



EL ORIGEN ANTROPOLÓGICO DE LA DANZA

The Anthropological Origin of Dance

Gaël Lévéder

Universidad Rey Juan Carlos. gael.leveder.bernard@urjc.es

Enviado: 19/02/2017

Aceptado: 10/04/2017

Resumen

En este artículo se investigan las capacidades que el *homo sapiens* ha desarrollado como especie y la posibilidad de que los orígenes de la danza se produjeran a partir del momento evolutivo en que fuimos capaces de desarrollar el mecanismo de la bipedación. Se hará una revisión sobre las causas que suponen nuestro paso de cuadrúpedos a animales erguidos sobre las caderas y se tratará de mostrar qué cambios evolutivos supusieron esta nueva condición, para entender por qué hemos sido capaces de desarrollar nuestra habilidad para movernos y para bailar de manera coordinada. Se hace hincapié en la importancia de apoyar el desarrollo de las habilidades de nuestra especie en los primeros años de aprendizaje para favorecer un equilibrado trabajo motor del cuerpo humano que nos beneficiará a lo largo de toda la vida.

Palabras clave: Homo sapiens, danza, metodología de la danza, bipedación, pedagogía del movimiento.

Abstract

In this paper we research the capacities we have developed as species and we shall try to argue one of the possible origins of dance from the moment we developed the mechanism of bipedalism. We shall review the causes that might have produced our evolution from quadrupedal to erect-on-our-hips animals and what evolutionary changes this new condition implied, so as to understand why we have been able to develop our ability to dance in a coordinated manner. We shall also emphasize the importance of supporting the learning of such abilities during our first years of learning in order to favour a balanced work of the motor capacities of the human body that will benefit us the whole life.

Keywords: Homo sapiens, dance, methodology of dance, bipedalism, pedagogy of movement.

INTRODUCCIÓN

A nadie se le escapa que somos una especie caracterizada por haber desarrollado las capacidades mecánicas que nos habilitan como animales capaces de utilizar recursos que no suelen darse en la naturaleza de manera espontánea. Una de ellas es la de bailar, pero casi más importante que ella, es la de bailar en sincronía con otros individuos, lo cual no se da en ningún otro caso en el reino animal. La sincronía de comportamiento es un fenómeno que no es común encontrar en la naturaleza. Se produce en algunos casos, como en las mariposas, en el croar de las ranas, el canto de las cigarras o el manejo de la pinza del macho del cangrejo violinista (*Uca pugnax*), aunque parece que en todos ellos tiene como origen los ciclos reproductivos de los animales (Merker 2000, Merker, Madison & Eckerdal 2009). Se han aducido habitualmente dos explicaciones para este tipo de comportamiento. La primera es que una señal sincronizada por múltiples machos atraerá menos la atención de un potencial depredador que la de uno solo, y, en segundo lugar, también se ha especulado sobre la capacidad que puede tener un grupo de múltiples machos de generar un sonido mayor para atraer a las hembras que otro grupo de múltiples machos con lo que pueden tener que competir. Parece haber alguna excepción a las labores reproductivas en casos donde se produce sincronía en el reino animal. Uno que aún no ha recibido una explicación satisfactoria es el de los machos de los cachalotes, que articulan un canto como si se tratara de entretenimiento solo entre ellos, sin estar unido a atraer la atención de las hembras.

Al margen de estas circunstancias reproductivas, o quizás en paralelo con ellas, hay ejemplos de lo que se puede entender como danzas en algunas especies superiores del reino animal. Sachs (1944: 21-24) cita varios ejemplos sobre material de campo. El primero de ellos proviene del distrito de Roraima, en la antigua Guayana Británica, hoy en día la nación independiente de Guyana, y pertenece a un «grupo de unos veinte pollos montañeses de un brillante color amarillo anaranjado, reunidos en una danza característica de esas hermosas aves. En el centro del grupo, uno de los gallos ejecutaba movimientos de danza saltando en el claro, con sus alas extendidas y la cola desplegada. A su alrededor, posados en los arbustos, sus compañeros expresaban su admiración por el «danzarín» emitiendo extraños sonidos. Cuando este quedaba exhausto, abandonaba el lugar y graznando de forma peculiar se reintegraba al grupo de sus espectadores, mientras otro de ellos ocupaba su sitio». También explica una danza de zancudas observada en el Cabo York, al noroeste de Australia, que, organizadas en núcleos de unas veinte aves cada uno, «se adelantaban o retrocedían, alzando las patas y manteniéndose sobre sus extremidades mientras acompañaban a veces estos movimientos con mutuas y graciosas reverencias. De

pronto, una de las aves rodeaba a una pareja, ejecutando afectadas cabriolas, o a un grupo, cuyas cabezas se movían de abajo arriba y de costado, mientras mantenían el compás de las pisadas de aquella. Entonces y como respondiendo a una voz de mando, se separaban para alzarse algunas en un vuelo bajo, circular, y otras para reunirse en pequeños grupos [...] A poco, volvían a formar parejas o grupos de parejas y las reverencias e inclinaciones, como asimismo los adelantos y retrocesos, recomendaban como al principio». Parece obvio que, con intención o sin ella, de manera instintiva o determinada, hay en ambos casos un intento de establecer las relaciones de rango y jerarquía que son necesarias para cualquier coreografía.

El caso más interesante que recoge Sachs (*ibid.*) tiene que ver con un chimpancé estudiado en las Islas Canarias por Wolfgang Köhler, director de la Estación de Antropoides de Tenerife (EAT) por aquel entonces, un ejemplar que no había tenido contacto con seres humanos previamente. Aparentemente, una hembra comenzó a saltar delante de él «primero sobre una pata y luego sobre la otra, denotando una extraña excitación». Köhler se percató de que el animal giraba con los brazos extendidos en sentido horizontal, combinando con el giro un movimiento de avance. A ella se unieron dos más, explica el antropólogo, hasta llegar a un poste, que utilizan a modo de pivote mientras se van uniendo más animales al círculo, que comienzan a trotar sobre los pies, imprimiendo más fuerza en el apoyo a uno que al otro. De este modo generaron cierto sentido rítmico que acompañan moviendo la cabeza de arriba abajo y aflojando las mandíbulas. A estos movimientos parece ser que añadían gestos de complicidad entre los individuos con que se cruzaban. En conclusión, hemos de leer entre líneas que, de una manera espontánea, ese grupo de primates estaba generando lo que pueden entenderse como motivos esenciales en la danza (círculos, elipses, pasos adelante o atrás, etc.), en combinación con un sentido innato del ritmo.

EL HOMO SAPIENS SAPIENS

El *homo sapiens sapiens* ha desarrollado la capacidad para efectuar labores sincronizadas en múltiples contextos: labores del campo, manejo de herramientas, remar, tareas del hogar, etc. Es un recurso habitual en la vida diaria, en la literatura, en el cine, etc. Una de estas sincronizaciones que hemos desarrollado es, sin duda alguna, la de la danza. Es difícil saber en qué momento apareció la danza en la vida de las comunidades más primitivas, pero lo que es indudable es que debió de surgir a partir de nuestra especialización como animales bípedos.

No obstante, existen testimonios de pueblos que no danzan. Parece ser que los indios charrúas uruguayos y los guaraníes brasileños no han desarrollado danzas de conjunto o, al menos, no las han mostrado a los investigadores de campo, podría argumentarse que por razones

de preservación de su idiosincrasia religiosa, que las convertiría en sagradas. Aparentemente, tampoco los pigmeos de las selvas de Malaca (o Melaka, en Malasia), así como otros pueblos de Sumatra, poseen festividades o música. En cualquier caso, estos ejemplos serían excepciones que deberían ser explicados *ad hoc*, porque la danza se ha mantenido en la especie humana como manera especializada de expresar la energía y el placer por la vida y, de esta manera, su estudio antropológico debe comportar una gran importancia para el conocimiento de la especie.

Así pues, la primera pregunta que nos viene a la cabeza cuando tratamos acerca de este arte es por qué nuestra especie está capacitada para desarrollar y dominar el trabajo de su cuerpo hasta tal grado de complejidad, de modo que, desde el inicio del desarrollo de esta habilidad, nos ha servido para generar no solo una ritualidad que ha identificado socialmente a comunidades tanto en estados más primitivos como incluso en fecha histórica, sino también ha sido capacitada para originar Arte, con mayúscula, en el sentido más avanzado del término a partir del sentido del movimiento sincronizado. ¿Dónde está el origen que ha permitido que nuestro diseño corporal haya habilitado, de una manera consecuente, nuestra capacidad de danza? O lo que es más, ¿cómo es posible que nuestro cuerpo haya sido capaz de evolucionar para, en paralelo con nuestro cerebro, estar habilitado para el desarrollo de la danza traspasando las fronteras de sus funciones simbólicas o rituales? Sin duda, para tratar de esclarecer el posible principio que subyace bajo esta cuestión, debemos apoyarnos en los estudios que la ciencia de la Paleoantropología ha desarrollado, especialmente en los últimos cincuenta años.

El origen del movimiento coordinado en el *homo sapiens sapiens* como especie está estrechamente relacionado con la evolución a su condición de bípedo. Posiblemente, la primera forma antes que él que hoy en día se puede considerar nuestro ancestro humano sea el *homo ergaster*. Los paleoantropólogos lo datan en, al menos, 1.8 millones de años (Belmaker, Tchernov, Condemi & Bar-Yosef 2002, Mithen 2005) confiriéndole el honor de ser el primer miembro de nuestro género, puesto que el *homo habilis* y el *homo rudolfensis* parecen estar más cerca de los australopitecos que del *homo sapiens sapiens*. Según parecen demostrar los restos encontrados de un adolescente macho en Kenia, al que se ha denominado el *Niño de Nariokotome* (número de inventario KNM-WT 15000 del Kenya National Museum-West Turkana) y que debió de morir a inicios del Pleistoceno (hace unos 1.6 millones de años), este ejemplar ya había abandonado su hábito de caminar sobre los nudillos y trepar a los árboles. Fue descubierto en 1984 por Kamoya Kimeu y debía de tener una altura de 160 cm. y un peso de unos 48 kg., mientras que su capacidad craneal es, aproximadamente, de unos 880 cm³ (Tattersall 1997, Moggi-Cecchi 2001). Así pues, el *homo ergaster* caminaba con toda seguridad ya erguido sobre sus dos piernas, tal y como lo hacemos nosotros hoy en día. Al igual que nuestra especie, los chimpancés y los gorilas

también pueden mantenerse erguidos y dar algunos pasos tambaleantes sobre sus dos piernas, pero este ejercicio les resulta un esfuerzo especialmente difícil y estresante que podría compararse con el que nos produce a nosotros correr sobre cuatro patas, suponiéndoles un desgaste enorme de energía extra. Estas especializaciones locomotoras son producto de las diferencias anatómicas que separan a humanos y simios, especialmente en lo que se refiere a la longitud de los miembros, las articulaciones de las rodillas y los tobillos y a la forma de los dedos. Los andares que caracterizan al *homo sapiens* tienen que ver con la implicación de una serie fluida de acciones que han sido producto del desarrollo de la habilidad misma y que se pueden resumir en dos movimientos que conforman un vaivén rítmico: la fase de balanceo (*swing phase*, en inglés) y la fase de la postura (*stance phase*), en las cuales las piernas turnan su trabajo la una tras la otra. La pierna que lleva a cabo la fase del balanceo se propulsa gracias a la fuerza que desarrolla el dedo gordo de su pie, se columpia por debajo del cuerpo en una posición de semiflexión y vuelve finalmente a extenderse cuando el pie hace contacto de nuevo con el suelo desde la caída del talón (*heel strike*). Cuando esta última fase movimiento sucede, la pierna permanece estirada y da apoyo al cuerpo en lo que hemos denominado «fase de la postura», para dar paso a la siguiente pierna, que hará el mismo trabajo oscilatorio, tal y como se puede apreciar en la siguiente ilustración:

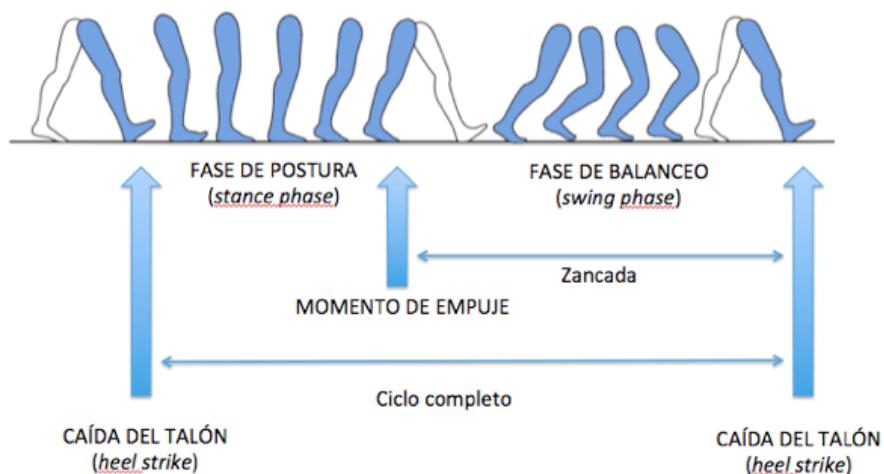


Imagen 1: Rehecha por la autora sobre el original de Lewin (2009: 115).

Hay tres condiciones, por tanto, que diferencian a los humanos de los chimpancés. Estos no

son capaces de estirar la articulación de la rodilla en la fase de postura, de manera que no pueden llegar a tener la pierna estirada, con lo cual deben aumentar su fuerza muscular para mantener el cuerpo erguido, mientras que el humano puede encajar la rodilla minimizando de esta manera la fuerza que necesita para conservar la misma postura. Esta posición de flexión constante de la pierna del chimpancé implica que no se produce ni el impulso con el dedo del pie ni la caída del talón de igual forma que en el *homo sapiens*. En segundo lugar, durante el desarrollo de cada fase de balanceo, el centro de gravedad del cuerpo ha de ser desplazado hacia la pierna que realiza el apoyo para no caer de lado. La tendencia que tiene el cuerpo a vencer su peso hacia el lado desapoyado se ve contrarrestada por la contracción de los abductores del glúteo del lado de la cadera que ha iniciado la fase de postura. En los humanos, debido al ángulo hacia dentro que se produce desde el muslo a la rodilla, los pies pueden colocarse con facilidad en la línea central del cuerpo y, de ese modo, el centro de gravedad no necesita ser ampliamente desplazado para mantener el equilibrio. Por último, la forma arqueada del pie humano, debido al equilibrio que existe entre sus arcos longitudinales interno y externo y a la capacidad de mantener extendidas sus falanges, permite un movimiento que favorece la propulsión, frente al pie del chimpancé, que está diseñado, más bien, para agarrar objetos.

Sin embargo, no todo afecta únicamente a las extremidades inferiores en la evolución a la bipedación: la pelvis se volvió más ancha, la espina dorsal se acortó y se hizo curva y la cabeza se pudo mantener erguida verticalmente para una mejor apreciación del entorno que nos rodeaba. Además, esta posición anatómica de la cabeza favoreció que la médula espinal pudiera acceder al cráneo desde su parte inferior, en lugar de desde una zona posterior, como en los simios, con lo cual se dieron las condiciones óptimas para que sucedieran otros efectos exclusivamente humanos. Una de las primeras consecuencias de este nuevo factor fue que con esa posición quedaba menos espacio entre la espina dorsal y la boca para la laringe, circunstancia que parece tener que ver con el hecho de que la voz humana se haya vuelto menos dura y más capaz de convertirse en melodiosa que la de otras especies con las que tenemos relación.

ORÍGENES DE LA BIPEDACIÓN

¿Cuáles son, sin embargo, los orígenes de la bipedación? Los autores defienden dos fases bien diferenciadas que favorecieron el desplazamiento de los centros locomotores en los antiguos homínidos. La primera parece ser que tiene que ver con la necesidad de comer frutos. Hunt (1994: 183-202) observó que los chimpancés suelen erguirse e incluso caminar sobre dos patas para poder acceder a frutos de árboles pequeños, ayudándose de los brazos para mantener el

equilibrio mientras van pasando de árbol en árbol. Mantenerse sobre dos patas les permite utilizar ambas manos, mientras que el vaivén producido por la bipedación mecánica les evita tener que estar alzándose constantemente para elevar el peso de su cuerpo, lo cual les supone un gran ahorro de energía. La segunda fase que defiende este autor llevaría a una completa bipedación, tal y como nos caracteriza a nosotros, y se relaciona con los entornos de la sabana de África oriental que se desarrollaron hace dos millones de años por causa de los cambios climáticos. En este período debió de imponerse la necesidad de poder estar alerta por encima de la hierba alta y reducir a la vez la exposición al sol en zonas donde no abundaban los árboles (Wheeler, 1988: 62-65). Al mantenerse erguido, el homínido podría exponer al sol solo la parte alta de su cráneo y sus hombros, mientras que en la fase de cuadrúpedo expondría mayor cantidad de piel. De esta forma, evitaría que la temperatura se elevara con los problemas de funcionamiento que implican en el cerebro, que se mantendría mejor ventilado, dado que el aire es más frío y los vientos más rápidos cuanto más lejos del suelo se esté. Ello habría reducido no solo el estrés corporal por calor, sino también el consumo de agua, lo cual habría permitido, a su vez, ampliar con toda probabilidad la dieta con la ingesta de carne de restos desechados por carnívoros.

La bipedación y el origen del ritmo

La bipedación, con los cambios estructurales que hemos comentado en la anatomía faríngea, no solo debió de ser el origen de las habilidades vocales de los primeros homínidos, sino que debió de permitir el desarrollo de implicaciones musicales mucho más profundas. Creemos que la más importante de todas ellas y que afectará de manera directa a la danza es el desarrollo de la sensación física del ritmo, descrito por muchos como la característica central de la música, destreza fundamental para poder conseguir caminar, correr y coordinar equilibrio con el cuerpo de manera eficaz. El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española define «ritmo» (del latín *rhythmus*, y este, a su vez, del griego ποθμός, *rhythmós*, relacionado con πέω, *rheo*, «fluir») en su tercera entrada como la «proporción guardada entre los acentos, pausas y repeticiones de diversa duración en una composición musical». El ritmo es común a todas las Artes, sean danza, música, poesía. Sin el ritmo no podríamos realizar estas acciones con éxito, dado que la bipedación requirió no solo la evolución de la articulación de la rodilla, en el sentido que hemos apuntado antes en comparación con la estructura de la rodilla de los primates, y de una cadera estrecha, sino también de la de los mecanismos mentales que mantuvieran la coordinación regular de los grupos de músculos apropiados durante su trabajo. Este alto grado de

especialización neuromuscular se puede observar de manera especial en aquellos individuos que han perdido la regulación sincronizada entre cerebro y músculos debido a patologías cognitivas o desórdenes psíquicos de nacimiento: es muy grande el esfuerzo al que tienen que someter cuerpo y mente para mejorar la locomoción que pueden haber perdido o que nunca han tenido.

El ritmo humano está también en estrecha relación con los latidos del corazón que hemos escuchado en el vientre materno. Junto a él, la simetría rítmica, que sería un estadio más evolucionado del anterior, podría definirse como «la sucesión regular de elementos débiles y fuertes» dentro de un flujo de movimiento, controlado o medido, sonoro o visual, generalmente producido por una ordenación de elementos diferentes del medio en cuestión. A la simetría rítmica se asocian elementos perceptivos y cognitivos más elaborados, como, por ejemplo, el reconocimiento y la abstracción de la medida rítmica. Éstos son parte de la habilidad instintiva humana y permiten desarrollar habilidades muy específicas en la especie, como la de separar los pulsos de un reloj en una serie de tic-tacs de igual duración.

Yendo un poco más al origen antropológico del ritmo, es interesante apuntar aquí la asociación frecuente que se establece entre música y movimiento (Sundberg, Friberg & Fryden 1992: 109-22). Prueba de ello es que en la historia de Occidente, se ha tendido a describir la música a través de palabras que se refieren directamente a su calidad agógica, como *lento*, *andante*, *presto*, etc. Sloboda (1998: 19-31) propone que la música ha de ser entendida como la materialización del mundo físico en movimiento. Friberg & Sundberg (1999: 1469-1484) han realizado experimentos que permiten fundamentar la asociación entre música y movimiento, encontrando, por ejemplo, similitudes entre los patrones que tienen los corredores para desacelerar su velocidad de carrera y los cambios de *tempo* que experimentan las obras musicales cuando se acercan al final, mediante el *ritardando*. Sundberg apoya que esta relación entre movimiento y música es instintiva y refleja cómo los cambios que tuvieron lugar en la evolución a la bipedación tuvieron un gran impacto en el desarrollo de las habilidades músico-rítmicas de los nuevos individuos. A estas circunstancias hay que unir un factor nuevo con grandes implicaciones sociales: la emoción. Sachs (1944) y Blacking (1974) reconocen el estrecho lazo que une la música y el movimiento del cuerpo y cómo a través de las emociones se pueden establecer nexos que nos permiten resonar con otras personas de nuestro entorno al hacer música o danzar en conjunto. Podría ser un primer estadio en el origen antropológico de la danza, puesto que la danza permitiría establecer relaciones que consiguieran identificar a determinados miembros como individuos de un grupo o de una comunidad.

Bramble & Lieberman (2004: 345-352) van un paso más allá cuando sugieren que la carrera

de resistencia (*endurance running*) pudo haber sido más decisiva en la evolución de la anatomía humana que el hecho de caminar. La habilidad que tiene el cuerpo humano para correr durante largas distancias es única, según estos autores, entre los primates. Los tendones, que actúan como muelles en nuestras piernas, especialmente el de Aquiles, tienen poco impacto en nuestra forma de caminar, pero son fundamentales a la hora de correr, aumentando nuestra efectividad en un cincuenta por ciento. Además, los arcos longitudinales de nuestros pies tienen el mismo efecto al combinarse con la acción derivada de la longitud de nuestras piernas, así como de la acción de nuestros pies y nuestros dedos. De igual manera, las articulaciones de nuestras extremidades inferiores, especialmente las rodillas, tienen superficies más largas de lo que se habría esperado si hubiéramos evolucionado solo para caminar sobre dos piernas. Estas articulaciones están perfectamente preparadas para soportar los fuertes impactos que resultan de la mecánica de correr o saltar. En este aspecto también es importante el desarrollo de unos grandes glúteos en los humanos en comparación con otros primates. El glúteo mayor es un músculo importante para caminar, pero fundamental para esas dos acciones del cuerpo. Igualmente, el torso es un elemento básico para proveer de equilibrio al cuerpo, especialmente gracias a los músculos profundos de la columna, cuando lo echamos hacia delante en la carrera, al igual que el equilibrio que se produce entre la cintura pélvica y la cintura escapular, que estabiliza la parte superior del cuerpo. Estas funciones corporales, en combinación con nuestras adaptaciones para reducir el calor mediante las glándulas sudoríparas, una reducción del vello y una tendencia a respirar por la boca durante la actividad intensa, hacen del cuerpo una máquina poderosa que debió de desarrollarse cuando el *homo ergaster* tuvo que empezar a competir por el alimento con otros predadores de la Sabana africana.

A partir de este punto se puede inferir con facilidad que los nuevos grados de control motor, independencia del torso, brazos y piernas y la habilidad para medir el tiempo mediando el desarrollo del ritmo maduraron el potencial de gesto y lenguaje corporal del *homo ergaster*, con las implicaciones comunicativas y sociales que conllevan. Gran parte de esta gestualidad es universal, como la "V" dibujada con los dedos con que solemos querer decir «victoria», y aparece no solo para ayudar al hablante a reafirmar el significado de las palabras que utiliza, sino también para comunicar contenidos que estas no son capaces de transmitir con tanta facilidad, como, por ejemplo, los referidos a velocidad, dirección de movimiento y relación de posición y tamaño de objetos o personas. Un elevado porcentaje de la comunicación humana se produce antes a través del cuerpo que a través del lenguaje articulado.

McNeill (1992) fue pionero en este aspecto cuando estableció las bases que venían a demostrar que, en la comunicación verbal, existen dos caras, de las cuales el lenguaje es solo una

de ellas. La otra pertenece al mundo de la imaginación. De hecho, evitar reconocer el lado gestual de nuestra habilidad comunicativa es sinónimo de ignorar la mitad del mensaje para este autor. De este modo, se podría afirmar que el movimiento del cuerpo es tan decisivo para el lenguaje como lo es para la música y la danza. Eso sí, es necesario contar con el factor «engaño», que viene dado del hecho de que podemos falsear el uso del lenguaje corporal, al modo en que, en cierta manera, puede hacer un actor o un político. Laban & Ullmann (1971: 19) aseguran que la increíble estructura del cuerpo y de las acciones que puede llevar a cabo son algunos de los grandes milagros de la existencia y que cada fase del movimiento, cada cambio de peso, cada simple gesto de cualquier parte del cuerpo revela alguna característica de nuestra vida interior.

Colwyn Trevarthen (2000: 171) describe la música como «el gesto audible» cuando explica:

Si observamos a las personas yendo a su trabajo regular, trabajando solas, relacionándose y hablando en mitad de una muchedumbre, o trabajando en una tarea colectiva, vemos que, mientras que el cuerpo humano está construido para caminar sobre dos piernas que siguen un tambor interno, al mismo tiempo se compone de unas caderas que hacen malabares, unos hombros y una cabeza que actúan de manera independiente con respecto a las piernas y los pies. Cuando caminamos, nos giramos libremente, miramos a derecha e izquierda, extendemos los miembros mientras se balancean, hacemos gestos intrincados con nuestras manos, hablamos, y todo ello mediante un ritmo fluido. Este movimiento tiene una multiplicidad de impulsos semi-independientes, una coordinación potencial multirítmica que es, sin duda, más rica que cualquiera que tengan las otras especies y que invita a la repetición y a la síncopa inteligentes.

De este texto es fácil deducir que lo que para unos es lenguaje corporal, para otros bien puede entenderse como danza. Laban & Ullmann describen en su libro (1971) cómo una actriz que encarna a Eva puede tomar la manzana del árbol de más de una manera, haciendo que sus movimientos varíen la expresión que pueda perseguir comunicar en un amplio abanico de posibilidades. Se puede añadir que su gestualidad puede adquirir tintes que nos haga difícil clasificarla dentro del arte del movimiento o del de la danza. Posiblemente sea una característica que ya pudo haber aparecido en nuestros ancestros, que habrían sido capaces de aplicar diferentes matices en la intención y simbolismo de un mismo gesto. Laban & Ullmann lo ejemplifican con el amplio rango de contenidos que se pueden expresar mediante la palabra *no*. Uno puede decir *no* acompañándose de gestos que impliquen presión, movimiento rápido, retorcimiento de dedos, ambición, vivacidad, sequedad, etc., de forma que cada *no* signifique algo muy distinto de los demás. Una vez que tales gestos se integran en una secuencia de movimientos corporales, así como de vocalizaciones en algunas ocasiones, se está creando un sofisticado

sistema de expresión personal y comunicación cuyos patrones de movimiento pueden aislarse para ser considerados solo danza.

Surgen así dos grandes tipos de danzas. Las que se suelen considerar danzas abstractas, caracterizadas por no tener imágenes a las que adscribirse, frente a otro gran grupo, definido por su vinculación a imágenes decodificables por el cerebro de quien las observa (Sachs 1944: 74-150). Una última clasificación sería la de danzas que comparten características de ambos tipos. Dentro de las danzas sin imagen o danzas abstractas no existen límites, pero llama mucho la atención que suelen ser danzas cuyo movimiento principal es circular, al modo que observábamos en el ejemplo de la hembra de chimpancé del EAT. Este círculo permite que quien forma parte de él trascienda lo humano y lo físico, de modo que el propósito que persigue conseguir cada danza (lluvia, fertilidad, caza, etc.) es una idea en estado puro que no interviene en la forma de ejecutar la danza. Así, no se distingue entre danzas que comporten contenidos medicinales, iniciáticos, nupciales, fúnebres, guerreras o rituales, que suelen ser las más habituales dentro de esta categoría.

Por el contrario, las danzas de imágenes presentan desde el comienzo de la historia dos tipos básicos. El primero, en palabras del propio Sachs (*ibid.*) es «creado y transmitido por agentes de posición intelectual incorpórea, trascendental e introvertida, frecuentemente contraria al cuerpo, aunque lograda por medios físicos». Como reacción a este tipo de danza, el segundo supone una posición «extrovertida» ante el mundo que nos rodea, de modo que adquiere el poder de convertir lo metafísico en físico. De este modo, la analogía con la esencia de las cosas establece nexos con lo que puede percibirse a través de la forma y el movimiento. En definitiva, representar mediante la danza el fin que se persigue, como, por ejemplo, atraer animales a una cacería, aseguraría su consecución, con lo cual estaríamos entrando en el campo de la pantomima, a pesar de que en fases más evolucionadas también deberíamos incluir dentro de este grupo las danzas extáticas, en las que el bailarín resulta poseído por aquello que representa hasta, en múltiples ocasiones, caer inconsciente al finalizar. Así consigue transformarse en animal, espíritu o divinidad con el fin de obrar conforme a la conducta de lo que ha tomado forma a través de su movimiento.

CONCLUSIÓN

Esta capacidad para bailar que surge de modo innato en nosotros como especie en una primera fase, puede, no obstante, ser desarrollado, mejorado e incluso institucionalizado a través de la Metodología, como ciencia artística, en cualquiera de sus vertientes. El desarrollo de

técnicas de investigación metodológica permite perfeccionar una pedagogía que sea capaz de elaborar un sistema de trabajo que se pueda aplicar desde las primeras fases del aprendizaje de las capacidades de movimiento, no sólo a través de disciplinas artísticas como la danza: las deportivas se encuentran en un nivel similar a la anterior. Todas ellas comparten con las demás gran parte de las características que hemos analizado, mientras que se puede especializar algunas de ellas para el desarrollo de las habilidades propias que se detecten en cada individuo en los comienzos de su formación. Por ello, consideramos que haber analizado el nacimiento del ritmo natural a partir de nuestra especialización evolutiva bípeda es fundamental, puesto que nos ayuda a estar en capacidad de afirmar que el cuerpo humano, en sí mismo, el instrumento de nuestra propia expresión artística. A través de él, el individuo, en su calidad de intérprete, se convierte en materia y forma de su propia maquinaria, al tiempo que también es el artista vivo que la ejecuta. Podemos de este modo considerar, por ejemplo, a un bailarín como lo interno y lo externo, el esfuerzo y la emoción, la parte y el todo de la representación artística de la danza. En palabras de Ted Shawn (1955), «la danza es el único arte del que nosotros somos el material del que está hecho». Por esta razón, consideramos que el conocimiento y la comprensión del cuerpo humano, así como de su anatomía, son elementos necesarios para el desarrollo completo de la metodología del movimiento. El estudio de la configuración del esqueleto, a la vez que el de la colocación y función de los músculos, ayuda a trabajar con más facilidad dicho movimiento a partir de una formación anatómica, ósea y muscular, que el maestro está en obligación de conocer para favorecer la construcción física del futuro artista. Hay quien objeta la severidad de esta imposición a la que se somete al maestro y al aprendiz, obligándolos a reconocer la exigencia física del cuerpo convertido en instrumento de trabajo. Sin embargo, el proceso de maduración que deberá realizar el alumno durante todos los años de aprendizaje reclama tanto esfuerzo que, si la estructura anatómica no ayuda a asistir durante el desarrollo de la técnica, nos podremos encontrar con que algunos de ellos, pese al esfuerzo mental y físico a que son sometidos, quizás no alcancen el máximo que las diversas disciplinas exigen, llegando a provocar, en el peor de los casos, tanto lesiones corporales que pueden llegar a ser importantes en el futuro cuerpo del alumno como una desestabilización en su proceso psicológico y evolutivo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Belmaker, M., Tchernov, E., Condemi, S. & Bar-Yosef, O. (2002). New evidence for hominid presence in the Lower Pleistocene of the Southern Levant. *Journal of Human Evolution*, 43(1), 43-56.

- Blacking, J. (1974). *How musical is man?*. Seattle: University of Washington Press.
- Bramble, D. M., & Lieberman, D. E. (2004). Endurance Running and the Evolution of Homo. *Nature*, (432), 345-352.
- Friberg, A. & Sundberg, J. (1999). Does music performance allude to locomotion? A model of final ritardandi derived from measurements of stopping runners. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 105(3), 1469-1484.
- Hunt, K. D. (1994). The evolution of human bipedality: ecology and functional morphology. *Journal of Human Evolution*, 26(3), 183-202.
- Laban, R. & Ullmann, L. (1971). *The mastery of movement*. Plymouth: Northcote House.
- Lewin, R. (2009). *Human evolution: an illustrated introduction*. Hoboken: John Wiley & Sons.
- McNeill, D. (1992). *Hand and mind: What gestures reveal about thought*. Chicago: University of Chicago Press.
- Merker, B. H., Madison, G. S. & Eckerdal, P. (2009). On the role and origin of isochrony in human rhythmic entrainment. *Cortex*, 45(1), 4-17.
- Merker, B. (2000). Synchronous chorusing and the origins of music. *Musicae Scientiae*, 3(1 suppl), 59-73.
- Mithen, S. J. (2005). *The singing Neanderthals: The origins of music, language, mind, and body*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Moggi-Cecchi, J. (2001). Human evolution: Questions of growth. *Nature* (414), 595-597.
- Sachs, C. (1944). *Historia universal de la danza*. Buenos Aires: Centurión.
- Shawn, T. (1955). *Dance is the only art of which we ourselves are the stuff of which it is made*. (25/07/1955). Recuperado el 20/05/2016 de <http://www.studiofourquesnel.com/Dance-Quotations.html>
- Sloboda, J. (1998). Does music mean anything?. *Musicae Scientiae*, 2(1), 19-31.
- Sundberg, J, Friberg, A. y Fryden, L. (1992). Music and locomotion: a study of the perception of tones with level envelopes replicating force patterns of walking. *KTH Speech Transmission Laboratory Quarterly Progress and Status Report* 4/1992, 109-22.
- Tattersall, I. (1997). Out of Africa again... and again? *Scientific American Edition* 276, 1-6.
- Trevarthen, C. (2000). Musicality and the intrinsic motive pulse: evidence from human psychobiology and infant communication. *Musicae scientiae*, 3 (1 suppl.), 155-215.
- Wheeler, P. (1988). Stand tall and stay cool. *New Scientist*, 118(1612), 62-65.