

**CODIFICACIÓN DEL MOVIMIENTO EN DANZA. ALGUNOS APORTES SOBRE TÉCNICA Y  
NOTACIÓN COREOGRÁFICA**

*MOVEMENT CODIFICATION IN DANCE. SOME CONTRIBUTIONS ON TECHNICAL AND CHOREOGRAPHIC NOTATION*

MARIANA DANIELA CUELLO

UNIVERSIDAD NACIONAL DE QUILMES. INSTITUTO SUPERIOR ARTÍSTICO ARGENTINA. CIAD

Correspondencia: [mariana.cuello@unq.edu.ar](mailto:mariana.cuello@unq.edu.ar)

*(Recibido el 16 de enero de 2016 y aceptado el 12 de abril de 2016)*

## RESUMEN

La danza comprende un arte muy antiguo, que ha representado momentos históricos, políticos y culturales y también la forma en que el ser humano se ha expresado con su cuerpo a través del movimiento. El movimiento en danza aparece como la expresión de la misma, y se trata éste de algo complejo que debe aprenderse y perfeccionarse, y que se requiere de la interpretación de técnicas que no son sencillas. Si bien existen elementos que colaboran con este aprendizaje, tales como los escritos sobre las técnicas y las notaciones coreográficas, intervienen diversos elementos que a veces pueden escapar a la mente común, pero son determinantes para la ejecución de cualquier movimiento en danza. Este trabajo se propone estudiar y entender este proceso, conociendo los elementos que intervienen en el mismo desde una perspectiva del conocimiento como aprendizaje.

**PALABRAS CLAVES:** Danza, movimiento, conocimiento, internalización, externalización.

## ABSTRACT

Dance is a very ancient art, which represents historical, political and cultural moments and also the way the man express his body through movement. The movement in dance appears as its expression, and need to be learned and perfected through the interpretation of techniques which are not simple. While there are elements that collaborate with this learning, such as writings on technical and choreographic notations, there are some elements that can escape the common mind, but are crucial to the execution of any movement in dance. This work aims to study and understand this process, describing the elements involved in it from the perspective of knowledge as a learning process.

**KEYWORDS:** Dance, movement, knowledge, internalization, externalization.

## 1. INTRODUCCIÓN

Como destaca Dantas (1999), el *know-how* en la danza se refiere al movimiento, es decir, a la forma en que el cuerpo se mueve al bailar. La técnica por su parte, es una forma de realizar los movimientos de una forma organizada. Está presente tanto en una coreografía como en el proceso de aprendizaje, convirtiéndose en una forma de “informar” al cuerpo, y al mismo tiempo de facilitar el movimiento del cuerpo del bailarín. En este sentido, la técnica hace que el bailarín sea apto para expresar un determinado código, un tipo de conocimiento traducido en un lenguaje y expresado por el movimiento.

Uno de los objetivos de la técnica de danza, como nota Dantas (1999), es hacer natural el movimiento, puesto que no se trata de algo innato, sino más bien algo construido, para que resulte de fácil ejecución para el bailarín. Lo mismo para una composición coreográfica. Este movimiento pasa entonces a pertenecer a su repertorio como parte de su movimiento corporal natural. Sin embargo, este proceso de naturalización del movimiento, no se trata de algo sencillo. En él interviene diversos elementos que a veces pueden escapar a la mente común, pero son determinantes para la ejecución de cualquier movimiento en danza. Este trabajo se propone entender la ejecución de movimientos en danza a partir de una determinada técnica o notación coreográfica, haciendo foco en los elementos que intervienen en el mismo desde una perspectiva del conocimiento como aprendizaje. Ello se realiza a partir de una revisión bibliográfica como método de investigación principal, analizando cualitativamente los aportes más relevantes para este objetivo con una lectura y reflexión a partir de documentos de trabajo, artículos y aportes de la literatura sobre el conocimiento. Siguiendo estos lineamientos, el presente artículo se estructura de la siguiente manera: se comienza haciendo una descripción de los principales aportes sobre el movimiento en danza, siguiendo con la exposición sobre los aportes más relevantes para este trabajo en torno a la simbolización del movimiento, enunciando los conceptos de técnica y conociendo los principales métodos de notación coreográfica. Se finaliza con una reflexión que pretende dar cuenta de los procesos de internalización y externalización del

conocimiento que intervienen en el movimiento en danza, a partir de las herramientas del marco teórico tomadas como referencia y los aportes sobre técnica y notación coreográfica examinados.

## 2. MARCO TEÓRICO

Los autores neoschumpeterianos o evolucionistas distinguen información de conocimiento. El conocimiento, a su vez, incluye “categorías cognoscitivas, códigos de interpretación de la información, habilidades tácitas y heurísticas de resolución de problemas y de búsqueda irreductibles a algoritmos” (Dosi, 1995, p.14). Lundvall (1996), a su vez, distingue entre diversas formas de conocimiento: *know-what* (referido a “hechos”), *know-why* (principios y leyes científicas básicas), *know-how* (capacidades o habilidades para “hacer algo”) y *know-who* (quién sabe sobre “algo” y quién sabe “hacer algo”). Estas diversas formas de conocimiento incluyen muchas veces componentes tácitos (en particular el *know-how* y el *know-who*) y si en ocasiones se adquieren a través de medios “públicos” (libros, conferencias, bases de datos, etc.), muchas veces surgen de procesos de aprendizaje, lo cual los hace difíciles de codificar y transferir (p.63).

Machlup (1983), define a la información como un flujo de mensajes o significados que puede adicionar, reestructurar o cambiar el conocimiento, y al conocimiento como un resultado de ese flujo de información. A partir de ello, Nonaka enuncia que el conocimiento puede ser clasificado en dos tipos: en tácito y codificado -o explícito, siguiendo la terminología utilizada por Polanyi-. Mientras que el conocimiento tácito se trata de una cualidad personal, siendo difícil de formalizar y comunicar y se encuentra definido por un contexto determinado, el conocimiento codificado por su parte es dable de ser transmitido en lenguaje formal y sistemático. Asimismo, cabe destacar que el conocimiento tácito también involucra elementos cognitivos y técnicos, tratándose los primeros de imágenes y visiones individuales sobre el mundo y los segundos del *know-how* concreto y las habilidades aplicadas a un determinado contexto.

Vinculados con el carácter tácito y codificado del conocimiento, Lundvall (1994) desarrolla

una tipología en la que diferencian cuatro tipos de conocimientos. Entre los de carácter codificado destacan al conocimiento que denominan *know-what*, que se asimila a la información o hechos – facts-, y al denominado *know-why*, que es de carácter científico y se refiere a los principios y leyes de movimiento en la naturaleza. Ambos tipos de conocimiento al ser codificados tienen la característica de ser adquiridos a través del mercado a partir de libros, cursos, bases de datos y otras fuentes. Del lado del conocimiento tácito distinguen el *know-how* y *know-who*. El primero de ellos hace referencia a las habilidades que se adquieren a partir de la experiencia directa, mientras que el segundo se vincula con una clase de conocimiento desarrollado y mantenido dentro de los límites de un contexto determinado. Según Teece (1986) el grado en el que el conocimiento es tácito o codificado afecta la facilidad para la imitación. El conocimiento codificado es más fácil de transmitir y recibir. “El conocimiento tácito es, por definición, difícil de articular y, de este modo, la transferencia es difícil a menos que quienes estén en posesión del *know-how* en cuestión puedan hacer demostraciones a otros” ( p.84).

Nonaka (1994) destaca que existe una interacción entre ambos tipos de conocimientos, que ocurre con el denominado proceso de conversión del conocimiento. Distingue cuatro tipo de conversiones: de tácito a tácito, de codificado a codificado, de tácito a codificado y de codificado a tácito. El primer tipo involucra la interacción entre personas. Ello puede ocurrir sin necesidad de intervención del lenguaje. En él intervienen la observación, la imitación y la práctica. El segundo modo de conversión, denominado combinación, implica el intercambio de conocimiento codificado en diversos contextos y diversas formas. El mismo puede ser clasificado, modificado, etc. Dando lugar a una nueva forma de conocimiento codificado combinado. El tercer y cuarto tipo refleja la idea de la complementariedad del conocimiento tácito y codificado y la posibilidad de expandirlo mediante procesos de interacción. Esta interacción involucra dos tipos de operaciones: la primera denominada externalización, refiere a la conversión de conocimiento tácito en codificado, y la segunda, de internalización, asimilable a la definición de aprendizaje, refiere a la conversión de conocimiento

codificado en tácito.

### 3. EL MOVIMIENTO EN DANZA

Dantas (1997) sostiene que la materia prima de la danza es el movimiento. El movimiento del cuerpo que baila. Sin embargo, en la danza, la configuración del movimiento se percibe como algo efímero, fugaz y pasajero, es decir que el baile se realiza en el cuerpo a través de movimientos que son rápidos, que desaparecen casi instantáneamente. Cuando se expresa en el cuerpo, el movimiento ya es un resultado, se hace presente como un solo acto irrepetible. Según (Katz, 1994) ello sucede porque el movimiento muere cada vez que nace.

El movimiento en la danza, en este sentido, está condenado a desaparecer, pero puede sufrir de una desaparición suave. Asimismo, el fin de un movimiento presupone el principio de otro. O mejor dicho, el siguiente movimiento sólo existe como una consecuencia del primero. En el cuerpo que realiza el movimiento se reúne casi al mismo tiempo, lo que parece y lo que desaparece. Como postula Isadora Duncan (1877-1927 / EE.UU.), precursora de la danza moderna y la primera en romper con los principios de ballet clásico: “Los movimientos parecen nunca detenerse, cada movimiento conserva el poder de dar vida a otro movimiento.” (Dantas, 1997, p. 52)

El movimiento del cuerpo danzante es entonces la transitoriedad y la huella que deja marcas; impulso y la moderación; es la velocidad y la lentitud. Es la quietud y la acción. Siguiendo a Dantas (1997), en este sentido el movimiento es la materia prima de la danza, puesto que le da visibilidad. Es, sin embargo, algo que necesita ser trabajado, transformado, configurado. Es decir que involucra aprendizaje y práctica constante. El proceso de instalación y aprendizaje de los movimientos de baile se produce a partir de la utilización de la técnica. Asimismo, una secuencia de movimientos, es aprendida y ejecutada gracias a la notación coreográfica, que aparece como el recurso para registrar y luego transmitir los movimientos en un lenguaje específico. Estos elementos componen la simbolización del movimiento en la danza, que desarrollaremos con más detalle a continuación.

#### 4. LA SIMBOLIZACIÓN DEL MOVIMIENTO: LA NOTACIÓN COREOGRÁFICA.

##### 4.1. *Técnica.*

Un primer elemento de la simbolización del movimiento en danza se asocia a la técnica. En la danza, el movimiento puede ser libre, improvisado, aunque tradicionalmente y principalmente asociado al ballet, se basa en posturas, posiciones y secuencias bien definidas, las cuales dan forma a la técnica de la danza.

Techne en griego significa oficio, habilidad, arte. Platón utiliza el término para describir cualquier habilidad, una especie de competencia profesional que es opuesta a la capacidad instintiva o el azar. Como especifica Chauí (1994), “la técnica para los griegos, es un conocimiento práctico adquirido por experiencia y dirigido por la habilidad, refiriéndose a todas las actividades humanas llevadas a cabo de acuerdo con las normas de ordenar la experiencia, exigiendo gran capacidad de observación y memoria” (p. 36).

Dantas (1997) aduce también que el Techne es un tipo de conocimiento que se puede enseñar. Es un saber hacer. Un *know-how* que puede ser continuamente reinventado, convirtiéndose en un movimiento.

Vianna (1990) se pregunta: ¿Qué es la técnica? Para esta autora, la esencia de la técnica, es una forma de organizar y difundir un cierto conocimiento sobre el propio cuerpo y a partir de ello ejecutar un movimiento. Como dijo Martha Graham, citado por Garaudy (1980): “. [...] La técnica es lo que permite que el cuerpo alcance su plena expresión” (p.97).

El movimiento, en tanta materia de danza y así como cualquier materia que implica una intención formativa, ya viene cargado de leyes, de prácticas, de intenciones y de tradiciones. En el caso de la danza, no podemos olvidar que el movimiento no es una “entidad abstracta”. Aunque fugaz y transitorio, el movimiento existe en el cuerpo de un bailarín. Y el cuerpo danzante está sometido a

posibilidades y restricciones de orden biológica, social y cultural (Dantas, 1997)

Cuando se trata de bailar, la técnica, entendida como una forma de hacer, puede surgir de las necesidades de la coreografía y/o del coreógrafo pero siempre están anclados en una realidad determinada. Es decir, en un contexto. Además, una técnica esbozada en un determinado momento y lugar, puede pasar de un procedimiento individual a convertirse en un procedimiento para uso colectivo. Asimismo, las técnicas de movimiento, incluyendo las más tradicionales ya establecidas, son el resultado de procesos de acumulación de tradiciones e innovaciones, necesidades e intenciones formativas, ideas filosóficas, estéticas, políticas, religiosas de diferentes coreógrafos, maestros y bailarines, influenciados por el contexto de cada época. Es decir, que son influidas por un contexto histórico y social (Dantas, 1997)

Según Robatto (1994), el bailarín debe evitar la formación técnica como un mero cliché de ciertas normas estéticas preestablecidas y por lo tanto buscar, en el movimiento de su cuerpo, su propio impulso y proporcionar una expresión más genuina de comunicación y transmisión hacia el público. Según Dantas (1999), esto ya está sucediendo en gran medida, puesto que algunos bailarines tratan de probar diferentes estilos, trabajar con diferentes coreógrafos, y también convertirse en sus propios coreógrafos, dominando diversos códigos. De esta manera, sus cuerpos manejan diferente información que pueden expresar a través del movimiento de una manera más creativa y diversa.

#### 4.2. *La notación coreográfica.*

Un paso más en la simbolización del movimiento en danza sucede con la notación coreográfica.

Según Trindade y Pilla do Valle (2007) , “la notación de la danza es a la danza así como la notación musical es a la música y la palabra escrita es al drama”( p. 201). En la danza, la notación es la traducción del movimiento en cuatro dimensiones (siendo el tiempo la cuarta dimensión) en signos escritos en papel de dos dimensiones. Una quinta “dimensión” sería la dinámica (o la calidad, la textura y el movimiento) que también debe ser considerada como una parte integral de la notación



La “escritura de la danza” o “la notación coreográfica” surge de la necesidad de registrar movimientos coreográficos. Según los registros históricos, el término “coreografía” aparece en la danza en 1700 en la corte de Luis XIV, para referirse a un sistema de signos gráficos (notación de danza) capaces de incorporar el papel del repertorio de movimientos de ballet de la época. Su creador, Raoul Auger Feuillet, maestro de ballet, introdujo su neologismo que literalmente significa la ortografía del coro. Viene del griego choreia (danza), y graphein (escritura), es decir, el arte de crear y componer una danza.

El rechazo del vocabulario y términos de ballet de danza moderna dio lugar a la expresión “coreógrafo” en sustitución de “maestro de ballet”, y en consecuencia, la “coreografía” ha llegado a significar el arte de hacer alguna danza. A partir del siglo XIX, esta técnica se le dio un nombre: “notación coreográfica.” El término “coreografía” significa “el arte de la composición de la danza” y el coreógrafo, el profesional que coordina esta composición

## 5. SIMBOLOGÍA: DISTINTOS TIPOS DE NOTACIÓN

Como describe Hanna (2002), la notación de danza describe el movimiento con símbolos ideográficos en lugar de lenguaje verbal. El “símbolo” es un elemento esencial en el proceso de comunicación. Aunque hay símbolos que son reconocidos internacionalmente, otros sólo se entienden dentro de un grupo o contexto particular (religioso, cultural, etc.). La representación específica para cada símbolo puede surgir como resultado de un proceso natural o puede ser acordado para que el receptor (una persona o grupo de personas) pueda hacer una interpretación de su significado implícito y atribuirle determinadas connotaciones. También puede ser más o menos físicamente relacionada con el objeto o idea que representa.

Siguiendo a Borges (2004), a los diversos estilos musicales, ya sea popular, folklore o clásico, se los asocia una danza, vals, samba, forró, tango asociado y muchos otros estilos que se mezclan, en la música y la danza. Esto es porque la música tiene elementos asignados a algún tipo de movimiento

de la danza como la Tabla 1 describe.

Música	Danza
Compás musical	Pasos de danza
Andante	Ritmo o velocidad

Tabla 1: *Elementos asignables de música y danza*

Fuente: Borges (2004).

La notación musical universalmente adoptada es una partitura. A partir de una partitura, un músico puede realizar una obra sin haber oído antes.

La notación musical es una representación visual de la música, y la notación coreográfica es la representación visual de movimiento (danza). Como una ayuda a la memoria, estas notaciones permiten formular composiciones a un nivel de complejidad que no sería posible exclusivamente a través de como medio de comunicación oral, permitiendo la preservación de la música y el movimiento para su posterior ejecución y análisis. (Trindade, 2011)

Según Trindade y Pilla do Valle (2007), la notación de la danza es más compleja, y cuenta con pocos profesionales calificados en la materia. Las notaciones coreográficas más destacadas son Labanotation, Benesh y Sutton. Estos métodos son utilizados por varias compañías de danza, pero a menudo se adicionan ayudas visuales tales como grabación de vídeo, dada la dificultad en la traducción de movimiento real en su totalidad para el formato de notación. Veamos de manera más detallada de que se trata cada uno de estos sistemas de notación aquí referidos.

Labanotation: es considerado por muchos como el más completo y complejo sistema de análisis y registro de movimiento humano, creado por Rudolf von Laban (1879-1958), una figura importante en la danza moderna europea. Esta notación se publicó inicialmente en 1928 como “Kinetographie” en el primer número de “Schriftanz”. En Estados Unidos esta notación se conoce como Labanotation. En Inglaterra como Kinetographie Labán

El sistema es un precursor de los sistemas de animación de fotogramas clave modernos en el

sentido de que captura la información de posición para varias partes del cuerpo (canales) en puntos distintos en el tiempo. El análisis del movimiento de Laban cubre cuatro categorías: Cuerpo, esfuerzo, forma y espacio. Estos elementos permiten el estudio del movimiento humano. Existen dos tipos de formas de escritura según este método: la descripción con motivos y la descripción Esfuerzo-Forma. La primera es un tipo de “descripción estructural simplificada” donde se escribe sólo lo que se considera importante. Se puede escribir, por ejemplo, un tipo de movimiento dirigido hacia delante sin decir si es de arrastre o implica un salto. La descripción Esfuerzo-Forma se utiliza para registrar el índice de la energía de un movimiento.

Labanotation se escribe en tres líneas dispuestas verticalmente. El conteo se lee de abajo hacia arriba en la página (en lugar de izquierda a derecha, como en la notación musical). Esto tiene la ventaja de que todo lo que sucede en el lado izquierdo del cuerpo se puede escribir en el lado izquierdo y todo lo que sucede en el lado derecho del cuerpo se puede escribir en el lado derecho.

Este sistema utiliza los símbolos en las dos columnas más céntricas de una manera distinta. Aquí, los símbolos describen la dirección de la transferencia de peso desde una extremidad de soporte (por lo general un pie) a otro, definiendo así la locomoción del sujeto. El nivel indica si el paso se realiza con las rodillas dobladas, las piernas rectas, o mediante el punto. Como con símbolos de gestos, la longitud de los símbolos indica la cantidad de tiempo para realizar el paso. Los espacios entre los símbolos en la dirección vertical significa que el sujeto ha dejado el suelo, como en correr, saltar.

También utiliza una amplia gama de símbolos auxiliares para modificar el significado de los símbolos principales, medidas o columnas. Símbolos adicionales se utilizan para indicar la disposición de los sujetos en el escenario (el plano de piso) y los caminos que toman, o para indicar relaciones espaciales entre entidades (miembros o sujetos). Otros se utilizan para indicar que una dirección o giro afecta a un miembro distinto de aquel implícito por su posición de la columna. Por lo tanto Labanotation puede proporcionar una cantidad arbitraria de detalles prescriptivos.

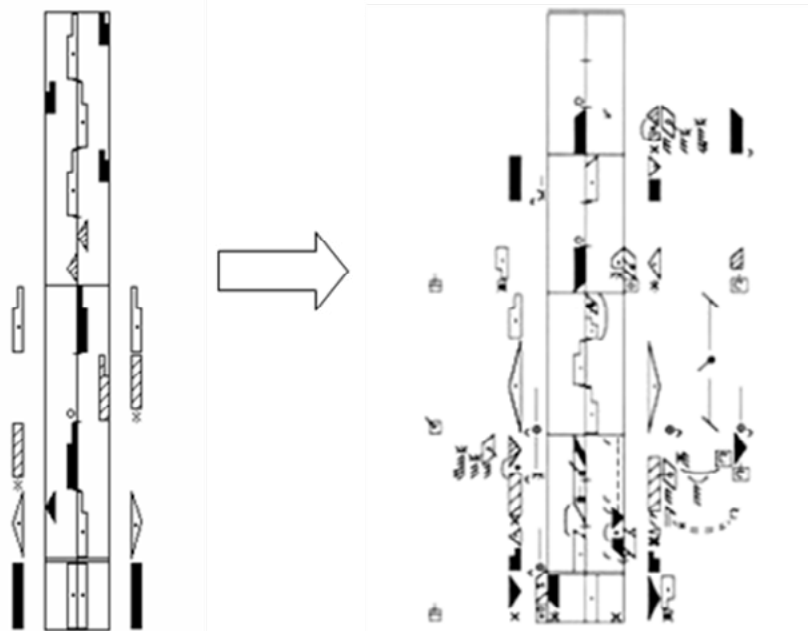


Figura 1. Método Labanotation de notación

Fuente: Elaboración propia en base a Borges, 2004, p. 34. Y Wilke y otros, 2007

Notación Benesh: el método de Benesh utiliza un pentagrama como base de la notación coreográfica, como si el bailarín fuera un instrumento musical. Es una forma de asociación entre el compás musical y el movimiento coreográfico, como se muestra en la siguiente figura:

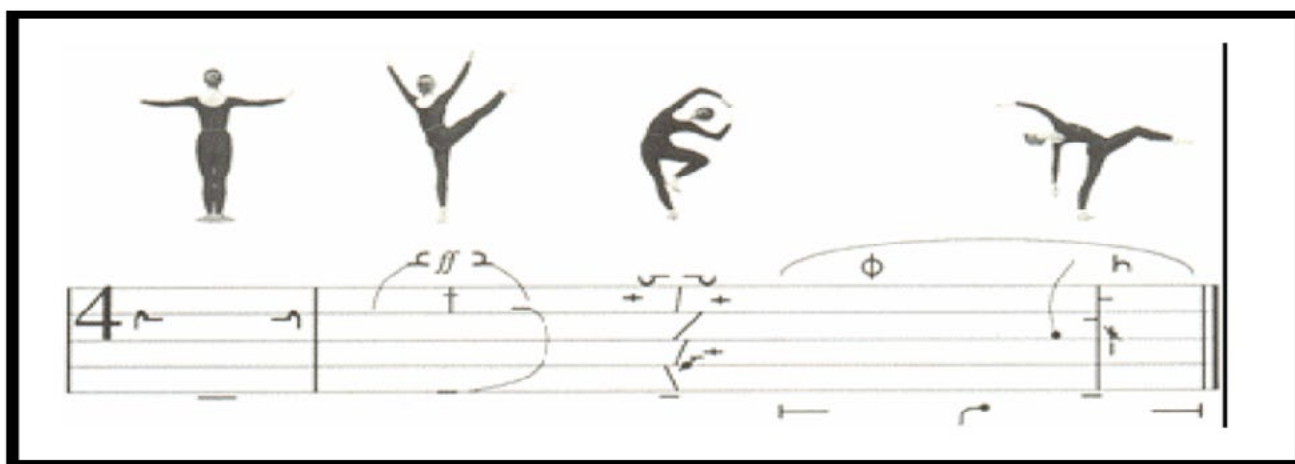


Figura 2. Método Benesh de notación

Fuente: Borges, 2004, p. 35.

El sistema de notación coreográfica Benesh fue desarrollado por el Inglés Rudolf Benesh en colaboración con su esposa, Joan y fue patentado en 1955. Este escrito representa gráficamente el cuerpo del bailarín o bailarina dentro de una agenda de cinco líneas, que pasa por la parte superior de la cabeza, los hombros, la cintura, las rodillas y el nivel piso. En esta, se toma nota de señas y posiciones del movimiento de la cabeza, los brazos y las manos, las piernas y los pies de la bailarina. Tres signos son utilizados con este método, la primera es la horizontal, el segundo es la vertical y la tercera es un círculo. Está escrito en tres dimensiones, y tiene los mismos principios que una puntuación de orquesta, en la que se tiene, al mismo tiempo, varios bailarines bailando, al igual que varios instrumentos tocando a la vez. Por lo tanto, si tenemos diez bailarines que hacen cosas diferentes al mismo tiempo vamos a tener diez directrices.



Figura 3. Sistema Benesh de notación coreográfica  
Fuente: Santana, 2000, p. 83.

DanceWriting: Valerie Sutton, bailarina estadounidense, elaboró el Método Sutton o DanceWriting (1951) a partir de sus investigaciones sobre el coreógrafo danés Auguste Bournonville. DanceWriting es una manera de leer y escribir cualquier tipo de movimiento de la danza.

Usa un pentagrama como base de la notación coreografía como si la bailarina fuera un instrumento musical. De esta manera, la figura de la bailarina aparece distribuida en cinco líneas. Cada línea representa un nivel específico. La línea inferior del grupo de líneas se llama la línea del pie. Representa la tierra. La siguiente formación es la línea de la rodilla, que está al nivel de la rodilla cuando la figura de palo es recta. La formación siguiente es la línea de la cadera, y después de esto, la línea del hombro. Esto se puede observar en la siguiente figura:

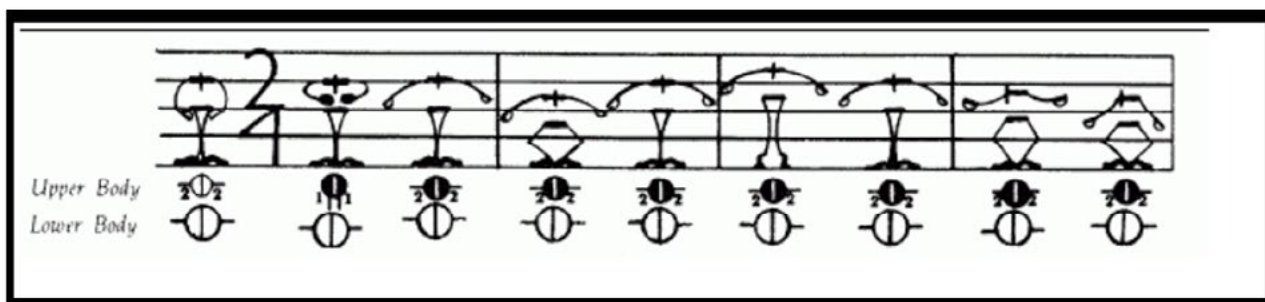


Figura 4. Método Dancewriting de notación  
Fuente: Borges, 2004, p. 36.

También existe Shorthand, una descripción simplificada de DanceWriting que permite escribir al movimiento en la velocidad en que ocurre. Es una versión abreviada de DanceWriting que con entrenamiento especial, se escribe sin mirar las manos. Todo un solo de danza puede ser capturado en un “primer borrador” con Shorthand. Las notas de Shorthand se transcriben luego en DanceWriting detallado.

## 6. EL MOVIMIENTO COMO CONOCIMIENTO

En la danza, el movimiento refleja no sólo la habilidad de un bailarín en el manejo de su cuerpo, sino además las capacidades adquiridas a través de un proceso de aprendizaje sobre un conjunto

de conocimientos. Estos conocimientos involucran tanto un componente codificado como tácito. El último refiere al aprendizaje sobre el hacer cómo o *Know-how*. El maestro de danza posee este *Know-how* que se define como una cualidad personal, una habilidad característica en la danza, que le fue transmitida por sus maestros, fue aprendida y aprehendida y que debe transmitir a sus alumnos mediante una demostración, donde interviene la imitación de las posturas, posiciones y movimientos físicos, y un lenguaje formal de la danza, como es la técnica y la composición coreográfica. Este lenguaje formal se trata del conocimiento codificado, una traducción de información que permite ser transmitida a través de libros, artículos y cualquier medio escrito.

En términos más específicos y para hacer referencia a lo que venimos desarrollando en este trabajo, la técnica se trata de un lenguaje, un conocimiento codificado que alude a la experiencia, al saber hacer, así como la notación coreográfica se define como la traducción del movimiento en papel, un registro para facilitar el aprendizaje y la composición.

## 7. LA CODIFICACIÓN DEL MOVIMIENTO. ENTRE LA INTERNALIZACIÓN Y LA EXTERNALIZACIÓN

A partir de lo aquí desarrollado, podemos realizar una serie de interpretaciones en base al marco teórico tomado como base, lo que nos permitirá aportar comprensión al proceso de movimiento en danza, fundamentalmente en lo relativo a la intervención de procesos de conversión del conocimiento.

Los movimientos que componen una coreografía pueden resultar un objeto de codificación bajo un lenguaje específico de la danza. Como describimos arriba, la técnica se trata de la lengua madre de la danza, que traduce formas, posiciones, figuras del cuerpo en este lenguaje, y que llevan un nombre específico –casi- invariable a través del tiempo, de manera de ser transmitido de generación en generación. La composición de una coreografía también se sirve de la traducción de conocimientos tácitos sobre el movimiento, más específicamente sobre secuencias de movimiento, utilizando distintas variantes de lenguaje. Aquí, el lenguaje implementado no es universal a la danza,

puesto que los mismos pueden ser utilizados según las preferencias del coreógrafo-maestro. Por lo tanto, de seleccionar el método Labanotation, el coreógrafo-maestro efectuará la codificación del conocimiento sobre el movimiento, realizando un registro de las figuras, las posiciones de los pies, manos, etc., en este lenguaje. En la traducción del conocimiento tácito a codificado, es decir, del paso de los movimientos a un registro escrito, ocurre un proceso denominado externalización. Ello se aplica tanto para la técnica como para la notación coreográfica. El aprendizaje, la interpretación de la técnica y la notación coreográfica por parte del bailarín involucran otro proceso, el de Internalización, que es asimilado a la definición más común de aprendizaje. En este proceso, el conocimiento codificado, es decir aquel traducido al lenguaje de la técnica y el registrado bajo algún método de notación, es interpretado, aprendido e incorporado por el bailarín, transformándose así en un conocimiento tácito.

Si bien la técnica y la notación coreográfica sirven para transmitir conocimientos sobre el movimiento en danza, vale mencionar que en los procesos de externalización e internalización intervienen una serie de factores que pueden influir en la traducción e interpretación de estos conocimientos. Como se nombró más arriba, existen factores coyunturales, asociados a cambios políticos, económicos, culturales, etc., que pueden influir en el bailarín y el maestro, pudiendo alterar la capacidad de transmisión o interpretación del conocimiento. Como seres humanos, los bailarines y maestros pueden verse afectados emocionalmente por cambios en un contexto más o menos amplio, lo cual puede resultar en un efecto en sus actividades cotidianas, ya sea laborales, de recreación, etc. Por otro lado, la posesión de conocimientos tácitos sobre el movimiento en danza no garantiza que aquel quien los posee también maneje el lenguaje utilizado para su registro. Por ejemplo, que un bailarín o coreógrafo tenga la capacidad de componer una coreografía no garantiza que maneje alguno de los métodos de notación que describimos en apartados anteriores. En este sentido, dicha creación coreográfica –o conocimiento tácito- no resulta codificada bajo un registro escrito. Estos registros o conocimientos codificados no resultan ser el único elemento de transmisión de los conocimientos con los que cuentan los maestros y bailarines. La demostración es la herramienta primordial para



transmitir los conocimientos sobre los movimientos, ayudada por la corrección de parte del maestro, y la autocorrección por parte del bailarín. Se trata ésta de una interacción donde interviene la conversión de conocimiento tácito a otro conocimiento tácito, es decir, el conocimiento del maestro es transmitido e interpretado por el bailarín, quien lo asimila como conocimiento tácito propio. Otros recursos tales como los videos y las grabaciones de clase, que comenzaron a utilizarse en las últimas décadas con la difusión masiva de las nuevas tecnologías, son herramientas complementarias muy útiles hoy en día. Aunque aquí influye la capacidad de interpretación y de lectura por parte del bailarín, de los movimientos representados en las imágenes, así como también los conocimientos previos sobre los movimientos en danza y las figuras comunes de la misma, representadas por la técnica.

## 8. CONCLUSIONES

La trasmisión de los conocimientos respecto a los movimientos de danza involucra un proceso complejo de conversión, que ocurre de tácito a tácito, tácito a codificado y codificado a tácito. La traducción del movimiento en un lenguaje expresado en la técnica y la composición coreográfica, se trata de una conversión de conocimiento tácito a codificado. El aprendizaje de la técnica y de los movimientos coreográficos en cambio refleja la internalización, es decir, la conversión del conocimiento codificado en tácito. Las dificultades generadas por la influencia de un contexto en la traducción, enseñanza y aprendizaje de los movimientos en danza, elementos que pueden afectar la trasmisión y recepción correcta de los conocimientos codificados, se ven en parte contrarrestadas por la utilización de recursos tales como la demostración, la imitación, que involucra un proceso de transformación del conocimiento tácito a tácito, y también por la incorporación de nuevas tecnologías que registran los movimientos que luego pueden ser proyectados en algún aparato de manera infinita, aunque como también mencionamos, se ven limitados por factores como las capacidades propias de los bailarines en la interpretación de las imágenes.

Con este artículo se propone establecer bases para el estudio de los procesos de aprendizaje del movimiento en danza desde una perspectiva del conocimiento, y dar cuenta de la complejidad de

los procesos de aprendizaje y ejecución del movimiento que resultan de la interacción entre distintos tipos de conocimiento.

## REFERENCIAS

- Borges, A. de O. (2004). *Animação de Criaturas Virtuais Inteligentes Usando MIDI*. Monografía *Instituto de Ciências Exatas, Departamento de Ciência da Computação, Universidade de Brasília*.
- Chauí, M. (1994). *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. São Paulo: Brasiliense. N° 6.
- Dantas, M. (1997). Movimento: matéria-prima e visibilidade da dança. *Revista Movimento*. 4 (6), 51-60.
- (1999). *Dança: o enigma do movimento*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS.
- Dosi, G. (1995). The contribution of economic theory to the understanding of a knowledgebased economy, preparado para la Conferencia sobre *Employment and growth in the knowledgebased economy*, IIASA, WP-95-56, Viena.
- Hanna, J. L. (2002). A linguagem da dança. *Centro Coreográfico Dorio*. Brasil.
- Katz, H. (1994). Um, dois, três, a dança é o pensamento do corpo. São Paulo : PUC/S, Tesis Doctoral. Pontificia Universidade Católica de São Paulo.
- Lundvall, B. (1996). *The Social Dimension of the Learning Economy*. Department of Business Studies, Aalborg University.
- Machlup, F. (1983). Semantic quircks in studies of information, en F. Machlup y U. Mansfield (Eds.), *The Study of information*, New York: Harvester Wheatsheaf.

- Nonaka, I. (1994). A dynamic theory of organizational knowledge creation. *Organization Science*, 5 (1), 14-37.
- Robbato, L. (1994). *Dança em Processo: a linguagem do indizível*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA.
- Teece, D. J. (1981). The Market for Know-how and the Efficient International Transfer of Technology. *Annals of the American Academy of Political and Social Science*. Noviembre.
- (1986), *Profiting from technological innovation: Implications for integration, collaboration, licensing and public policy*. Elsevier Science Publishers B.V. (North-Holland).
- Trindade, A. y do Valle F. (2007). A escrita da dança: um histórico da notação do movimento. *Revista Movimento*, 13 (3), 201-223.
- Trindade, A. (mayo de 2011). Notação da Dança: traçando paralelo entre a notação musical pela criação de uma linguagem universal de notação do movimento. *2o encontro nacional de pesquisadores em dança Dança: contrações epistémicas*. Escola Superior de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Rio Grande do Sul, Brasil.
- Vianna, K. (1990). *A Dança*. 2. ed. São Paulo: Siciliano.
- Wilke L., Calvert T., Ryman R. y Fox I. (2007). *From Dance Notation to Human Animation: The LabanDancer Project*. Dance Notation Bureau.