

LA VISIÓN CIENTÍFICO - PEDAGÓGICA DEL TANGO Y DE LA SAMBA EN LA OBRA DE RODOLFO DINZEL Y EN LAS TEORÍAS DE LABAN

THE SCIENTIFIC - PEDAGOGICAL VIEW OF TANGO AND SAMBA IN RODOLFO DINZEL'S WORK AND IN LABAN'S THEORIES

Nanni^{1,3} Dionísia; Lovisolo, Hugo Rodolfo^{1,2}

1- Programa Euro-Americano de Post Graduación Stricto Sensu en Salud - Doctorado en Pedagogía de la Educación Física

2- Universidad Estatal de Río de Janeiro

3- Grupo Transdisciplinario de Danza (CNPq) - UFV

NANNI D.; LOVISOLO H.R. La Visión Científico - Pedagógica del Tango y de la Samba en la Obra de Rodolfo Dinzel y en las Teorías de Laban. *Mot. Hum.*, 12(1): 40-50, 2011.

RESUMEN

Este artículo es presentado como parte de una discusión sobre la motricidad de la samba y del tango a partir de un estudio comparativo. A partir de los conceptos analíticos de Rodolfo Dinzel (1) y de las teorías de Laban (2), tenemos la intención de comparar las potencialidades, semejanzas y diferencias entre los conceptos de los dos autores mencionados, en el contexto de sus repercusiones sociales y pedagógicas. El campo observado integra la etnografía, observación participante, el análisis de las estructuras propias del tango y de la samba y sus procesos de enseñanza.

Palabras clave: motricidad, samba, tango, baile.

INTRODUCCIÓN

El principal interés de este trabajo es analizar los significados culturales de la motricidad humana que entregan el tango y la samba, danzas identitarias de dos culturas, por medio de un análisis comparativo. El trabajo busca profundizar en el tango y en la samba de gafieira a partir de su entendimiento como bailes de parejas, siendo el foco de concentración la motricidad puesta en acción en la danza.

Como se dijo anteriormente, el epicentro de la investigación será la motricidad puesta en acción de ambos bailes, analizados a través de un estudio comparativo y que tendrán en la investigación el estatuto de contexto o paño de fondo. El objeto de estudio es la motricidad de ambos estilos, desde su creación y tomando en cuenta los respectivos procesos de sus cambios. Un aspecto importante a destacar es que ambas danzas se consideran como producidas y, a la vez productoras, de sociedades locales, integrándose destacadamente en el repertorio mundial de los bailes de parejas. La llegada al campo de la universalidad del baile de parejas, se logra tras considerarse aspectos motrices, rítmicos y melódicos, esto es, aquella que lleva un mayor compromiso al momento de bailar. Sin embargo, señalamos que este estatuto de danza internacional, está más desarrollado en el tango que en la samba.

Las teorías de Laban (3) nos permitirán explorar sobre la naturaleza simbólica y lingüística del cuerpo en movimiento en todos los dominios de la experiencia humana, por tanto, en la elaboración de sus representaciones socioculturales. De esa forma podrá ser una herramienta poderosa para entender el discurso no-verbal del cuerpo-gesto-movimiento en la motricidad de la samba y del tango en su contexto socio-histórico y afectivo emocional.

La obra de Dinzel (1), *El Tango una Danza*: esa ansiosa búsqueda de la libertad, constituye una síntesis de investigaciones acerca de las ideas y conceptos motores del tango. Esta obra podrá corroborar y concientizar los procesos internos que intervienen también en la técnica corporal de la samba de gafieira. El autor intenta dialogar, exponiendo los perfiles teóricos y técnicos de esta dinámica porteña que es el tango; para esto, tal autor utiliza la figura de un cilindro que rodea a la pareja. Se dividió esta figura en tres partes, correspondientes a las tres partes del cuerpo humano (Figura 1).

Definición del cilindro, sus partes y los movimientos en el acto de bailar

El instrumento dramático del tango se sitúa en el espacio superior de un cilindro imaginario; es el instrumento que les da valor a los bailarines como actores en sus representaciones. Las parejas deben bailar como si estuviesen dentro de un cilindro imaginario, moviéndose siempre enmarcados dentro de la estética general del tango.

NANNI D.; LOVISOLO H.R. La Visión Científico - Pedagógica del Tango y de la Samba en la Obra de Rodolfo Dinzel y en las Teorías de Laban. *Mot. Hum.*, 12(1): 40-50, 2011.

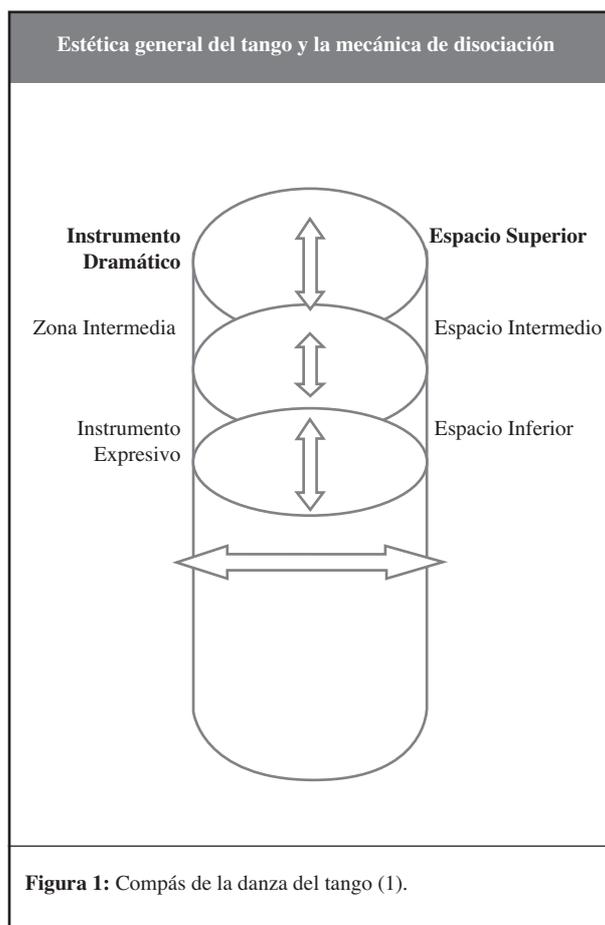


Figura 1: Compás de la danza del tango (1).

La mecánica de disociación del cilindro permite separar lo que ocurre con las piernas y lo que ocurre con el torso de los bailarines. Con esta mecánica, Dinzel (1) divide a la pareja en un circuito superior, donde se produce el abrazo, principal elemento del tango (instrumento dramático); un espacio intermedio, donde ocurre la mecánica de disociación; y un circuito inferior (piernas y pies), que es el instrumento expresivo del tango tradicional.

Dentro de este cilindro imaginario la pareja se mueve de acuerdo a dos espacios: el de contención, definido como el espacio interior del cilindro, y que acompaña a la pareja durante el baile, cualquiera sea la figura o conexión que realicen dentro de él; y el de relación, definido como el espacio que existe entre los cuerpos de la pareja de bailarines, y que tiene como rol establecer una imagen de unión entre los dos cuerpos enlazados al moverse.

En la estética del tango, los bailarines exponen una enorme cantidad de relaciones y sutilezas entre sus torsos, conceptos estéticos que se dan mediante el abrazo; este espacio superior del cilindro (instrumento dramático) no

se invade, sino que se comparte; no obstante, el espacio inferior es libre para que las piernas se muevan.

El abrazo del tango argentino mantiene los torsos del caballero y de la dama, muy próximos en su parte superior, y muy rectos; los brazos del varón deben transmitir apoyo y seguridad a la dama para crear una unidad entre él su pareja. El abrazo implica un contacto siempre estrecho y permanente con la parte superior del tronco.

Los porteños, al crear la técnica del abrazo, establecieron que las parejas debían moverse completamente abrazados "...cara a cara, torso con torso, el varón orienta y hasta determina los pasos de la mujer con su mano derecha sujeta fuertemente en la cintura. Se baila por el simple hecho del bailar, pero se baila jugando" (4).

El abrazo en el tango argentino cumple una función de comunicación en la pareja; una vez que el movimiento del tronco del hombre, por más sutil que sea, es percibido por la mujer, ésta se mueve conforme al tronco de su colaborador; en esa interacción mutua de la pareja, en el espacio superior del cilindro, ocurre toda la dinámica de la danza.

Toda la estética del tango comienza del abrazo, pues éste tiene una implicancia directa con la interrelación de la pareja: el hombre da las órdenes y la mujer responde a esas órdenes; existe una interacción mutua de la pareja, una comunicación recíproca entre el transmisor (caballero) y la receptora (dama). Hay una línea directa de causa-efecto (decidir cómo concebir el juego del baile en sí), pues hay dos personas fuertemente envueltas y unidas por el abrazo, que llevan entre sí la unidad de la pareja. Esa comunicación se realiza en el espacio superior del cilindro, la que se denomina como instrumento dramático del tango.

En el diálogo bailado hay transformaciones que van y vienen entre los pares del tango, todo es compartido; la pareja expresa una calidad de información a través de los gestos, la fonética, el sonido y el movimiento. La interpretación del baile se traslada de un lado para el otro, entre el caballero y la dama. Sólo es posible conversar cuando el otro sabe escuchar. Dinzel (1) infiere: "No hace falta decir, que para poder encontrar esta capacidad de brindar y recibir datos, hay que tener una correcta postura. Porque si no estoy bien colocado, anulo la capacidad de transmitir y recibir".

La zona intermedia del cilindro tiene como función concreta posibilitar la ejecución de movimientos pendulares y de giros, permitiéndole al cuerpo hacer el pivot o rotación, sea este el giro con varios impulsos sucesivos y con cambios de espacio, o el pivot con solamente un impulso apa-

rente y sin cambio de espacio – si se ejecuta correctamente – en equilibrio con la técnica de ejecución del cuerpo.

Esta zona en el tango (espacio intermedio) está relacionada con la posibilidad de ejecutar movimientos de rotación, ejercidos con apoyo en el suelo como el pivot, y que son posibles gracias a la relación entre la cabeza del fémur y el acetábulo en la articulación de la cadera. Si la cadera se apoya naturalmente sobre la cabeza del fémur, los movimientos ocurrirán de forma pendular (adelante y atrás, o hacia el lado). Dinzel (1) remite este encaje entre las partes anatómicas descritas, a la posibilidad de que “la rotación de la cintura puede llegar hasta los 300 grados o un poco menos, según la persona”, esto porque la cadera ofrece múltiples direcciones. Esta zona intermedia funciona como amortiguador entre el instrumento expresivo (parte inferior del cuerpo) y el instrumento dramático (parte superior del tronco, cabeza y brazos) de la pareja. La soltura de las caderas (fluctuación) es mucho más perceptible en la samba de gafieira que en el tango argentino. Dinzel (1) lo denomina como “una relación compuesta; cuando una de las dos caderas va hacia adelante, la otra complementa hacia atrás”.

La mecánica de disociación es diferente en la ejecución de las dos danzas que se analizan: la *samba de gafieira* y el tango argentino. En el tango, esta mecánica disocia el espacio inferior del torso. Sin embargo, en la *samba de gafieira* esta disociación ocurre sutilmente sin romper la interacción todo-parte y parte-todo; el cuerpo es un organismo que internaliza todo en la danza debido a la fuerte influencia afro-negra. En el tango eso no ocurre, pues hay una relación inversa entre las piernas y el torso; en él, la relación de la pareja es cerrada en la parte superior, mientras que en las piernas la relación es abierta y funciona como instrumento expresivo (espacio inferior del cilindro). En la samba, esa relación de cuerpos de la pareja es totalmente abierta. La Figura 2 muestra cómo se distribuyen los tres espacios en la *samba de gafieira*, en donde hay una inversión entre el primero y último espacio.

Según Dinzel (1), el elemento expresivo es donde se construyen los símbolos de la danza a través de sus pasos, posiciones y figuras ejecutadas con las piernas; eso es lo que posibilita desarrollar la capacidad de expresión. Los elementos expresivos en ambas danzas se presentan de formas diferentes, como consecuencia de dos elementos: el curvilíneo (orgánico) y el recto (elemento racional). En el tango predomina el elemento recto y más intelectual (elemento racional); mientras que en la samba predominan los movimientos redondeados y curvilíneos del cuerpo (orgánico), como los elementos de la naturaleza, lo que convierte al baile en una danza más sensual y lúdica.

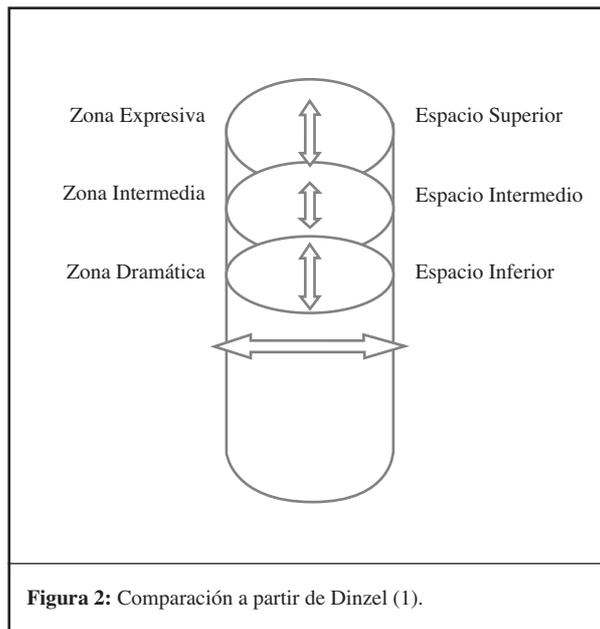


Figura 2: Comparación a partir de Dinzel (1).

Al igual que el tango, la *samba de gafieira* es un baile de pareja; sin embargo, el abrazo no es una característica esencial en esta danza, pero sí es un elemento expresivo de ella.

El espacio inferior del cilindro en la *samba de gafieira* recibe los movimientos provenientes de la zona intermedia y los transforma en una zona lúdica, cuyo instrumento dramático contiene un fuerte componente armónico, provocado por las constantes sensaciones de un cuerpo excitado biológicamente. Es en esta zona donde el cuerpo, marcado por el placer, la espontaneidad y la creatividad, se expresa lúdicamente.

La gran expresividad del tango se transmite a partir del juego de piernas que se produce de la cintura hacia abajo, implementando una gran cantidad de técnicas capaces de producir esa expresividad. El bailarín de tango tiene en las piernas su instrumento expresivo, el elemento fundamental para la danza; saber ejecutar ese arte, es ser capaz de improvisar una coreografía. Gracias a esas cualidades expresivas, que son los elementos directos de la coreografía, el bailarín puede dar una mayor o menor amplitud al gesto, imprimir una velocidad rápida o lenta, graduar las angulaciones de cada movimiento del cuerpo y tener una mayor o menor dinámica en el baile.

En la samba, el elemento expresivo (parte superior del cilindro) es armónico, por tanto sensual y lúdico, pues, la cabeza y los miembros superiores construyen signos para expresar emociones y comunicar conceptos, a través de la posición de los brazos y de figuras ejecutadas por los mismos (símbolos de aproximación / alejamiento).

NANNI D.; LOVISOLO H.R. La Visión Científico - Pedagógica del Tango y de la Samba en la Obra de Rodolfo Dinzel y en las Teorías de Laban. *Mot. Hum.*, 12(1): 40-50, 2011.

to, duda / certeza, alegría / descontento, etc.). En la *samba de gafieira*, el movimiento corporal gestual, utilizado como medio de expresión o como función de una imagen significativa para la comunicación, se relaciona con el espacio superior del cilindro por la distribución de peso en un espacio temporal; ocurre en una dinámica que ofrece calidad a este movimiento corporal; es esto lo que hace la diferencia, en la *samba de gafieira* como medio de valor que representa una idea, imagen, emoción, sentimiento, por fin, comunica.

El espacio intermedio en la *samba de gafieira* es el espacio que posibilita la ejecución de los movimientos con *swing* desde donde se construyen los símbolos de sensualidad; al contrario ocurre con el tango, donde esa disociación sucede sutilmente.

La visión científica del cilindro de Rodolfo Dinzel fue, en esta primera etapa del trabajo, el inicio de este estudio comparativo.

LAS TEORÍAS DE RUDOLF VON LABAN Y EL ANÁLISIS DE LA MOTRICIDAD DEL TANGO Y DE LA SAMBA

La danza, como cualquier técnica corporal, puede analizarse en base a su naturaleza, espacio y tiempo, es decir, a los diversos grados de intensidad de la ejecución del movimiento en relación al dibujo corporal, o a las configuraciones ejecutadas en el espacio, sean éstas individuales o grupales. Las teorías de Laban, con énfasis en el Effort-shape, nos orientarán en la comparación de la motricidad de ambas danzas.

Las teorías de movimiento del coreógrafo, investigador y artista Rudolf von Laban, se desarrollaron en la primera mitad del siglo XX, en Alemania. Estas teorías trajeron al mundo el reconocimiento del movimiento a través de la conexión entre la experiencia visible y la invisible: “[...] por la comprensión del movimiento como parte visible del pensamiento, se aglutinan los elementos del discurso (corporal) y se crean formas dinámicas en que la estabilidad y la movilidad se alternan continuamente” (5).

El Sistema Laban (3) (LMA), al igual que la teoría del cilindro de Dinzel (1), posibilita la exploración sobre la naturaleza simbólica y lingüística del movimiento, aplicado en todos los dominios de las experiencias y análisis del movimiento (salud, comunicación, antropología, deportes, educación, estudios culturales, otros). Es una herramienta poderosa para entender el discurso no verbal (cuerpo-gesto-movimiento) de la motricidad humana, capaz de promover y multiplicar los sentidos, como por

ejemplo, comparar a dos individuos y/o describir diferencias en la performance de una misma acción.

“Debido a su naturaleza estructural, el LMA organiza diferentes lenguajes corporales de forma comprensible y didáctica, señalando sus diferencias y permitiendo el aprendizaje de diferentes técnicas de entrenamiento corporal a través del estudio de sus principios” (5).

De esta forma, el Sistema Laban nos permitirá analizar la motricidad en la samba y en el tango, una vez que dicho sistema nos posibilite descubrir y explorar creativamente sus principios y aplicarlos al estudio propuesto. Además, este sistema nos facilitará la interacción con otros abordajes científicos y artísticos, abriendo nuevas posibilidades de entendimiento de la danza y, por tanto, de ambos estilos de baile.

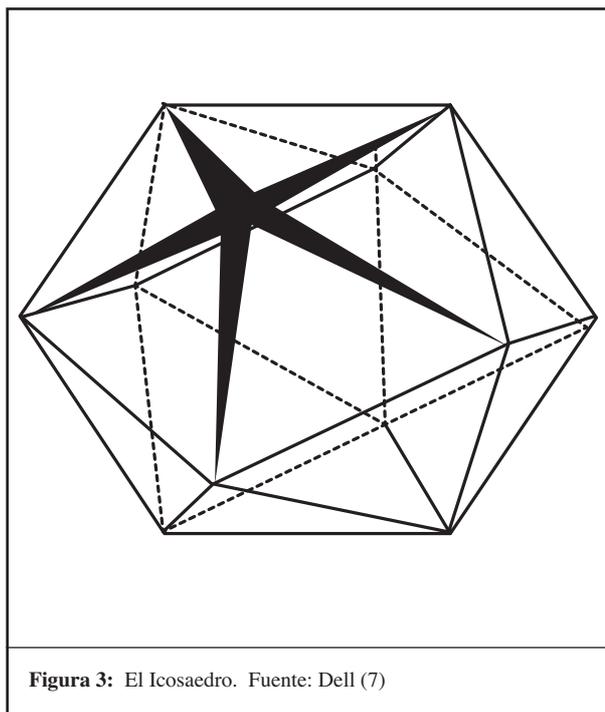
ESPACIO Y CUERPO EN EL ICOSAEDRO

El estudio del movimiento de Laban expone la coréutica como su teoría sobre el espacio. Este sistema suministra las bases y herramientas para estudiar al movimiento en el espacio coreográfico dentro de un proceso de construcción de una nueva mirada — el estudio del movimiento del cuerpo sobre el espacio (coréutica); es decir, la coréutica enfatiza la relación cuerpo/espacio. Los movimientos pueden seguir una dimensión vertical, horizontal o sagital, conforme pasan por el centro del cuerpo, siguiendo la línea de la columna en sentido ascendente/descendente, o extendiéndose hacia la derecha o hacia la izquierda, o atravesando el cuerpo hacia adelante y hacia atrás. Son seis direcciones de movimientos establecidos que se irradian a partir del centro del cuerpo. Según esta estructura espacial, lo más importante y lo que define a la misma, es que los movimientos parten siempre del centro del cuerpo y retornan a él. Estas dimensiones del movimiento pueden investigarse teniendo como referencia la “cruz dimensional”. Con la coréutica el artista va esculpiendo, por medio de ideas y sentimientos, una forma de entender al cuerpo en movimiento en el espacio, a través de las progresiones de las formas y proyecciones en sus diferentes dimensiones, planos, volúmenes y otros, que pueden ser instrumentos para el análisis, la reflexión, y el entendimiento del arte-danza.

Kandinski (6) infiere: “*el nacimiento de las formas surge simplemente a partir del momento en que el punto sale de sus límites*”, esto es, cuando el punto desde su forma primaria adquiere una determinada dirección y hace surgir la línea como primera forma geométrica. De líneas rectas geométricas nacen los planos y, por medio de las direcciones horizontales, verticales y diagonales,

NANNI D.; LOVISOLO H.R. La Visión Científico - Pedagógica del Tango y de la Samba en la Obra de Rodolfo Dinzel y en las Teorías de Laban. *Mot. Hum.*, 12(1): 40-50, 2011.

se forman triángulos, cuadrados, rectángulos y círculos, dando formas a las figuras sólidas. De acuerdo a la base sujeta por este autor, Rudolf von Laban creó el *Icosaedro* para la danza. Para facilitar la comprensión de esta teoría, Laban (2) creó un modelo geométrico que permite la exploración de varias formas espaciales. Este modelo se configura como un cubo de veinte lados, denominado Icosaedro, como se ilustra en la figura de abajo. Al crear el Icosaedro, Laban ofreció al bailarín una estructura espacial, a través de la cual es posible vivenciar las posibilidades de movimientos armoniosos o desarmoniosos del cuerpo humano, y también describir todos los movimientos de la danza. De esta forma, el Icosaedro regular convexo guarda una cierta analogía con el cilindro de Dinzel, pues también coloca a los bailarines dentro de una figura geométrica. No obstante, esta figura geométrica (poliedro) mantiene relación con el mundo orgánico (de la naturaleza), adecuándose más a la *samba de gafieira* por su forma plástica resultante, construida por los diámetros.



El Icosaedro regular convexo se compone de “[...] dos pirámides regulares pentagonales, invertidas [...] reunidas por un casquete poliédrico”. Su construcción geométrica se hace por medio de “[...] veinte triángulos equiláteros iguales, reunidos de cinco en cinco” (8).

La intersección de los tres planos: horizontal, frontal y sagital, crea la figura cristalina del Icosaedro, conforme podemos ver en las figuras siguientes:

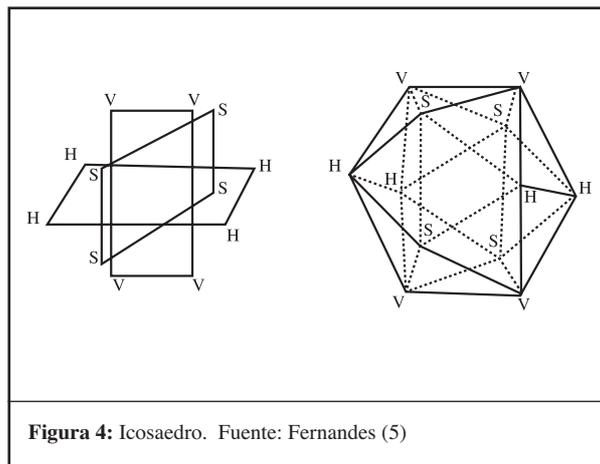


Figura 4: Icosaedro. Fuente: Fernandes (5)

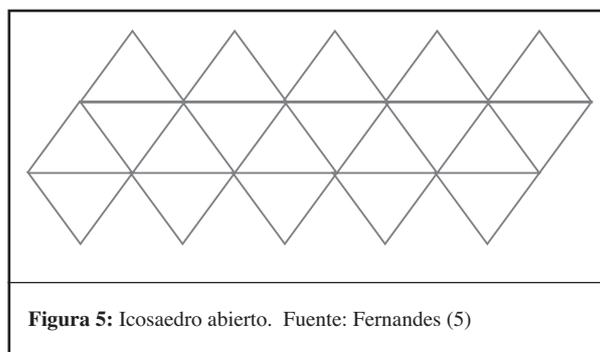


Figura 5: Icosaedro abierto. Fuente: Fernandes (5)

El Icosaedro es la forma cristalina que mejor se adapta a las proporciones del cuerpo humano, ya que es la que más se aproxima al formato de la Kinesfera. Entonces, en cada uno de sus puntos existe una correspondencia de marcos óseos que irradian los movimientos corporales, así descritos por Fernandes (5).

Fernandes (5) infiere: “con sus énfasis en dos vectores, los planos del Icosaedro son una opción de equilibrio entre la linealidad del Octaedro y la tridimensionalidad del Cubo. Aunque no necesiten una torsión corporal tan acentuada como en el Cubo, los movimientos en el Icosaedro exigen cierto grado de Forma Tridimensional, debido, principalmente, a los Recorridos Transversos” de muchas de sus escalas. Cada punto del Icosaedro diverge en un correspondiente Marco Óseo que concede soporte al movimiento.

NANNI D.; LOVISOLO H.R. La Visión Científico - Pedagógica del Tango y de la Samba en la Obra de Rodolfo Dinzel y en las Teorías de Laban. *Mot. Hum.*, 12(1): 40-50, 2011.

PLANO VERTICAL	
Superior Derecho	Articulación Glenohumeral derecha (Conexión Escápula-Mano)
Superior Izquierdo	Articulación Glenohumeral izquierda (Conexión Escápula-Mano)
Inferior Izquierdo	Coxofemoral izquierda (Conexión Isquion-Talón)
Inferior Derecho	Coxofemoral derecha (Conexión Isquion-Talón)
PLANO HORIZONTAL	
Anterior Derecho	Cresta ilíaca derecha (Conexión Trocánter-Trocánter)
Posterior Derecho	Parte posterior de la cresta ilíaca derecha (Rombo Trocánteres-Cauda-Símfisis Púbrica)
Posterior Izquierdo	Parte posterior de la cresta ilíaca izquierda (Rombo Trocánteres-Cauda-Símfisis Púbrica)
Anterior Izquierdo	Cresta ilíaca izquierda (Conexión Trocánter-Trocánter)
PLANO SAGITAL	
Antero-superior	Topo del esternón (Conexión Cabeza-Cauda)
Antero-inferior	Símfisis púbrica (Rombo Isquiones-Cauda-Símfisis Púbrica)
Postero-inferior	Cóccix (Rombo Isquiones-Cauda-Símfisis Púbrica)
Postero-superior	Proceso espinoso de la séptima vértebra cervical (Conexión Cabeza-Cauda)
Figura 6: Planos anatómicos y sus convergencias óseas.	

TANGO Y SAMBA - DANZAS ANALIZADAS A LA LUZ DE LA EUKINÉTICA

Comprender la danza remitida sólo a lo que puede ser, implica percibir el movimiento únicamente conforme a su plasticidad: la apariencia del cuerpo en movimiento se establece dentro de un juego social, en que los movimientos corporales legitimados para y por la danza y la percepción visual de los sentidos, se establecen entre los que la admiran (espectadores) a través del discurso metafórico transmitido por el baile. Bailar es utilizar deliberadamente un lenguaje corporal que representa una forma material de existir, de sentir nuestras sensaciones no solamente en el sentido abstracto. Para el movimiento corporal artístico es necesario contar no sólo con los objetivos de desempeño físico, sino que también emocional.

El estudio de la eukinética, entre las Teorías de Laban, podrá facilitar un análisis del tango y de la samba en la medida que posibilite verificar sus contrastes, semejanzas y diferencias, de modo que el esfuerzo y su acción resultante funcionen como un termómetro que permita la percepción del motor estándar, del tipo de movimiento, de las ocho acciones básicas resultantes de la fluencia libre y/o retenida que se relacionan con el arte de la danza de ambos bailes. Estas acciones representan una estructuración entre las posibles combinaciones de las cualidades de los factores del movimiento; tiempo, espacio, peso y fluencia.

Estas cualidades, entendidas como posibilidades de concluir las acciones corporales realizadas a través de los movimientos empleados en el acto de bailar, revelan las características específicas para la comprensión del acto motor o lenguaje del movimiento propuesto por Laban (2).

Los cuatro factores, en la medida que se constituyen como parte integrante del movimiento, revelan las características de las acciones corporales, y constituidos por ocho elementos que representan los extremos de sus actitudes corporales, se desarrollan en: actitud enérgica o relajada en relación al peso ligero o pesado; actitud lineal-directa o flexible-indirecta en relación al espacio; actitud corta (rápida) o prolongada (lenta) en relación al tiempo y actitud libre o controlada en relación a la fluencia. En esa perspectiva teórica de Laban (2), las formas y movimientos configurados en sus aspectos motrices, rítmicos y melódicos empleados en el baile, permitieron informar sobre su relación cuerpo-espacio y favorecer un amplio análisis sobre el estudio del movimiento.

Desarrollaremos al análisis de estas dos danzas a la luz del effort-shape, a través de ejemplos.

NANNI D.; LOVISOLO H.R. La Visión Científico - Pedagógica del Tango y de la Samba en la Obra de Rodolfo Dinzel y en las Teorías de Laban. *Mot. Hum.*, 12(1): 40-50, 2011.

En “*Tango de las rosas*”, Cecilia y su pareja enseñan un tango enérgico, en que el hombre conduce a Cecilia con un *peso* leve y actitud relajada a través de un *espacio* directo con una actitud lineal; lo que induce que el tiempo es rápido con una actitud es corta y se desenvuelve en una fluencia controlada con actitudes controladas.

En “*La cara del Río*”, Carlinhos de Jesus baila una samba en la que se observa específicamente el cuadrado característico de la *samba de gafeira*. Carlinhos de Jesus

usa el espacio de forma directa, alternando con actitudes lineales y flexibles; el *tiempo* es lento con una actitud prolongada, lo que induce a un *peso* leve con *actitud relajada*, y a una fluencia *libre* con actitudes *libres*. La danza es simple y dicha pareja a veces se separa para improvisar de manera individual.

Para apoyar mejor nuestro estudio, se desarrolló el siguiente esquema adaptado de Laban:

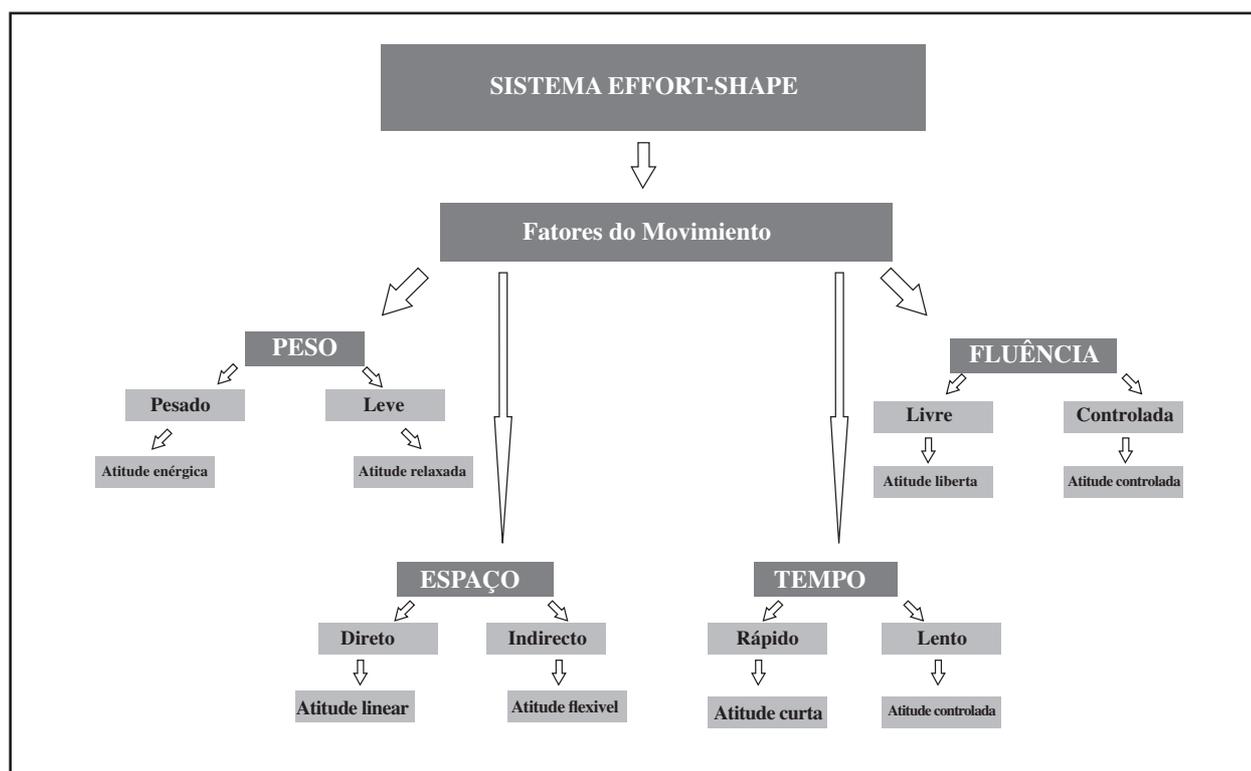


Figura 7: Effort-Shape Fuente: LABAN (2) – adaptada por NANNI (9)

Los bailarines, al practicar ejercicios corporales con estos cuatro elementos (peso, tiempo, espacio, fluencia), realizan fases de movimientos que emiten una lectura significativa y expresiva a través de habilidades como saltar, deslizarse, girar, brincar, etc., acciones corporales que Laban clasifica en ocho dinámicas de movimiento: flotar, golpear, deslizarse, dar latigazos, palpar, retorcer, sacudir, empujar. Esas acciones corporales están presentes en cualquier tipo de danza, sean ellas folclóricas, clásicas, contemporáneas, rituales, etc.

Conforme a lo podemos percibir, el sistema de Estudio de Movimiento es tan variado como el movimiento en sí y sus matices. Laban (2) analizó las acciones básicas corporales en ocho dinámicas de movimientos, a partir de los elementos de esfuerzo, espacio, peso y tiempo;

cada una de estas acciones se puede hacer con matices de fluencias libres y/o controladas en la dinámica del movimiento, o sea, de la motricidad puesta en acción.

Las acciones básicas de esfuerzo representan la organización entre las probables combinaciones de las cualidades de los factores de los movimientos. La fluencia está directamente ligada a la emoción del movimiento; está presente en la conexión de los movimientos con el fin de orientarlos para darles colorido, matiz, etc. en relación a ellos mismos y a otros movimientos con relación al “**como**” de los mismos. La fluencia permite generar actitudes internas, que se representan a través de movimientos generados “hacia el interior”, experimentando una fluencia controlada que demuestra retracción o contención hacia el mundo externo, una introspección al

NANNI D.; LOVISOLO H.R. La Visión Científico - Pedagógica del Tango y de la Samba en la Obra de Rodolfo Dinzel y en las Teorías de Laban. *Mot. Hum.*, 12(1): 40-50, 2011.

mundo exterior (recogimiento en sí mismo). Los movimientos con fluencia libre son experimentados de manera contraria.

La coreografía se compone de un conjunto de expresiones asociadas a los diferentes significados que existen detrás del sentido del poder-hacer a través del movimiento corporal; es una relación entre el poder expresar y el poder moverse, íntimamente ligada a la relación formas/gestos corporales/contenidos y significados. El sentido de la danza se construye sobre los gestos corporales y también sobre la mirada de los espectadores. Esto, porque las imágenes construidas en el proceso coreográfico se traducen en las interpretaciones entre el público y los bailarines. Desde esa perspectiva, el significado de la danza pasa por la relación del bailarín consigo mismo, bailarín-bailarín y audiencia-bailarín. Es el momento en que la danza se llena de sentidos, pues agrega un valor simbólico que convierte la esencia de los movimientos corporales en una formalización de signos codificados y establecidos en los diferentes abordajes de los más diversos estilos. De esa forma, los movimientos corporales que en un principio tienen como objetivo expresar las emociones del bailarín, están propensos a desarrollarse de acuerdo con la veracidad del contexto donde se inscriben.

Desde esa perspectiva, se eligieron las teorías de Rodolfo Von Laban para el análisis de la samba y del tango, danzas que están arraigadas al concepto de movimiento orientado según el conocimiento del autor, en la medida que puedan contribuir a la estandarización de la danza, a pesar de que la misma se desarrolle de acuerdo a una "realidad social".

El concepto de movimiento, principalmente el movimiento coreografiado de la danza puede ser, de forma general y hasta cierto punto, explicable. No es posible negar la expresividad, el alcance simbólico del movimiento en la danza, aunque corporalmente el bailarín habla a través de metáforas. El análisis que se presenta a continuación sobre el tango y la samba se dilucida en las teorías de Laban, a partir de los cambios en las cualidades de los movimientos, que son resultado de los factores *peso, espacio, tiempo y fluencia*. Esas cualidades oscilan en un continuum entre dos polos recíprocamente influyentes, donde cada uno de los factores involucra dos vertientes con sus respectivas divisiones, y por lo tanto, cada cualidad influye a otra en una constante transformación como lo que ocurre con la "Banda de Moebius", la "Figura del Ocho" y/o "Nosotros y Lemniscates" (2, 5).

Se creó esta figura geométrica a partir de la unión de las dos extremidades invertidas de una banda, cuyas caras pasan a ser simultáneamente internas y externas. Como

ejemplo, cuanto más se trabaja el peso fuerte, mayor será la habilidad que las personas perciban o se muevan con el peso leve.

"Los conceptos de Laban muchas veces se interpretan como dualidades opuestas, de hecho dialogan en esa figura tridimensional que elimina de cierta manera la oposición, e instala una continuidad gradual, en constante transición como es el movimiento humano" (5)

Pasaremos al análisis de los movimientos del tango a partir de videos de dominio público en internet. En "Improvisación Apasionada" de tango nuevo, la pareja Martin & Renata bailan aplicando el factor peso leve con actitud relajada en un espacio indirecto con actitud flexible; el factor tiempo es lento alternándose con el rápido, en que la actitud prolongada se alterna con la actitud corta, sin embargo, el factor fluencia es libre y su actitud también lo es.

En el tango clásico "Tango apasionado" de Artor Piazzolla, una pareja baila un tango a tiempo rápido con una actitud corta, alternada con una actitud prolongada en los tiempos débiles. El espacio es directo manteniendo una actitud lineal; el peso es pesado con actitud enérgica. El tiempo utilizado es rápido, por ende, una actitud corta y muestra una estética del tango de Moreno y Claudia Códaga.

En "Tango de las rosas", Cecilia y su pareja enseñan un tango enérgico, en que el hombre conduce a Cecilia con un *peso* leve y actitud relajada a través de un *espacio* directo con una actitud lineal; lo que induce que el tiempo es rápido con una actitud es corta y se desenvuelve en una fluencia controlada con actitudes controladas.

Se analizó a Marcelo Chocolate y Sheila Aquino presentando una pareja clásica de la *samba de gafieira*, que baila una samba con actitud donde Marcelo conduce a la dama con clase, elegancia y caballerismo. En la danza que se presenta la pareja usa el espacio indirecto con actitud flexible; el peso es leve y la actitud relajada, dando la impresión de que la danza es de fácil ejecución; por eso, la fluencia es libre y la actitud también. En cuanto al tiempo, es como el ritmo de la samba, rápido y con actitud corta. Estas características dan a la danza la impresión de una dinámica fluente y limpia, en que los movimientos corporales ocurren de forma delineada y las configuraciones espaciales están bien trazadas en el espacio temporal.

La pareja de tangueros baila un tango con movimientos sostenidos mezclados con movimientos explosivos, que ocurren tras las acciones resultantes de deslices, cuyo es-

NANNI D.; LOVISOLO H.R. La Visión Científico - Pedagógica del Tango y de la Samba en la Obra de Rodolfo Dinzel y en las Teorías de Laban. *Mot. Hum.*, 12(1): 40-50, 2011.

fuerzo es de un peso leve en un espacio directo, ejecutado en un tiempo lento y resultando una fluencia flexible, alternadas con acciones firmes, al cerrar cada cuadrado de la danza en un espacio indirecto, tiempo rápido y fluencia controlada. Metafóricamente podemos percibir la presencia del elemento agua en los movimientos que generan expansión y crecimiento, alternados con el elemento fuego en movimientos explosivos, cerrando así el cuadrado de la danza. De esa forma, el baile se hace elegante y de fino estilo, reduciéndose a una estética finamente trabajada a través de la amplitud de movimientos contemporáneos de un nuevo tango.

En otro momento, la pareja se presenta con una llegada un tanto explosiva, con movimientos azotados (firmes, directos, rápidos y controlados alternados con movimientos condensados). Podemos remitir la motricidad de ese tango al elemento fuego (azotar) y al elemento tierra cuando se alterna con los movimientos condensados (acciones comprimidas). La postura corporal de esa pareja es la clásica de los tangueros, que priman por la elegancia corporal, con una estética finamente definida. El tango bailado por la pareja presenta características cerradas o con base en el cuadrado del tango. Los movimientos se sostienen con una continua y mínima contracción de los músculos agonistas. Las acciones resultantes se deslizan con el peso leve, espacio directo, tiempo lento y fluencia flexible. Estas acciones se alternan con movimientos explosivos en su acción firme, directa y rápida, pero con la fluencia controlada.

En este estudio buscamos registrar las cualidades más importantes y los movimientos más enfatizados en cada acción. No obstante, sabemos que la danza funciona como un medio de múltiples signos, codificados en un complejo sistema para la descripción de la motricidad del tango y de la samba de gafieira, tan rica de matices y de movimientos dinámicos.

La Teoría de la Coreología de Laban propone los elementos de lenguaje para que cada uno cree, con esa herramienta de trabajo, una metodología de posibilidades para la enseñanza de la danza.

CONSIDERACIONES FINALES

Nuestro esfuerzo por entender de las concepciones estéticas en este trabajo, busca mostrar que la danza es una acción bastante poderosa y profunda como lo es la naturaleza de sus concepciones, sueños, significados y valores culturales inscritos en el cuerpo de los sujetos que bailan. De esta forma, la danza se reporta a una gran metáfora.

Desde esa perspectiva, percibimos que la danza, de manera general, posee una dimensión pedagógica que es una forma de valorización humana. Es un arte, por tanto una realización artística y personal. Es una medida que funciona como una posibilidad de transformación y reflexión sobre el cuerpo como levantamiento cartográfico del mundo, pues asume nuevos significados sociales.

Así, el estudio de la samba y del tango muestra una extraordinaria capacidad de intervención, un eslabón que cruza los diversos significados que se le atribuyen, revelando, por tanto, secretos de la representación de nosotros mismos, inculcados de un alto valor pedagógico.

Este estudio se presenta como un problema fascinante, en la medida en que los dos géneros estilísticos, tango y samba, hablan de la vida, de lo cotidiano; cantando y bailando hablamos sobre cosas en las cuales creemos, en conceptos, imágenes y descubrimientos sobre la vida.

En relación a la samba, Lucchesi (10) infiere que dicho género es un gran puente para las sublimaciones colectivas, principalmente la samba, pues “(...) *la danza que se menciona expresa un intento de sublimar el dolor, al presentar las formas exacerbadas de sus movimientos, que se oponen, a veces, al tono melancólico de las letras*”.

El autor entiende que las presentaciones de música y danza, de manera general, tienen un efecto psicológico que Freud, en Psicoanálisis, explica como concepto de sublimación:

“Ciertos tipos de actividades son alimentadas por un deseo que no apunta, de forma manifiesta, a un blanco sexual: por ejemplo, la creación artística, la investigación intelectual y, en general, actividades a las que la sociedad confiere un gran valor”(11).

Lucchesi (10) está de acuerdo con dicho concepto, pues entiende que, en el caso del sambista brasileño, él busca llenar sus carencias y angustias existenciales a través del canto y de la danza. Durante las presentaciones los participantes cantan, bailan, disimulan el dolor y proyectan sus fantasías.

Entre las innumerables oportunidades educacionales, podemos destacar la aplicación del baile en parejas, tango y *samba de gafieira*, como adecuadas para la educación de Portadores de Necesidades Especiales (PNEs).

El baile en parejas – samba y tango – puede servir como recurso para intervenir y aplicar una práctica que mejore déficits en la orientación espacial del deficiente visual y promuevan posibilidades de una mejor calidad de vida, teniendo en cuenta que la orientación espacial está íntimamente ligada al esquema corporal.

NANNI D.; LOVISOLO H.R. La Visión Científico - Pedagógica del Tango y de la Samba en la Obra de Rodolfo Dinzel y en las Teorías de Laban. *Mot. Hum.*, 12(1): 40-50, 2011.

El cuerpo en movimiento está presente en todas las actividades del hombre y, en la medida que se conocen los componentes presentes en el cuerpo, tales como fuerza muscular, estructuras óseas, potencia de acción del sistema nervioso, entre otros, puede resultar en la adquisición de capacidades y habilidades corporales. Saltar, correr y agacharse, cualidades de movimiento, como suave o fuerte, leve o pesado, rápido o lento, grande o pequeño, etc., pueden redimensionar actitudes, reconocer necesidades, explorar nuevas percepciones y eso puede transformar la calidad de vida, suministrar nuevos niveles de sensibilidad, percepción y consciencia en el cotidiano (12). De esta forma, la danza para los discapacitados puede utilizarse como una posibilidad de transformación y reestructuración del cuerpo, pues la danza, incluyendo al sujeto en otras esferas de la motricidad humana, puede ofrecerle mejores posibilidades de existencia. Lo que se puede percibir, es que la danza es capaz de posibilitar al deficiente visual, por ejemplo, una mejor armonía en sus gestos y movimientos, facilitando no sólo la autoexpresión y comunicación de los sentimientos, sino que también la independencia en su locomoción.

El tango y la samba, clasificados como baile de parejas, serían medios excelentes para promover las dimensiones abordadas, pues permiten usar a un compañero con buenas posibilidades de visión como guía en la ejecución de la motricidad de ambos estilos de danza.

Danzar es jugar con el otro. Por eso, lo lúdico logra integrar al ser humano a su grupo sociocultural; lo lúdico se

caracteriza por estar en presencia del otro. Jugando en la danza, el niño y el joven reproducen vivencias sociales, transformando lo real según sus intereses, necesidades, deseos y sueños, y construyendo, así, su propia realidad.

En una investigación sobre la danza como recurso terapéutico ocupacional junto a niños con deficiencia visual, se desarrolló y utilizó un Protocolo de Evaluación en la Filmación. Obtuvieron como resultado los siguientes aspectos: mejor atención, concentración, comunicación e interacción niño/niño, niño/terapeuta (13).

La percepción del mundo por el niño con deficiencia visual se obtiene únicamente por medio de sus sentidos y por pistas suministradas por parte de la pareja, que logran transformarse en informaciones valiosas para la percepción del mundo.

Desde esta perspectiva, en esta investigación buscamos elementos que pudieran ofrecer una visión metodológica para operar transformaciones en la motricidad humana, en cuanto a valores y procesos pedagógicos que puedan crear múltiples posibilidades en la Escuela a través de la divulgación de bienes culturales; en el caso específico, el baile de parejas.

Como actividad de esparcimiento, el baile en parejas tiene muchas implicancias sociales y culturales: es responsable de la posibilidad de inclusión de los individuos en nuevos grupos; puede estimular el autoestima, el respeto, el equilibrio, la espontaneidad y la libertad; tiene un carácter lúdico; puede promover una constante interacción socio-afectiva y también una visión pedagógica.

NANNI D.; LOVISOLO H.R. La Visión Científico - Pedagógica del Tango y de la Samba en la Obra de Rodolfo Dinzel y en las Teorías de Laban. *Mot. Hum.*, 12(1): 40-50, 2011.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Dínzel R. El tango, una danza: Esa ansiosa búsqueda de la libertad: Corregidor; 2008.
2. Laban R, Lawrence F, editors. Effort: Economy in body movement. Boston: Plays; 1974.
3. Laban R. The language of movement: a guidebook to choreutics. Boston: Plays, inc.; 1974.
4. Vega C, Aharonián C. Estudios para los orígenes del tango argentino: Editorial de La Universidad Católica Argentina; 2007.
5. Fernandes C. O Corpo em movimento: o sistema Laban-Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume; 2006.
6. Kandinsky W. Ponto e linha sobre plano. São Paulo: Martins. 2001.
7. Dell C, Crow A, Bartenieff I, Bureau DN. Space harmony: basic terms. New York: Dance Notation Bureau Press; 1977.
8. Rodrigues ÁJ. Geometria Descritiva: operações fundamentais e poliedros. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico. 1970.
9. Nanni D, editor. Ensino da dança. Rio de Janeiro: Shape Editora; 2003.
10. Lucchesi I, editor. Retorno à brasilidade: confissões e fissuras. Rio de Janeiro: Cadernos. Faculdades Integradas Hélio Alonso; 1996.
11. da Silva MCP. A paixão de formar: da psicanálise à educação. São Paulo: Artes Médicas; 1994.
12. de Castro ED. A dança, o trabalho corporal e a apropriação de si mesmo. *Rev terap ocupac.* 1992;3:24-32.
13. Pfeifer LID, R.A.A. Avaliação psicomotora em crianças deficientes visuais. *Revista Terapia Ocupacional.* 1992;3(1/2):24-32.

ABSTRACT

This article is presented as part of a discussion about the motion of the samba and the tango from a comparative study. From the analytical concepts of Rodolfo Dinzel (1) and the theories of Laban (2), we intend to compare the potentials, similarities and differences between the concepts of the two aforementioned authors in the context of their sociability and pedagogical implications. The field being observed integrates the ethnography, participant observation, the analysis of sites about the tango and the samba dances and their teaching process.

Key words: *movement, samba, tango, dance.*

Dirigir correspondencia a:

Nanni, Dionisia
Calle Coronel Paulo Malta Rezende, 175 ap. 602
Barra da Tijuca – Rio de Janeiro | RJ – Código Postal: 22631-005
Teléfono.: (021) 2491-3841 | 9642-3720
Correo electrónico: dionisiananni@ig.com.br

RECIBIDO: 5-12-2010

ACEPTADO: 6-05-2011

