. Y mucha gente no te mira cuando tu la miras a los ojos, miran para allá, para arriba, te evitan.

Per: si es cierto, es verdad.

7.1.3 Grupo meta en escenario "Calle"

Grupo: grupo meta de bailarines (G1)

Día: 18 de noviembre 2008, 17.00 horas

Lugar: Compañía de danza Bounce-danscompany, Fridhemsplan.

Duración: 2 horas.

Per: hola, hola perdón que los moleste pero tienen unos minutitos?

P1: sí, sí

Per. Estamos haciendo un estudio para ver las profesiones que tienen los hispanohablantes en Estocolmo. Ustedes son hispanohablantes?

P1 Va rápido?

Per: sí si no me va a tomar mucho unas preguntitas no ma'

P1 Ok

Per: me pueden contar qué hacen ustedes?

P1: trabajamos

Per: en qué trabajas tú?

P2: soy bailarín

Per: a ya bailarín

P2: y hago música

Per: haces música aha. Y por qué te dieron ganas de bailar?

P2 Qué?

Per: Porqué te dieron ganas de empezar a bailar?

P1: porque te dieron ganas, porqué empezaste a bailar

P2 Ah no... me gusta cómo se llama...el uppmärksamhet!

Per: la atención??

P1. Llamar la atención!!!

(Risas)

Per: y qué tipo de bailes haces?

P2 Un poco de todo, pero todo dentro de los estilos de Street, jazz.

Per: y tú qué haces?

P1: yo también bailo

Per: qué tipo de baile?

P1: Street dance, jazz.

Per: desde cuándo que estás bailando?

P1: desde el '90 empecé.

Per: y por qué?

P1: Por culpa de mi amigo (risas)

Per: aha! son amigos ustedes se conocen hace tiempo!!

P1. Sí, sí no pero pero no la culpa de él.

Per: ah ya.

P1: por culpa de otro amigo

Per: a ver cómo empezó esa historia, cuéntame!

P1: a ver, en el festival del agua, el festival del 90 bueno habían dos amigos y bueno el penúltimo día iban a ir a una discoteca y bueno yo nunca o sea uno escuchaba de la discoteca así pero nunca fui y el último día me preguntaron “oye vamos?” y yo dije “ya, ya vamos po'!” pero si uno va a la discoteca tiene que bailar; así que justito había colocado el cable y había llevado ehh... por ejemplo, la parábola, puse el MTV, puse el MTV saqué unos pasos y me fui a la discoteca y ahí me quedé!

Per: y después seguiste yendo a la discoteca?

P1: claro no sí, claro sí, después con mi, bueno con mi amigo estábamos después ponte tú los viernes, los sábados, salíamos a las discotecas para bailar estábamos en el subterráneo de él haciendo pasos y entonces así, y ahí me quedé.

Per: y ahora todavía sigues con lo mismo o estás con un grupo o tu solo?

P1: no ahora tengo un grupo, una compañía.

Per: algunos planes para el futuro?

P1. Seguir bailando...

Per: seguir bailando

P1. Hasta que el cuerpo diga que no

Per: hasta que el cuerpo diga que no... vale y tú?

P2. Eh.... Noooo bueno, casi lo mismo...pero no tengo así un grupo así pero tengo estoy con un compañero, un amigo.

Per: ah ya son dos los que bailan, ya, ya.

P2. sí, sí él nos enseñó.

Per: ah o sea tú también eres profesor?!!

P1: si, si pero no él siempre dice lo mismo pero no, no.

P2. Es mi ídolo...

(Risas)

Per. Tu ídolo!!!

P1: no, no yo les ayudé no ma' pero no no...

(P2 explica cómo lo conoció pero no se entiende lo que dice porque está entre risas y negaciones de P1 que se ve que intenta bajar la importancia de su rol).

(Risas siguen)

Per: oigan y bueno cuándo llegaron acá a Estocolmo?

(Pausa 3 seg).

P2. El año pasado (risas) bueno no sé...

P1: o cuándo llegamos de...

Per: de de.... porque ustedes de qué país son?

P1: de Chile

P2: sí de Chile, ah no , no sé el año pero tenía 3 años. Veinte años atrás.

P1: el 84.

Per: y les gusta estar acá?

P1: Sí (los dos)

Per: les va bien?

P1. Sí, sí, excepto el frío excepto el frío y la nieve.

P1: y la oscuridad, claro sí todo bien.

Per: Y porqué el baile y no otro arte de las artes escénicas?

P1: Bueno también la música... (Risas)

Per: a tí te gusta también la música?

P2: sí, sí.

P1: Yo también hago en ocasiones...bueno en el grupo donde estoy, aparte de bailar y hacer coreografía...eh edito la música, y edito también pongo fotos, y hago , pongo, hago arreglos, cómo se llama? (Chasquido y pausa)

P1: ah que no me acuerdo...

Per: Arreglos musicales?

P1: ah sí eh no no arreglos gráficos!

Per: a ya arreglos gráficos!. O sea multidisciplinar entonces??

P1: Claro, claro pero no tanto como él pero....

Per: Aha, qué haces tú?

P2: no, no pero es que hago...

P1: Yo viste que yo siempre digo que, siempre digo que en hiphop hay cuatro elementos no ? en el hiphop, el quinto elemento es él. (risas)

Per: mira tú eh! qué más haces aparte de bailar?

P2: hago música también

Per: Haces música? tocas algún instrumento?

P2: Sí, y no , no sé las notas del piano pero toco piano y yo produ...produ..Cómo se dice producir?

P1: producir.

P2: produzco

Per: ah sí producción, producción.. Produces qué?

P2: **hago** peats, las pistas y escribo algo, le pongo así letras también...

Per: ah talento escondido los dos son buenos artistas, no solamente el baile sino uqe también algo más

P1: Sí claro que sí!!! con algo más también.

Per: Bueno muchísimas gracias por este tiempo espero que no los haya atrasado mucho ..

P1: no no, todo bien no, ningún problema

Per: ya, muchas gracias...

P1: ya, si (beso en la mejilla) chao,

P2: **chao**, (beso en la mejilla)

Per: Qué les vaya bien!!!

P1: igual, igual. chao, chao.

7.1.4 Transcripción grupo meta en escenario "Cafetería"

Per: hola buenas tardes, perdón que los moleste están muy ocupados? es que como los ví así solitos...

P1 y P2: no, no claro sí

Per: ah miren estamos haciendo una entrevista a toda la gente de la cafetería no sé si tienen un tiempcito?

P1: ok, ok sí sí un rato, estamos esperando a un amigo pero todavía no llega

P1: ah me puedo sentar si es un rato muy corto..

P1: sí, sí.

per: estamos haciendo un estudio para saber si la gente cree que es importante la expresión corporal y el dominio corporal cuando uno está hablando.

P1 depende de lo que uno hace

Per: claro, depende de lo que uno hace, pero cuando está hablando

P1 Estás hablando en general o no?

Per: en general, puede ser por ejemplo en una conversación espontánea, así con amigos, si es un discurso político por ejemplo, o si están dirigiendo una clase, o un grupo... si ustedes creen que es importante

P2 yo creo que sí

P1 yo también

P2 cuéntale (risas)

P1 A ver bueno cuando uno habla, pues parte también es uno o sea es como uno se expresa, uno se expresa más es mi forma de ver, si, si uno está así no ma' hablando y no usa el cuerpo, entonces nosé po' más, más, creo o no? a ver ??

P2: si yo creo que sí

Per: tú piensas lo mismo?

P2: por ejemplo si uno está hablando ante un grupo o algo así...creo que uno logra expresar una seguridad con el cuerpo así en lo que uno quiere decir.

Per: y eso se logra con un buen dominio corporal crees tú?

P2. Si yo creo que ayuda

Per: ayuda.

P2 sí, ayuda a decir lo que está en una forma y que uno quiere decir y que puede entenderlo dos personas.

P1 a ver tú te refieres a uno mismo o a otra persona?

Per: no más que nada a uno mismo, mientras se usa el habla, si tienes que tener más o menos expresión corporal o dominio del cuerpo en distintas partes como cuando uno está con amigos, si estás trabajando.

P1: ah no claro, claro.

P2: parece que uno está cómo lo dije, que puede ayudar harto, pero no sé si es tan importante que no

P1 pero si claro lo que uno tiene que decir, por ejemplo, si es un político yo creo que tiene que tener una meta y si uno no usa su cuerpo y no usa gestos yo creo que es difícil llegar a la meta, no sé cuesta y se llega tal vez pero es muy monótono.

Per: hm, porque si por ejemplo se tiene demasiado estudio de esto puede ser que sea poco espontáneo o no? y que no se vea la espontaneidad de la persona sino que se debe mover , o uno quiere moverse así no ma', y para cambiar la expresión empieza a moverse, etc, entonces no es lo mismo..

P1: Cómo?

Per: que se pierde la espontaneidad cuando uno piensa mucho en cómo tiene que moverse al hablar. (se ríen).

P1. Que se pierde la espontaneidad?

Per: claro porque uno piensa en cómo debo estar parado, etc.

P1: depende

Per: depende de qué?

P1: depende de la persona con la que uno está hablando en esa situación.

Per: en qué situación creen ustedes que es importante tener una expresión corporal?

P2 si es que uno es bailarín (risas)

Per: claro por supuesto pero si estás hablando cuando estás usando el habla.

P2 si es que soy rapero ja!! (Más risas)

Per: ah bueno mira eso es un buen ejemplo, los raperos. Cuando los raperos están hablando en la vida común y corriente, en la vida cotidiana, también se ponen igual como cuando están en el escenario?

P1: no, no.

P2 Bueno sí, algunos son...algo si pero es un poquito raro.

Per: a ver cuéntame dame un ejemplo.

P2 no, no pues hay algunos que andan así, un poco “sway!” (Todos ríen cuando lo muestra). No pro no creo que no es necesario moverse de esa forma, no yo creo que a uno le ayuda a (cuántas veces lo he dicho?!).

Per: en qué más creen ustedes que ayuda?

P2 a demostrar así lo que uno siente a veces

Per: hm

P1 un momento a ver...bra...

Per: por ejemplo en un discurso político que fue hace poco fue el de Obama lo vieron? no? Bueno ahí hay un discurso que se ha hecho bastante famoso bastante importante lo que decía y por lo que estaba haciendo cuando habla. Creen ustedes que eso influyó en la recepción del público por su discurso? Ustedes creen que los movimientos de Obama cuando hablaba lo que hacía, han influido para ganar más gente y todo?

P1 Mira ese discurso no lo vi pero si uno saca ese discurso de su contexto y ve a dos personas que no son Presidente, sino que son dos personas, bueno cualquiera yo creo ya que así Obama ya ganó, o sea ese discurso, como se haya movido o no, yo ya creo que ya lo tenía asegurado.

P1 yo creo que yo creo que uno ve, si si uno va viendo las expresiones de la gente, de bueno de gente o de presidentes entonces eh... a ver es s forma de expulsar entonces a ver cómo lo explico (risas), lo tengo en la cabeza pero no me sale eh

Per: piénsalo

P1: eh su forma de....o como uno lo ha visto uno uno tiende a...cómo se llama, ya se me fue

Per: uno tiende a...

P1: o sea se reconoce, se le conoce su forma, su forma se le conoce

Per: claro en qué sentido se reconoce, de la persona, lo que está haciendo y hablando?

P1: sí, claro, claro.

Per: en que es honesto o no?

P1: ah tu decí así también..

Per: no, no te pregunto si te refieres a eso o a qué te refieres.

P1: no, no... no póngale ayuda a si es si es un presidente no sé po', a ver, vamos a ponerle Obama o a Hitler por ejemplo.

Per: uy ya.

P1: no no pero viste que no pero que todos sus movimientos eras especial para... y él ayudaba a los movimientos no sé po' lo que decía y lo que hacía reforzaba lo que quería decir. Yo creo que si hubiese sido más calmado, si no hubiese tenido tanto dominio de su expresión corporal no hubiese sido la misma cosa.

Per: no hubiese sido lo mismo. Y ustedes creen que la gente, que a la gente le gusta ver que uno se mueva tanto cuando está hablando o distrae un poco no tantos gestos?

P1: muchos gestos sí, en sí yo creo que sí molesta.

Per: ya.

P2 bueno la expresión yo no creo que sea así tan fuerte pero da así un karaktär

P1 un carácter, eso era!! Ahí está, ahí va. Ahí está esa era lo que andaba buscando.

Per: y ustedes cómo se ven con eso? cómo les va a ustedes con la expresión corporal?

P1: comparado con?

per: con ustedes mismos porque claro que uno hace distintas cosas cuando uno está con los amigos...

P2: ayuda harto para la vida social (risas)

Per: así? Es en la vida social donde usan mayor expresión?

P2: No más en el trabajo porque trabajamos como bailarines
Per: trabajan como bailarines ah bueno entonces eso es diferente.
P2: si pero ayuda. (se mueve hacia P1 en la pausa entre diálogos).
Per: En la vida cotidiana se mueven como lo hacen en el escenario?
P1 no po' en el escenario ahí bailamos...
Per: bueno claro obviamente (risas)
P1 pero yo no creo que no, yo me muevo igual sea trabajo o no sea trabajo.
Per: en todas partas estén con quien estés o dónde estés y todo
P1 claro bueno pero depende de la situación, de la persona y del tema que se toque: mientras más polémico sea el tema, más cuerpo.
Per: más cuerpo más cargado a la expresión corporal.
P1 creo que la expresión corporal es útil ahí.
Per: y en qué sentido?
P1 si uno está en una discusión uno puede estar y usar más el cuerpo.
Per: le pegas un combo! (broma,) (risas).
P1 no no, porque si estás hablando de otra cosa como por ejemplo lo que hiciste ayer etc bueno entonces tampoco si se está hablando de algo un poco más sutil (lo muestra), más no sé má, o sea no así....ahí no creo que tiene importancia grandes gestos. Yo creo que la expresión corporal viene del tema que uno toque.
Per: no claro. claro.

7.2 Encuestas a los participantes.

Instrucciones: Te pedimos que respondas a las siguientes preguntas basándote en la observación de la comunicación no verbal de los participantes en la filmación. No se necesita encontrar respuestas en todas las fases aquí descritas. Puede suceder que en las observaciones no se percibe ninguna característica en especial de las personas filmadas. Por lo tanto, se pide que con sinceridad se responda a las preguntas que ahora se entregan.

1)Primer momento de entrevista (presentación de sí mismos y parados en escenario "calle"):

a) Identifica los gestos que ves de los entrevistados en las siguientes ramas:

GESTOS FACIALES

Participante 1⁶⁰

Participante 2

GESTOS CON LAS MANOS

Participante 1

Participante 2

b) Identifica otros tipos de movimientos que los entrevistados realizan al momento de hablar:

⁶⁰ Cuando se habla de "participante 1" y "participante 2" se hace referencia a las personas filmadas que el grupo debe observar y comentar. Nos colocamos de acuerdo de antemano de quien puede ser el participante 1 y 2.

–movimientos con las piernas (las estiran, están siempre quietas, se mueven inconscientemente, están cruzadas, juegan con el piso, marcan posiciones espaciales, etc.).

Participante 1

Participante 2

–movimientos en la posición (se paran, se sientan, totalmente quietos, etc.).

Participante 1

Participante 2

2)Segundo momento de la entrevista (sentados discutiendo un tema en escenario “cafetería”).

a) identifica los gestos que ves de los entrevistados en las siguientes ramas:

GESTOS FACIALES

Participante 1

Participante 2

GESTOS CON LAS MANOS

Participante 1

Participante 2

MOVIMIENTOS DE CABEZA (de forma continua, repetida, de vez en cuando, etc.)

Participante 1

Participante 2

3)Preguntas de profundización

¿Quieres agregar algo más que has observado y que te haya llamado la atención?

¿Qué entiendes por expresión corporal?

En el caso en que observas a los participantes de tu grupo contrario: ¿Qué profesión crees que ejercen cada uno de ellos? Nómbralas y justifica tu respuesta.

Institutionen för spanska, portugisiska och latinamerikastudier

Examensarbete 15 hp

Spanska

Magister kurs 15 hp

VT 2010

Examinator: Diana Bravo

English title:



Stockholms
universitet