

incursiones en la comunicación 14

Número 14, Año 4, Mayo - Julio 1999

| Número del mes | [Anteriores](#) | [Contribuciones](#) | [Sobre la Revista](#) | [Sitios de Interés](#) | [Directorio](#) | [Ediciones Especiales](#) |

29 DE ABRIL: DÍA INTERNACIONAL DE LA DANZA APROXIMACIÓN SOCIOLÓGICA: EL ROSTRO OCULTO DE LA PUESTA EN ESCENA

Por: **Caridad García H.**

Departamento de Letras | ITESM-Campus Estado de México

La obra arte ante los ojos del ser humano encuentra múltiples respuestas: éxtasis, serenidad, admiración, incluso indiferencia. Entre las expresiones artísticas que contagian emotivamente a sus observadores, destaca la danza. La geometría en los movimientos del cuerpo, la precisión, la coordinación, la armonía entre música y movimientos, en fin, la combinación de todos los elementos que intervienen en una puesta en escena invitan al espectador a pensar en la danza como un mundo etéreo, sofisticado, pleno de virtuosismo. La obra de danza es mirada por la mayoría de las personas como el resultado de una serie de esfuerzos ensayísticos basados en la preparación de cada uno de los bailarines, en la coordinación del director, de la labor del productor y de la creación y montaje del coreógrafo.

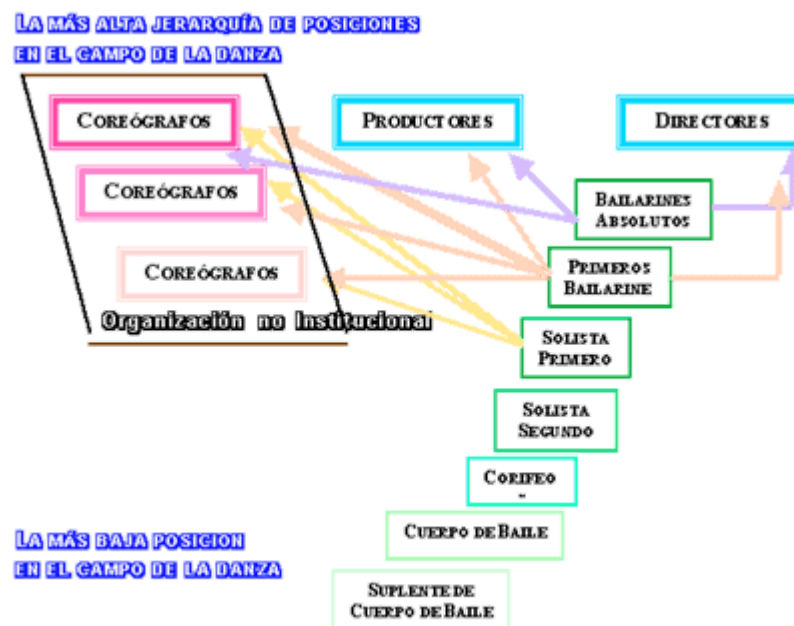
Sin embargo, al interior de su constitución como expresión de las relaciones de un campo, en la puesta en escena, se establecen lazos y luchas que pueden ayudar a analizar esa obra para dar cuenta de las relaciones de poder, pugnas, competencias y trayectorias que ocurren no sólo entre bambalinas y desde etapas germinales de la obra hasta su exhibición, sino conformadas mucho antes como producto de la historia y desarrollo de cada uno de los elementos que la constituyen y le dan vida en el escenario. Desde luego, en términos de Bourdieu, todo campo, como se ha mencionado, es construido por cada uno de los agentes que lo conforman, en este caso en particular, la práctica dancística —en escena y tras bambalinas—. Habrá que indagar sobre los movimientos y posiciones que los agentes van logrando tras una serie de esfuerzos y trayectorias, donde las obras de danza que son colocadas en el escenario son simplemente el resultado final.

Cada uno de los agentes que dan vida a la obra de danza, aparte de ser historia individual han sido parte de un modo de vida configurado desde el mundo del ballet, pues aquí se generan modos de comportamiento distintos a los que podemos encontrar en la música, las escuelas para deportistas, los seminarios para sacerdotes y quizá el ejército, aunque parece que podría guardar determinados aspectos paralelos (Pinto, 1993).

Para dar cuenta del papel que desempeña el coreógrafo en el campo de la danza, es necesario hacer referencia a todos los demás agentes puesto que a lo largo de su trayectoria ha convivido con bailarines, maestros, directores, políticos, quienes desde sus diferentes posiciones le han brindado al coreógrafo la legitimidad y el capital indispensable para colocar su obra sobre el escenario.

El campo de la danza: algo más que zapatillas

Las compañías o grupos de danza, sean pequeños o grandes, están conformadas hacia su interior por jerarquías de organización interna que obedecen a intereses institucionales como es, básicamente, dar cuenta de la trayectoria traducida en experiencia, antigüedad y desarrollo del bailarín. La estructura institucional en las compañías y grupos de danza oficialmente se forma de los siguientes niveles:



En el diagrama anterior se observa que las posiciones que corresponden a primeros bailarines y bailarines absolutos, desde el punto de vista institucional deben ubicarse las personas que poseen conocimientos y habilidades técnicas más desarrolladas. A su vez, conforme el bailarín asciende de posición no sólo obtiene mejoras en el ingreso económico, sino lo que es más importante, tiene mayores posibilidades de legitimarse dentro del campo.

Con el fin de ubicar la posición que ocupan institucionalmente los coreógrafos, podemos observar que se sitúan en una dimensión equivalente a la de bailarines solistas hacia arriba, de acuerdo a la experiencia y legitimidad en relación con los agentes del campo. Este diagrama nos da una idea cercana al diseño organizacional de la Compañía Nacional de Danza que prácticamente sirve como modelo al resto de los grupos de danza en nuestro país.

En la cúpula podemos ver a los coreógrafos con mayor trayectoria, a directores y productores quienes generalmente poseen amplia experiencia y currículum artístico. Independientemente de la posición que ocupan dentro de la estructura institucional, y que influyen decisivamente en el hecho de permitirle o no exponer sus obras. Los coreógrafos --al igual que el resto de los agentes del campo de la danza-- ocupan posiciones en otra estructura que no es institucional, que tiene que ver más con los intereses de los agentes legitimados que se manejan hacia el interior de los grupos y compañías de danza, como si fuera parte de una configuración natural. Responde al resultado de las relaciones que se manifiestan en el campo de la danza, logradas con el paso del tiempo frente al grupo legítimo dominante. El coreógrafo, desde que se inicia en la práctica de este oficio, sabe que lo que juega es el poder de conservación, legitimarse en el campo y mantenerse activo, es decir, ver producir sus obras sobre el escenario.

Estas posiciones que no corresponden a la estructura institucional --sino simbólica-- generalmente favorecen a las <figuras> de la compañía (como se suelen llamar) tales como bailarines absolutos, primeros bailarines, directores, coreógrafos... Estos agentes legítimos en el campo eligen a otros agentes como sus progenitores, haciendo caso omiso de los niveles que ocupen institucionalmente.

De este modo se forman grupos, alianzas entre ellos, necesarias de analizar para comprender las luchas internas hacia la competencia; las relaciones de fuerza que se ejercen sobre otros agentes, especialmente hacia los jóvenes que ingresan al campo; así como el monopolio sobre el capital simbólico específico con vías hacia conservación del campo.

Frente a esta situación puede comprenderse la predominancia y permanencia de la obra de determinados autores, así como los repartos (conjunto de bailarines) que los mismos coreógrafos escogen. Es común ver que el coreógrafo elige a los bailarines que considera más adecuados técnicamente para desempeñar su obra, y él decide qué papel interpretarán, independientemente del rango que institucionalmente posean. Así se observa con regularidad a bailarinas segundas que interpretan papeles de bailarinas primeras y viceversa. También es común que ciertos bailarines y bailarinas sean los mismos en todas las obras de determinado coreógrafo, eliminando cualquier clase de variedad en los repartos.

En el campo de la danza, donde conviven gran cantidad de grupos y compañías de danza, instituciones estatales dedicadas a su difusión, políticas culturales que cambian continuamente y un buen número de agentes involucrados, donde los coreógrafos sólo son una pequeña parte, todos y todo cuanto hacen también son producto de pautas, reglas y estrategias establecidas por el grupo legítimo en el campo (que a su vez procura la autoconservación).

Los enfrentamientos y las posiciones al interior del campo pueden percibirse al revisar los vínculos profesionales y políticos, condiciones familiares, económicas y de formación que les permitió escalar mejores posiciones y, de entrada, les facilitó el camino. ¿Qué fue lo que hizo diferentes a ciertos coreógrafos de otros agentes? ¿Por qué entre bailarines de una misma generación hubo quienes como ellos, lograron posiciones legítimas mientras otros tuvieron que conformarse con el retiro, el trabajo independiente o la dar clases en una escuela pequeña?

La posesión de vínculos con personajes del campo político e intelectual facilita al joven coreógrafo acceder a más foros, se mueven con mayor facilidad en el campo de la danza y, por supuesto, les asegura conservarse como parte del grupo legítimo. La posición ocupada por el coreógrafo en el grupo, lo distingue del resto de los integrantes de la compañía, es visto con envidia y admiración (aunque parezca contradictorio) por el resto de los agentes. Algunos de ellos quizá aspiren a colocarse algún día en esa posición, incluso les reconocen sus opiniones como las válidas, las adecuadas en favor de la obra. Una de las reglas del juego que se practica en el campo de la danza es que los agentes de posiciones inferiores obedezcan las disposiciones del coreógrafo, el director y el maestro de ballet, aunque esto implique salir del escenario por meses, por años y en algunos casos definitivamente. El reconocimiento que el resto de la compañía brinda a los coreógrafos es indispensable lograr legitimarse y hacer autoridad su palabra y acción, que en la mayoría de los casos llega a la agresión verbal y la presión psicológica como si éstas fueran parte de la disciplina a la que todos los agentes de ese campo deben ajustarse.

La prepotencia, la agresión física y verbal son algunas de las modalidades que adopta la disciplina, siempre vista como algo necesario, algo que <así debe ser>. Este es uno de los aspectos más importantes que hay que destacar en el campo de la danza. Se inculca de manera directa e intensa en el aspirante, desde su primer día de entrenamiento hasta que se separe del campo de la danza. Cada uno de los agentes se encarga de hacer cumplir la disciplina; su ejercicio es el poder de conservación en acción y el coreógrafo no está al margen, la aplica al extremo de cambiar de papel interpretativo a los bailarines sin que éstos tengan derecho de réplica. Para que el bailarín logre el nivel técnico y estético que espera el coreógrafo de su obra, debe dedicarle el tiempo necesario, el que indique el coreógrafo, aunque para ello requiera invertir más de ocho horas diarias de trabajo.

En este sentido la experiencia práctica se explica --según Bourdieu-- como la creencia colectiva que lo que se juega, vale la pena. Es decir, la creencia en la práctica, que en este caso comparten los bailarines y coreógrafos. La disciplina forma parte importante de esta experiencia práctica. El aspirante a bailarín la asimila como parte de la enseñanza de la danza. Incluso hay momentos en que danza y disciplina parecen sinónimos; en realidad lo que aprenden es que la danza no existe, ni siquiera es posible sin la presencia de la disciplina.

Se les enseña por disciplina el ejercicio y la aceptación --según sea el caso-- de la violencia simbólica: los golpes para que el alumno corrija la postura, los gritos, el insulto, la repetición extenuante...

La destreza práctica de la danza se traduce en cierta medida, en la capacidad que tengan los individuos en adoptar las estrategias que este campo en particular ha generado para su conservación. De tal manera que la práctica de la danza pareciera adaptada al medio en forma espontánea, libre, cuando esto es producto de la interiorización de las reglas del juego.

Son pocos los bailarines y coreógrafos que no se ajustan a dichas reglas del juego. Difícilmente alguien transgrede la disciplina pues para ellos significaría ir en contra de la escena de la danza misma. De hecho aquéllos que se oponen y, por supuesto, abandonan algún grupo o compañía para crear el propio, tienen la sensación de inconformidad e incomodidad por enfrentar una nueva situación cuyo resultado es la reconfiguración de expectativas, estrategias y una práctica que reproduce en esencia, la práctica anterior.

Esto no quiere decir que se trate de un proceso mecánico, más bien es el producto de un proceso de enseñanza-aprendizaje del que el agente de la danza no puede desprenderse tan fácilmente. Es parte de lo que el agente piensa o califica como disciplina; en palabras de Pierre Bourdieu es la creencia en la práctica, algo que ha incorporado poco a poco a su existencia hasta hacerse cuerpo, y que denomina como *illusio*. Esta ha sido la historia de los grupos independientes en nuestro país, y si algunos han sobrevivido con el paso del tiempo, es porque en su interior también se dan luchas; en cada compañía de danza por pequeña que sea, se juega el poder de conservar.

El interior de los campos funciona como un mercado interno (**Andión, 1992**) cada agente de algún modo pone y dispone de aquello que considera valioso para el campo como puede ser, en este caso específico, que la obra del coreógrafo sea valorada y que esto a la vez le permita ser reconocido, la creencia en el don, la reputación, el talento, sólo por poner algunos ejemplos.

Sin embargo, el enfrentamiento de fuerzas al interior del campo de la danza dependerá no sólo de los intereses que mueven cada agente y a cada grupo, sino de lo que cada uno de ellos posea y que sea considerado de valor, como puede ser el conocimiento intelectual, el dominio de la técnica, la familia de procedencia, el capital económico. Este tipo de posesiones pueden ser instrumentos que fortalezcan a determinados agentes en las luchas de competencia. Se pueden considerar, incluso, factor decisivo para ser reconocido, consagrado o aceptado como parte del campo de la danza, especialmente en los jóvenes bailarines que recién ingresan a las compañías de danza.

Los agentes en este campo experimentan y llevan a cabo acciones que les permiten enfrentar competencias, desarrollar destrezas fundamentales para conservar su lugar dentro del juego y, en caso de legitimarse, le sea reconocido como saber-hacer (**Andión, 1992**). Sin embargo, cabe señalar que el agente en este campo se incorpora a muy corta edad, y desde los ocho o nueve años inicia el aprendizaje de dichas acciones. Desde entonces acumula experiencias, aprende y cultiva un esquema de vida característico y común a todos los agentes, como por ejemplo: la alimentación, el ejercicio como disciplina dentro y fuera del escenario, el tiempo que dedica a la danza y aquel que dispone para su vida privada, el trabajo cotidiano para mantener el cuerpo elástico, rígido, delgado, dominio del lenguaje técnico propio de la danza y de la música...

Este esquema de vida es parte de la enseñanza que se imparte a los aspirantes. Las estrategias se ponen en acción para lograr los intereses comunes en todos los agentes y que ayuden a conservar la estructura del campo sin peligro a enfrentar una revolución sustancial. Las herejías que algunos jóvenes puedan manifestar nunca pondrán en peligro el campo y sus agentes dominantes, pues a final de cuentas, estos jóvenes son producto del mismo juego y las estrategias que aquí imperan para que todos sean, en esencia, uno mismo (**Bourdieu, 1989**).

La lucha por lograr mejores posiciones se convierte en un modo de vida que el bailarín asimila desde que ingresa a la escuela de danza: su comportamiento dentro y fuera del escenario, la asistencia sin derecho al descanso, la concentración y hasta la convivencia con sus compañeros y maestros está regida por la necesidad de imponerse en un mundo competitivo donde sólo algunos cuantos habrán de sobrevivir.

Estos son algunos de los aspectos que sirven para entender que el coreógrafo como creador, no es un virtuoso ni tiene un don especial. El coreógrafo no es más que una pieza en el tablero de juego, él puede definir ciertas jugadas, pero no en todas es necesario. Así podrían pasar muchos años antes de que logre sentarse cómodamente en una butaca para ver su obra puesta en escena.

Notas Bibliográficas

Archer, Margaret (1984). *Proceso sin sistema*, en **Perfiles Educativos**, Unam, N° 7, octubre, noviembre y diciembre.

Bertoux, Daniel (1990). *Los relatos de vida en el análisis social*, en Aceves Lozano, Jorge (comp.); **Historia Oral**, Instituto Mora-Uam, México.

Bourdieu, Pierre (1993). **Cosas Dichas**, Gedisa, Barcelona.

_____ (1997). **Las reglas del arte**, Anagrama, Barcelona.

_____ (1991). **El oficio del sociólogo**, Siglo XXI, México.

_____ (1991 a). **La distinción**, Taurus, España.

_____ (1990). **Sociología y Cultura**, Grijalbo-Conaculta, México.

_____ (1987). *Los Tres Estados del Capital Cultural*, en **Sociológica**, Uam- Azcapotzalco, Año 2 N° 5, México.

_____ (1977). **La reproducción: elementos para una teoría del sistema de enseñanza**, Laia, Barcelona.

_____ (1974). *La escuela como fuerza conservadora; desigualdades escolásticas y culturales*, en Eggleston, J.(ed.), **Contemporary Research in the Sociology of Education**, Methuen, Londres.

_____ (1974). y Saint-Martin; *La excelencia escolástica y los valores del sistema educativo*, en Eggleston, J. (ed.), **Contemporary Research in the Sociology of Education**, Methuen, Londres.

Camps, Victoria; (1990). **Virtudes públicas**, Espasa-Calpe, España.

Clifford, James (1998). *Sobre la autoridad etnográfica*, en Carlos Reynoso (compilador), **El surgimiento de la antropología posmoderna**, Gedisa Editorial, Barcelona.

Follari, R. (1982). *El currículum como práctica social*, en **Memorias Encuentro sobre Diseño Curricular**, Enep Aragón, México.

Galtung, Johan (1997). **Investigaciones teóricas: sociedad y cultura contemporáneas**, Tecnos, Serie de Sociología, México.

García Canclini, Néstor (1990). *Introducción a la sociología de la cultura*, en Pierre Bourdieu, **Sociología de la Cultura**, Conaculta-Grijalbo, México.

Garnham, Nicolas y Williams Raymond (1980). *Pierre Bourdieu and the sociology of culture. An introduction*, **Media, culture and society**, N° 2, Academic Press, Londres.

Geertz, Clifford (1998). *Géneros confusos. La reconfiguración del pensamiento social*, en Carlos Reynoso (compilador), **El surgimiento de la antropología posmoderna**, Gedisa Editorial, Barcelona.

Girard, René (1998). **La violencia y lo sagrado**, Anagrama, Barcelona.

Giroux, Henry (1985). *Educación; reproducción y resistencia*, en María de Ibarrola, **Las dimensiones sociales de la educación**, El Caballito, Sep, México.

Glazman, Alejandro (1981). (1978). **Currículum Oculto**, Aguilar, México.

Gómez Ocampo, Víctor (1988). *Relaciones entre educación y estructura económica*, **Revista de la Educación Superior**, n° 41, Anuies, México.

Kuschick Ramos, Murilo (1987). *Nota sobre la sociología de Pierre Bourdieu*, en **Explorando la Universidad**, Sociológica, Uam-Azcapotzalco, México.

Marcus, George y Dick E. Cushman (1998). *Las etnografías como textos*, en Carlos Reynoso (compilador), **El surgimiento de la antropología posmoderna**, Gedisa Editorial, Barcelona.

Pinto, Louis (1993). *Experiencia vivida y exigencia científica de objetividad*, en **Iniciación a la práctica sociológica**, Siglo XXI, México.

Ruíz Olabénaga, José Ignacio (1996). **Metodología de la investigación cualitativa**, Universidad de Deustuo, Bilbao.

Shweder, Richard (1998). *La rebelión romántica de la antropología contra el iluminismo, o el pensamiento es más que razón y evidencia*, en Carlos Reynoso (compilador), **El surgimiento de la antropología posmoderna**, Gedisa Editorial, Barcelona.

Taylor y Bogdan, R. (1992). **Introducción a los Métodos Cualitativos de Investigación**, Paidós, México.



[Regreso al índice de esta edición](#)

