



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**

Repositorio de investigación y educación artísticas  
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

## Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón

### Cultura del trabajo del bailarín de danza clásica escénica: cuerpo y habitus

Maestra en Investigación de la Danza

**P R E S E N T A**

**Tanya García López**

**Asesores:**

Dra. Roxana Guadalupe Ramos Villalobos

Dra. Lourdes Fernández Serratos

Ciudad de México, noviembre de 2019



[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

**Cómo citar este documento:** García, López, Tanya. *Cultura del trabajo del bailarín de danza clásica escénica: cuerpo y habitus*. CDMX.: INBAL/Cenidí Danza, 2019.

**Descriptorios temáticos:** Danza clásica, danza clásica en México, teoría bourdiana, habitus en la danza, habitus individual, habitus institucional, campo de la danza.



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**

**CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN  
E INFORMACIÓN DE LA DANZA JOSÉ LIMÓN**

**Tesis para obtener el grado de:  
Maestra en Investigación de la Danza**

**“Cultura del trabajo del bailarín de danza clásica escénica: cuerpo y habitus”**

**PRESENTA:**

**Tanya García López**

**Director de Tesis: Dr. Sergio Guadalupe Sánchez Díaz**

**Comité tutor:**

**Dra. Roxana Guadalupe Ramos Villalobos**

**Dra. Lourdes Fernández Serratos**

**Ciudad de México, noviembre 2019**

*A mi abuela Ernestina y mi abuelo Manuel.*

## Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>5</b>
Un punto de partida .....	5
Planteamiento del problema .....	8
Estudios sobre el trabajo: estado del arte .....	13
<b>1. Lectura histórica del campo de la danza y el trabajo .....</b>	<b>22</b>
1.1. Elementos generales para pensar la historia de la danza clásica escénica.....	22
1.2. Danza clásica escénica en México.....	30
<b>2. Marco Teórico .....</b>	<b>44</b>
2.1. Cultura y símbolo .....	44
2.1.1. Teoría de la acción.....	46
2.1.2. Institucionalización y legitimación .....	55
2.2. Pensar la danza desde la teoría bourdiana .....	57
2.2.1. Cuerpo de la danza clásica.....	57
2.2.2. Habitus en la danza .....	63
2.2.2.1. Habitus individual, institucional y coreográfico del bailarín .....	68
2.2.2.2. Dolor.....	70
2.2.3. Capital en la danza.....	72
2.2.3.1. Capital cultural .....	72

2.2.3.2. Capital físico.....	73
2.2.3.3. Capital técnico.....	73
2.2.3.4 Capital artístico.....	73
2.2.4. Campo de la danza.....	73
2.3. El trabajo en la danza clásica.....	75
2.3.1. Generalidades del trabajo.....	75
2.3.2. Trabajo y danza.....	77
<b>3. Entre la teoría y la práctica de campo.....</b>	<b>82</b>
<b>4. Conclusiones .....</b>	<b>137</b>
<b>Referencias.....</b>	<b>142</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>150</b>

## Introducción

### Un punto de partida

El punto de partida, soy yo misma, como investigadora y como bailarina, no como pretensión, sino como un punto de inflexión entre el yo y el objeto de estudio, esta implicación del investigador corporal, afectiva y cognitiva, de forma innegable se encuentra y se desencuentra con teorías, conceptos, personas y situaciones de la investigación; se com-promete en las letras, letras que a continuación se juegan.

El objeto de estudio es la cultura ocupacional del bailarín de danza clásica, interrogante que brotó de mi incesante pasión por la danza y el movimiento; y del preguntar, como imperativo de vida. Mi formación en las Ciencias de la Educación, me condujo a la educación artística y a la carpa del circo; y en la Maestría en Investigación de la Danza, un cumulo de ideas y sentimientos crecieron como esporas para diseminarse en realidades como el de la danza clásica escénica. En las siguientes líneas osaré en escribir sobre mis caminos, mis hallazgos, algunas respuestas, y evidentemente, más preguntas.

Para iniciar, el método de la investigación es cualitativo, pues este tiene como propósito la expansión de los datos (Hernández et al., 2006, p. 10) o de forma más adecuada, la expansión de los posibles contornos de la realidad; favoreciendo así la comprensión del objeto de estudio en su integralidad, superando los sesgos producidos por el reduccionismo y fragmentación de la realidad que produce la aprehensión cuantitativa de la realidad.

La investigación tiene un componente documental y uno empírico; para el componente documental se realizó: (a) un análisis sobre la conformación del campo de la danza clásica, de forma general y pensando desde la particularidad de México, (b) una síntesis de investigaciones

realizadas respecto al objeto de estudio y (c) un marco teórico. Por otro lado, para el componente empírico, se elaboraron nueve trayectorias laborales de bailarines de danza clásica escénica, a partir de las cuales, se buscó la interpretación de objetivaciones significativas expresadas, para la búsqueda de la experiencia subjetiva; develando así los “planos subcutáneos de la estructura” (Turner, 2008, p. 76); de las individualidades y colectividades.

### **Escenarios, compañías y bailarines.**

El espacio geográfico del estudio es la Ciudad de México, ya que en esta ciudad la industria e infraestructura es mayor en comparación con otros estados del país; de acuerdo al Sistema de Información Cultural México (2018), en el país se encuentran 684 grupos artísticos, condensados mayoritariamente en Michoacán y seguidamente en la Ciudad de México.<sup>1</sup> Acerca de la infraestructura, la Ciudad de México cuenta con 111 auditorios y 156 teatros (SIC México, 2018).

Sobre las compañías de ballet, ballet contemporáneo y ballet neoclásico, no hay datos oficiales; sin embargo, se contabilizaron –por sus actividad en 2018- las siguientes: Compañía Nacional de Danza, Taller Coreográfico de la Universidad Nacional Autónoma de México, Compañía de Danza Ardentía, B.MET Ballet Metropolitano, Ballet de la Ciudad de México, Ballet Teatro de México, Compañía de Danza Clásica y Contemporánea FES Aragón, Ballet Ensamble de México y Compañía Imerrus Ballet, OPUS Ballet, Mexico City Ballet, Convexus y Axioma Project Dance Company.

El sujeto de investigación se considera el bailarín de danza clásica; particularmente aquellos que tengan las siguientes características: tener o haber tenido como actividad profesional bailarín

---

<sup>1</sup> Los datos presentados en el Sistema de Información Cultural México (por sus siglas SIC México) no son confiables, no obstante, son datos oficiales y las únicas estadísticas actualizadas.

en danza clásica y laborar o haber laborado en la Ciudad de México; cabe mencionar, que, con la intención de tener un mejor conocimiento de las trayectorias de los bailarines, se seleccionaron casos de bailarines con diferentes posiciones en las compañías, con el propósito de observar las diferencias que se presentan en relación a esta variable.

### **Danzando entre la teoría y el trabajo de campo.**

En la investigación, la teoría y el trabajo empírico se entretajan a partir de dos dimensiones: habitus y campo; la familia, la educación y el trabajo como instituciones en las cuales se conforma el habitus del sujeto; y la profesión del bailarín, comprendida como el campo. Cabe mencionar, que estas dimensiones se mantuvieron “en permanente confrontación con la realidad” (Estrada, et al., 1998, p. 118); pues la realidad se presenta como dinámica. Esta aceptación de la mutabilidad de la realidad, lleva a comprender que esta no puede ser explicable sino más bien pensable, y, por tanto, la investigación buscará no verificar los conceptos sino la transformación de estos conceptos en esta realidad (Estrada, et al., 1998).

Para esta “danza” entre el trabajo de campo y la teoría, se utilizó como método la entrevista a profundidad, pues se concibe como la creación de un espacio para la convergencia de las experiencias, del investigador y el sujeto de estudio; que permite el acercamiento a la dimensión individual y social: “en su condición esencial de búsqueda y de creación de sentido, expresa la lucha vital –muy dinámica y vulnerable- en ese posicionamiento que es la relación del sujeto consigo mismo, con los otros y con el mundo” (Baz, s.f.b, p. 80).

Con la información en las manos, se realizó un análisis del discurso en su vertiente cualitativa, para Gutiérrez et al. el discurso es:

Una práctica de los sujetos sociales que constituye un nexo entre lo dado y diversas potencialidades del presente –lo dándose- y, por lo mismo como una expresión práctica de la coyuntura que

manifiesta y potencia diversas posibilidades en la relación de ésta con la estructura y con un proceso histórico social. (1998a, p. 83).

El discurso en entonces en sí mismo la materialización práctica de la ideología, en la forma de organización respecto al léxico, sintaxis y modo de argumentar, y en la búsqueda de salidas a las contradicciones de la realidad (Setchovich, 1985 en Gutiérrez et al., 1998a); asumiendo así una postura frente al otro, es acción e intervención. Bajo la premisa, el análisis del discurso buscará la reconstrucción de las formas de elaboración de los bailarines respecto a la lengua, la cultura, la ideología, los símbolos y los significados; así como sus motivaciones, proyectos, intenciones y prácticas.

En este sentido, la lógica de la explicación, la verificación y la construcción de respuestas, se disocia, frente a la reconstrucción de la realidad mutable, frente a la incertidumbre y al encuentro de posibilidades, al encuentro de preguntas más que de absolutos:

Los resultados tendían que plantearse de tal manera que fueran susceptibles de ser confrontados con sucesiones coyunturales o momentos históricos, no para verificar hipótesis o predicciones, sino en función del movimiento del proyecto-prácticas del sujeto dentro del movimiento respectivo de la totalidad. (Gutiérrez, et al., 1998b, p. 143).

### **Planteamiento del problema**

El campo laboral de la danza clásica escénica, se presenta como un objeto de estudio con poca evidencia cuantitativa, esto se puede observar en su mutismo dentro de los datos estadísticos de instituciones gubernamentales como el Instituto Nacional de Estadística y Geografía o el Sistema de Información Cultural de México; con lo anterior se evidencia de forma sintética, la necesidad de estadísticas específicas sobre el mercado laboral de la danza; y ciertamente, la invisibilización de quienes se desarrollan en el campo.

Por otro lado, cuestionar la dimensión cualitativa del trabajo en la danza clásica escénica, es un tema aún en desarrollo, ya que no se encuentran investigaciones científicas en México –a excepción de los estudios realizados por Fernández (2007) en la danza contemporánea en la Ciudad de México y Solís et al. (2018) en la danza contemporánea y clásica en Tijuana-; que describan cómo se configura el mercado laboral, la interacción de los sujetos en el campo, las problemáticas de la profesión, entre otras variables; las cuales en su conjunto, acerquen a la comprensión de la profesión del bailarín de danza clásica. Esta premisa es la génesis de la investigación: estudiar las condiciones de trabajo que se dibujan en el campo de la danza clásica, es decir, pensar en quiénes y cómo.

Elaborando una radiografía del bailarín de danza clásica, que permita conocer ¿cómo se describen a sí mismos como profesionales? ¿cuáles son las prácticas? ¿cuáles son las representaciones sobre el campo del bailarín de danza clásica? ¿cuáles son las estrategias del sujeto para movilizarse en el campo?; en otras palabras, la obtención de una visión reflexiva de los significados que se inscriben en la profesión del bailarín, a partir de la experiencia.

Pero ¿por qué la experiencia? Turner (2008), utiliza la experiencia descrita por Wilhelm Dilthey, para quien la experiencia, supone la participación integral del sujeto: corporal, emocional y cognitiva; que lo requiere en el tiempo presente, pero a la vez le hace pensar-sentir el pasado y le sugiere lo que vendrá. Experiencia-experiencias emoción y voluntad, fuente de los juicios de valor que elabora el sujeto; es el grato encuentro del sujeto con el mundo, que se termina a través del performance social.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> De la palabra performance, se puede rastrear en su etimología su asociación a la conclusión, conclusión del ser humano y su mundo, que se presenta a modo de significado, que explica y explicita esta compleja relación.

Es pertinente anotar, que para Turner (2008) el significado emerge a partir de la reflexión sobre el pasado y el presente, y con ello las experiencias se multiplican; de forma contraria, el valor surge a partir de “una experiencia en el presente consciente y es inherente al goce afectivo del presente” (*Op. Cit.*, p. 80), y es por ello que no se relacionan. En este sentido, se piensa desde las experiencias, pues se requiere la interacción plural de significados, de lo contrario se hablaría únicamente de valor.

Cabe mencionar, que el conjunto de significados -elaborados desde la complejidad del mundo natural y social del ser humano-, son denominados por Wilhelm Dilthey como cultura, y de forma consecuente, si se estudia la cultura se puede aproximar a la experiencia subjetiva del sujeto a través de dos medios: la introspección y las objetivaciones significativas expresadas.

Para Turner, las experiencias se pueden clasificar en dos tipos: (a) ideas claras que se comunican, pero que no muestran indicios sobre el sujeto o sobre su origen, y (b) actos humanos, como práctica de la voluntad del sujeto, que materializan la consciencia y la inconsciencia. Entre los actos humanos que señala Turner se encuentran los elaborados por el artista, quien desea “encontrar la forma expresiva perfecta para su experiencia” (*Op. Cit.*, p. 82); experiencias que, en la danza, se consuman en el movimiento; y que a su vez produce una experiencia estética, para sí mismo y para el otro.

Bajo la premisa, el acto es experiencias, experiencias no espontaneas sino históricas, significados históricos, que develan de dónde venimos y quiénes somos, pero que a la vez es “un viaje, una prueba, un pasaje ritual, una exposición al peligro o riesgo, una fuente de miedo” (*Op. Cit.*, p. 86), a la incertidumbre, al caos, a la infinitud de la posibilidad.

Son los estratos derivados de la experiencia que devienen en la construcción de una significación, significaciones históricas que se generan “por medio de una reflexión sensible sobre

los nexos entre los acontecimientos pasados y presentes” (*Op. Cit.*, p. 80); es una invitación para pensarnos, para la introspección, para objetivar el espíritu, ¿cuáles son las experiencias que circunscriben al sujeto de estudio: el bailarín de danza clásica, eslabón elemental en el proceso de producción de bienes simbólicos-danza.

Surge otra interrogante, ¿cómo se estudiará la experiencia en el campo dancístico? A continuación, se explica. El cuerpo en la danza escénica, busca comprometidamente una idea de corporalidad; idea que se encuentra inscrita en el habitus, habitus elaborado históricamente por el campo. El sujeto en el proceso de incorporación y en la incorporación al campo, asimila el habitus-cuerpo y deviene en cuerpo habitualizado; heredando significaciones y corporeizando “estructuras externas en la repetición de un acto una y otra vez” (Alarcón, 2015, p. 118); corporeización que se interpreta en unicidad, cualidad otorgada por el cuerpo del sujeto.

En el campo, el habitus requiere a otro para ser, para diferenciarse. Sentir otro cuerpo. Convertirse en causa y efecto de forma dialéctica; “se deja mover y se mueve a sí mismo” (*Op. Cit.*, p. 120); cuerpos inscritos en el mundo, que se determina por las leyes de la Física y que a su vez actúan en ellos, “empatía corporal-cinestésica que reconoce dinámicas en todas las formas y movimientos” (*Op. Cit.*, p. 121). Produciendo bucles infinitos, entre lo material y lo inmaterial, el presente y el pasado.

Cuerpo-cuerpos, que danzan, que se entrecruzan en el acto, que germinan de forma simultánea. El trabajo como acto que los entreteje, que los construye de forma singular y plural, que los diferencia, pero a la vez, les permite encontrarse el uno en el otro.

En este sentido, el trabajo, como acto del ser humano, posee dos dimensiones: una socio-simbólica que se relaciona con la construcción de la identidad individual y social; que resuelve en el sujeto preguntas esenciales como: ¿quién soy? ¿qué hago? ¿soy útil a algo?; y que, en relación

con el otro, le otorga al sujeto-cuerpo un sentido de pertenencia, de compromiso (con-promesa con el otro). Y una dimensión instrumental, asociada con el desarrollo económico que deviene del intercambio monetario por la producción de un objeto simbólico, por una danza.

Es entonces que el trabajo en la danza, es un fenómeno en el que se circunscriben una multiplicidad de variables; en una esfera denominada campo, en la que se correlaciona lo individual y lo social; que se retroalimentan como vasos comunicantes. Indagar este objeto de estudio, desde la experiencia de quienes disponen su cuerpo y su danza en el “mercado”, es el objeto de estudio, el cual se piensa a través de la teoría de los campos de Pierre Bourdieu; pues el autor busca explicar las características del hecho social a través de la comprensión de las relaciones entre los sujetos y los significados intrínsecos en el campo.

La investigación sobre el trabajo en la danza ha sido un tema poco recurrente, por lo cual, el presente estudio buscará mediar las aportaciones de la danza y la Sociología del Trabajo, integrando el corpus teórico y metodológico de ambas disciplinas, favoreciendo una comprensión integral del fenómeno. La visión transdisciplinar del estudio “representa la aspiración a un conocimiento lo más completo posible, que sea capaz de dialogar con la diversidad de los saberes humanos” (Morín, 2012, párr. 9).

Con base en lo anterior, el objetivo general es comprender las condiciones del campo del trabajo de la danza clásica escénica, a través de la visión del bailarín, para aprehender los significados individuales y colectivos que se inscriben en el hecho social. Acerca de los objetivos específicos: reconocer las condicionantes históricas de las acciones y prácticas actuales; documentar a profundidad la experiencia de bailarines de danza clásica escénica, a través de la elaboración de trayectorias laborales, para conocer las representaciones, sentimientos y

experiencias que se circunscriben al trabajo y describir el trabajo en el campo de la danza clásica escénica, para obtener información sobre las características objetivas del campo.

A su vez, el estudio busca responder las siguientes interrogantes: ¿cuáles han sido las transformaciones sociales y políticas más relevantes en la constitución del campo de la danza clásica escénica? ¿cómo es la profesión de bailarín de danza clásica escénica desde la experiencia del sujeto de estudio? ¿cómo la dimensión laboral reconstruye la subjetividad del sujeto? ¿qué otras variables inciden en las condiciones laborales del bailarín de danza clásica? y ¿cuáles son las características del mercado laboral del bailarín de danza clásica escénica?

### **Estudios sobre el trabajo: estado del arte**

El estado del arte en la investigación tiene el propósito de analizar los estudios previos sobre la cultura ocupacional en la danza clásica escénica, reconociendo las diferentes visiones teóricas con las que se ha pensado el objeto, desde las Ciencias de la Educación, la Sociología del Trabajo y la Psicología Social; observando la pluralidad de las propuestas metodológicas; y reflexionando sobre los resultados de las investigaciones, que se materializan en artículos electrónicos de divulgación científica y tesis de grado, con una temporalidad comprendida de 2008 a 2018. En los siguientes párrafos, se analizarán los aportes más relevantes al objeto de estudio.

#### **Desde las Ciencias de la Educación.**

En 2008, la Federación Europea de Escuelas Profesionales de Circo realizó una investigación, a cargo de Pascal, sobre las competencias del artista de circo en la actualidad; con el propósito de identificar los puntos de convergencia entre el proceso de enseñanza-aprendizaje y la inserción al mercado laboral. Con base en lo anterior, facilitar la identificación de conocimientos, habilidades y actitudes necesarios para el desempeño profesional.

Cabe mencionar que, durante el proceso, se elaboró un mapa simbólico geopolítico de la oferta educativa. Acerca de los sujetos de investigación, se consideraron los diversos sectores profesionales del circo y se aplicaron cuestionarios y entrevistas orales.

Entre los resultados más relevantes se encontraron los siguientes:

- Las compañías de circo cuentan con egresados de escuelas de educación superior, pero son la minoría, llevando a la identificación de modos alternativos de entrenamiento; por ejemplo, en el Cirque du Soleil, sólo el 6% del personal proviene de escuelas profesionales.
- Acerca de la retribución salarial, se encontraron variables como: tamaño de la compañía, geografía, experiencia laboral, técnica, adaptación y relación artista-espectador.
- El método usual para la integración de nuevos miembros a la industria, se realiza principalmente a través de audiciones, no obstante, se utilizan medios aleatorios como la búsqueda en festivales.
- Se sugiere la proliferación de prácticas profesionales o de integración profesional, las cuales acerquen al alumno a la realidad del mercado laboral.
- Las cualidades humanas o soft-skills superan a las competencias específicas del artista.
- Se sugiere además la definición de perfiles artísticos para la promoción en el mercado laboral.

### **Desde la Sociología del Trabajo.**

En relación a la disciplina, Guadarrama en 2013, realiza un estudio con el título “Mercado de trabajo y geografía de la música de concierto en México”; con el objetivo de identificar las condiciones de empleo de los músicos profesionales, así como los desafíos del mercado laboral.

Guadarrama, entre diferentes posturas teóricas, aborda la teoría de los campos de Pierre Bourdieu, con el propósito de distinguir categorías de los sujetos que tienen acceso al mercado laboral. Por otro lado, entre sus contribuciones más relevantes, se encuentra la descripción del perfil profesional –conceptualizado como una construcción social- en el cual prevalece la polivalencia, el subempleo y el trabajo por proyecto; identifica, además, la necesidad de generar estadísticas específicas y sistemáticas, no solamente de los artistas, sino también de las instituciones educativas y de la industria cultural. Asimismo, la autora identifica la tecnología como variable significativa en la transformación de los perfiles del músico.

A modo de nota, de forma similar a Pascal (2008), la autora realiza un mapeo de la distribución de la oferta educativa y el mercado laboral de los sujetos de investigación.

Dentro de esta categoría, se incluye la tesis de licenciatura de Fernández (2007) sobre el trabajo en el campo dancístico en la Ciudad de México, particularmente de grupos independientes de danza contemporánea. Entre las características escribe: “las condiciones laborales reales que imperan en el campo dancístico independiente en México, son el equivalente a un desempleo sin empleo” (*Op. Cit.*, p. 228). Similarmente a Guadarrama (2013), reconoce la multiactividad, falta de reconocimiento del bailarín como profesional, acuerdos laborales verbales y subjetivos, demoras en los pagos, desequilibrio entre trabajo y pago de honorarios, sin seguridad social, entre otras. Por lo anterior, la autora observa que el bailarín es el sujeto más vulnerable del campo (p. 240).

Respecto al campo dancístico, Fernández (2007) encuentra predisposición a la jerarquización desde la inserción del sujeto en el sistema educativo dancístico; luchas de poder por el espacio escénico; visión de la danza como un medio para ascender socialmente; la danza percibida como actividad anti-intelectualista; campo en el que predomina el género femenino; valorización del origen social (familia) del sujeto para el ingreso al campo; luchas de poder entre

bailarines (titulados y autodidactas, viejos y nuevos, entre otros); y la relevancia de la obtención del capital simbólico para la obtención del capital económico.

Además de lo anterior, describe algunos fenómenos: tabú para conversar sobre las condiciones económicas en la danza, entre coreógrafos y bailarines; lo cual muestra la presencia del tabú de la explicitación de Pierre Bourdieu; la desvalorización social de la danza, la ambivalencia entre las políticas culturales empresariales del estado y las artes escénicas no comerciales y la identificación de los coreógrafos como sujetos que poseen el poder en el campo y que clasifican la danza.

Acerca de la metodología, Fernández (2007) utilizó como instrumento la entrevista, dirigida a coreógrafos, bailarines, críticos y funcionarios; y seleccionó seis categorías: descubrimiento de la danza, inicios de la disciplina; trabajo en conjunto, sobre coreógrafos y bailarines; relación con las instituciones, críticos, funcionarios, otros; preferencias estéticas y de trabajo; propia sensación del lugar que ocupa en el campo y planteamientos a futuro para el campo.

En el marco teórico, consideró tres autores: Pierre Bourdieu, Michael Certeau y Erwing Goffman. Entre sus conclusiones, la autora menciona que la formación del habitus se vincula con las relaciones entre los sujetos del campo y fuera del mismo; las relaciones laborales se elaboran a partir de afinidades personales, y con ello, la valoración de factores como el carisma, clase social, prestigio de la actividad, preferencias y género; respecto a la educación, focalización del elemento técnico; falta de compromiso estético de los bailarines. Además, asevera, sobre el campo:

[...] en aras de sobrevivir, insertarse y mantener un lugar dentro de las instituciones que la vieron nacer, las mismas formas de relación (léase autoritarismo, influencia de un tipo de carisma, capacidad de actuar y representar según convenga) que nos han sido heredadas por las instituciones en México. (Fernández, 2007, p. 264).

Como se observa, Fernández (2007) muestra una descripción extensa del campo dancístico en México desde el trabajo; considerando a los sujetos que en él interactúan; sus relaciones y estrategias para la obtención del poder.

Otra investigación, es “Danza y vida económica: experiencias del trabajo creativo en México” de Solís et al. (2018), en la que se analizan cinco trayectorias laborales de bailarines de danza clásica y contemporánea en Tijuana, a partir de variables como papel de la vocación, compromiso con el trabajo artístico, construcción de proyectos y movilización de diversos recursos para enfrentar las dificultades propias de la actividad dancística.

El contexto teórico, se elabora con base en la descripción del mercado laboral, el trabajo atípico y las cualidades del cuerpo que danza. Entre los aportes más relevantes, se encontró la precariedad, la multiactividad (docencia en primer lugar, posteriormente promoción cultural y danza social) y la movilidad territorial, como características. Por otro lado, se observaron tres agentes que han contribuido a la consolidación del campo profesional: el Estado, la familia y los mismos sujetos, mostrando así la dimensión colectiva de la danza. Finalmente, se reconoce a la danza como un campo dominado por las mujeres; premisa que explica la fuerte competencia entre las mujeres y las relativas facilidades para los hombres.

Al igual que Guadarrama (2013) y Fernández (2007), el trabajo en el arte se caracteriza por la precariedad, y con ello, particularidades como la multiactividad y el reconocimiento de un campo dominado por la mujer. Así como la visión de una profesión, en la que la razón expresiva impera sobre la razón instrumental, como bien describe Solís et al. (2018).

Desde el Teatro, en Chile, Mendoza (2011) elabora un estudio documental titulado “Arte y trabajo: una aproximación conceptual a la relación del arte con otros campos del espacio cultural”. La autora, considera también la teoría de los campos de Bourdieu, y se plantea una pregunta

interesante ¿cómo comprender las relaciones objetivas que se dan en el proceso de producción de bienes simbólicos?, y menciona cinco “etapas” para poder generar algunas ideas: describir la historia del campo del arte a estudiar, identificar las relaciones del arte y el poder dentro del campo, explorar la configuración del campo, caracterizar a los agentes e instituciones y buscar la génesis del habitus.

Al discurso, introduce la palabra: trabajadores del arte y la cultura, lo cual implica el reconocimiento de los aportes del mismo a la sociedad, logrado a partir de la profesionalización, a través de tres espacios, según Pacheco y Díaz: la sociedad global-mercado, autonomía e identidad y el prestigio y la posición social (citado en Mendoza, 2011). La autora sugiere entonces el vínculo de la historia, la economía, la sociedad y las artes; e invita a realizar un análisis de lo anterior y de las trayectorias laborales desde la Sociología.

Bajo una lógica similar, en Argentina, Infantino en 2011 investiga al artista circense como trabajador, sus estrategias, prácticas y representaciones; con el objetivo de estudiar el proceso de reactivación y resignificación de saberes y prácticas populares de 1990 y 2011, examinando los sentidos de los artistas a sus prácticas artísticas-laborales.

Infantino analiza las relaciones de los productores culturales, su organización e historia, y las instituciones encargadas de la difusión y promoción de las artes; con el propósito de comprender las características de las dinámicas laborales y el cómo se han transformado en dos momentos históricos: 1990 y 2011. Lo anterior, conlleva a la progresiva legitimación de las artes circenses en Argentina, a través de la mediación, un punto de encuentro, entre la producción industrial y la producción cultural.

De los resultados más relevantes, Infantino reconoció en el gremio disputas y fragmentación interna; asimismo, identificó que la autonomía e independencia contribuye a la generación de modalidades laborales que brindan garantías, estabilidad, seguridad y reconocimiento.

Surge además el concepto de “precarización de las condiciones” y el miedo de algunos del gremio a convertirse en “trabajadores”. No obstante, su estudio muestra la contribución del Estado para la legitimación del circo. Otro postulado importante del estudio, es la descripción de los campos y espacios del mercado laboral.

### **Desde la Psicología Social.**

La Psicología Social expande la comprensión de la danza, a través de la fragmentación de antinomias como sujeto-sociedad, lo objetivo-subjetivo; posibilitando la construcción concomitante del sujeto y la estructura social, unidades históricas, creativas y dinámicas; enlace de la carne y la psique, el cuerpo y la pasión. Pensar la danza desde la Psicología Social, dinamita en el investigador, la utilización de categorías teóricas como imaginario colectivo, subjetividad y grupalidad.

Es útil revisar las investigaciones realizadas por Margarita Baz, quien a través de la danza ha materializado estas unidades de sentido; por ejemplo, en “Enigmas de la subjetividad y análisis del discurso” (s.f.a); texto en el que despliega la metodología para la exploración de la subjetividad, utilizando el discurso de bailarinas escénicas como un texto colectivo para acceder al campo imaginario del cuerpo; cuestionando el inconsciente y la dimensión transindividual de las estructuras simbólicas: “donde lo particular (los sujetos específicos que participaron en el estudio) no es el objetivo sino el terreno donde se observan procesos que trascienden al individuo” (*Op. Cit.*, p. 119).

Otra autora interesante, es Gloria Briceño Alcaraz; quien también indaga las subjetividades de un grupo de bailarinas de danza oriental en México y Argentina; explorando procesos como la socialización, construcción identitaria, vínculo con el cuerpo y la conformación de proyectos personales; a través de las formas simbólicas de la cultura y la subjetividad. Es valiosa la visión de Briceño al objeto de estudio, pues en “Danza, cuerpo e identidad: espacios abiertos a la creación y la transformación” (2007) realiza una reflexión sobre el oficio de la bailarina de danza oriental, desde el imaginario colectivo y la subjetividad, cuestionando los mitos sobre el oficio que se inscriben precisamente en esta categoría, ¿cuáles son? ¿desde dónde vienen?

Posteriormente, en “De una tradición del medio oriente al oficio: la inserción de la danza del vientre en el campo de la producción cultural en México” (Briceño, 2006); la autora profundiza estas interrogantes, y elabora una breve descripción histórica con la que intenta explicar la emergencia de los mitos del oficio, y con ello, acerca a la comprensión del proceso de formación del campo profesional.

En síntesis, la subjetividad y el imaginario colectivo, son unidades de sentido pertinentes para pensar el objeto de estudio; para cuestionar precisamente, a través, por ejemplo, del imaginario colectivo, los mitos que circunscriben a la profesión y desde dónde vienen, una cuestión que permite la intersección del presente y el pasado del campo. Estas respuestas, como nos explica Baz (s.f.b), se encuentran inscritos en la construcción del sujeto y se puede acceder a este a través del discurso, menciona:

El sujeto, al constituirse como actor social (y aquí “sujeto” puede referir a una persona o una colectividad), está revelando un excedente de sentido, un más allá de vicisitudes particulares que le dan forma a su experiencia, y que remite, como decíamos, a la dimensión colectiva que porta como miembro de una sociedad humana. Esta dimensión de lo colectivo, contiene varios planos: el orden simbólico representando por el lenguaje en tanto campo transindividual por excelencia;

las instituciones, que constituyen el campo normativo y el territorio de la intersubjetividad de la grupalidad. (*Op. Cit.*, p. 79).

## **1. Lectura histórica del campo de la danza y el trabajo**

La danza, dice Alberto Dallal, es una actividad humana que se dibuja en un espacio singular, espacio que, en consecuencia, adquiere consistencia humana, y que deja huellas incandescentes que se materializan en historia; en la historia misma del ser humano (1997). En las siguientes líneas, se entretajan las experiencias de quienes han construido el campo de producción de la danza clásica escénica, experiencias que habitan las hojas de los libros y que habitan los cuerpos de quienes hoy danzan; y que, a pesar de la distancia temporal y espacial, comparten y enseñan.

### **1.1. Elementos generales para pensar la historia de la danza clásica escénica.**

Para iniciar, se debe pensar sobre qué es la danza, para Helena Katz (2005), la danza es dualidad, pues se mueve entre la continuidad y la arbitrariedad, la inteligibilidad y las discontinuidades, el código y las probabilidades, una danza que crea: “en este cuerpo, las preguntas permanentes del hombre sobre el mundo constituyen la masa con la cual él se moldea” (*Op. Cit.*, p. 6).

El cuerpo se encuentra entretajido con la realidad, en sus múltiples dimensiones: física, social, cultural, política, económica. Toca y se deja ser tocado, intercambiando información sobre lo uno y lo otro, en un ir y venir, de la totalidad a la unidad y viceversa, nuevamente en esta dialéctica creativa; la danza, que, a través del movimiento, se encuentra en el centro de la dualidad: “danza como una propiedad que brota de la colección de las partes sin reduccionismo, un algo-que-no-es-suma-de-las-partes” (*Op. Cit.*, p. 12), cuerpo unidad-totalidad, estable-adaptable, que se expresa a través del movimiento: “danza que respira la polisemia de un ambiente que es producción permanente de semiosis, el cuerpo humano que baila y que como todas las criaturas que mezclan suelo con estrellas, necesita fábricas semánticas” (*Op. Cit.*, p. 16); la danza como intersticio de la condición humana y la naturaleza, así como entre el yo y el otro. El cuerpo un espacio en el que las incongruencias y los encuentros ocurren, un espacio en el que el movimiento cimbra las raíces:

“así como el pensamiento que se piensa y el pensamiento que se organiza motrizmente como danza, resuena” (*Op. Cit.*, p. 20).

Comprender de esta forma la danza, evita pensar que la danza es el lenguaje universal de los seres humanos o que la danza se circunscribe a ciertas concepciones del cuerpo o de la forma del movimiento; y nos aleja de aprehender la danza como “universal que atraviesa todas las diferencias y se traduce traslúcidamente” (*Op. Cit.*, p. 23).

Desde esta singularidad, trataré de pensar la generalidad de la danza clásica escénica, iniciaré en el siglo XV, XVI y XVII, periodo en el que se forja la modernidad occidental -producto de la disolución del feudalismo y marcado por el cristianismo- y se redefinen los signos, lenguajes y códigos del cuerpo (Andrella, 2010). Aparecen los primeros registros dancísticos; a la vez, que el cuerpo y la danza se vinculan con la vida social y la ritualidad (acción sagrada para agradar a Dios). En este momento histórico, la profesionalización, se produce a partir del reconocimiento de un espacio particular para la danza, la emergencia de la coreografía y la división social del trabajo: “bailarán los capacitados para danzar, los que han preparado largamente para hacerlo, los que han sido enseñados por los sacerdotes y guerreros y han permanecido viviendo en el ámbito sagrado” (Dallal, 1997, p. 19); a este proceso, se le denomina secularización.

En Europa del siglo XVI, la danza tiene dos formas: paganización de la danza y el proceso de aculturación de la danza hegemónica. Con esta consideración se acepta la concepción griega sobre la maldad del cuerpo, y se caracteriza como un instrumento de elevación cultural a través de la negación, un espacio controlado del cual no es posible salir, confinamiento aparente de lo lúdico y de carácter polisémico. Para Andrella “el cuerpo como libro es censurado, quemado, excluido, y el conocimiento, mutilado del componente de la experiencia corporal” (2010, p. 31). Se observa entonces, como la cultura dominante determinó la forma del cuerpo y cerró sus agujeros orgánicos

y semánticos, para domesticarlo y enjaularlo. Y se apropió de la danza como campo social para la expresión.

La danza de carácter ritual presente en el cristianismo se desvanece, por considerarse transgresora, y se penaliza el cuerpo y la alegría; la palabra y lo escrito se convierten en el medio para acceder a lo sagrado. La danza, entonces, encuentra un lugar en el círculo de las actividades educativas y nobilizantes.

Como se mencionó en los párrafos anteriores, los sentidos (asociados a la experiencia corporal) son despreciados por el cristianismo, pues se consideran canales para las fuerzas oscuras de la interioridad del ser humano, las cuales son indomables y permiten la entrada y salida de lo negativo.

No obstante, en la determinación del modelo normativo cristiano, algunos autores, buscan la conciliación del cuerpo. Por ejemplo, Francisco de Sales (en Andrella, 2010), propone la mediación del intelecto y la emotividad instintiva para aliviar el cuerpo, la danza como instrumento, pero solo si se le da un buen uso. Otro autor, Pedro Covarrubias (en Andrella, 2010), recomienda el juego para aliviar el espíritu; lo que condujo a la percepción del mismo como elemento para la aculturación religiosa, vulgarización de las prédicas y penetración en la mentalidad popular. Pero similarmente a la danza de Francisco de Sales, el juego debía ser un instrumento controlado, de lo contrario en conjugación con la danza pudieran conducir a desatar la animalidad del ser humano.

Con esto en mente, la danza y el juego son instrumentos controlados por el mismo sistema hegemónico, y por tanto del uso del cuerpo y los momentos y formas de socialización. La ritualidad genuina de la danza y el juego, comprendida como necesidad antropológica, se transformó en código y rutina impuesta desde arriba.

Prueba material de este hecho es el *Curam illius habe* de Antonio de Florencia, publicado en 1472 (en Andrella, 2010), en el cual se establecían las acciones positivas y negativas en los días festivos. La iglesia, como se observa, normó el tiempo del ser humano, y lo clasificó en festivo y cotidiano, pues se asumió que el tiempo era de Dios, y no del ser humano. Pero a pesar de ello, en las danzas festivas explotaba la represión, jugueteaba sutilmente lo permitido y lo prohibido. El juego, la música, la alegría, la ritualidad explosiva, permeaban sin querer la vida del ser humano, “y todo el año el pueblo se recrea bailando y danzando” (Zuccaro, 1608, p. 14, en Andrella, 2010, p. 64).

Progresivamente las danzas se separan de la ritualidad y la vida comunitaria, favoreciendo la emergencia de lo estético y con ello, la evolución de la danza como un arte (Mauss, 1979, en Ferreiro, 2005); germinando en la danza académica o escénica en el siglo XVII: “en la que hay una intención consciente y deliberada de ciertos sujetos sociales de producir experiencias estéticas” (*Op. Cit.*, p. 72). En las siguientes líneas se explica este proceso de desarrollo de la danza.

La danza académica se aprehendió como una actividad cortesana –al igual que la esgrima y las técnicas corporales de los cómicos italianos-, y, en consecuencia, su aprendizaje-enseñanza demandó la sistematización de los hábitos dancísticos y con ello, la materialización en los primeros tratados de danza escénica. En esta idea y en otras que más adelante se describen, subyace la premisa de Ferreiro (2005), sobre la interrelación de la actividad escénica y coreográfica con el desarrollo -aprendizaje y enseñanza- de la técnica.

Cabe anotar que, en el siglo XIV, el aprendizaje del ballet era a su vez una etiqueta de género, la cual manifestaba el decoro y la educación, (Wulff, 2001, p. 3 en Pickard, 2015); mostrando así los primeros indicios de las construcciones de género en la danza clásica, que se

materializa en la caballerosidad del hombre en el pas de deux<sup>3</sup> o el decoro entre los bailarines, en el repertorio clásico (Pickard, 2015).

Los primeros tratados de danza escénica se clasifican de acuerdo a la región en la que se escriben: franco-borgoñesa y lombarda o italiana. De acuerdo a Sylvia Ramírez, entre los tratados del siglo XV se encuentra el de Domenico de Piacenza, Antonio de Cornazano y Guglielmo Ebreo; quienes establecen los principios estéticos y filosóficos; e inician la reflexión sobre la dialéctica técnica-expresividad (en Ferreiro, 2005).

A modo de paréntesis, este momento es esencial para comprender la legitimación de la danza como universo simbólico, considerando la construcción teórica de Berger y Luckmann (2003), pues aquellos hábitos dancísticos se institucionalizan a través del lenguaje, un lenguaje construido históricamente, que a su vez sirve de control social para los futuros herederos; poder que se ejerce a partir de la aprehensión del plano pre-teórico y el corpus teórico del universo.

Para 1661 se funda la Real Academia de Danza en Francia, bajo el reinado de Luis XVI; y de forma simultánea, un teatro para la representación de comedias-ballets y dramas líricos; espacio que, además, posibilitó la aparición de las posiciones abiertas de la danza clásica (Ferreiro, 2005). Como se observa, germina la institucionalización de la danza clásica y surgen el primer sistema de notación, de Charles-Louis-Pierre de Beauchamps y Raoul-Auger Feuillet; estableciendo la utilización del francés para la codificación de la danza clásica, definiendo las cinco posiciones básicas y otros pasos. Lo anterior, se verá materializado en *Coreografía del arte de describir la danza de caracteres, figuras y signos demostrativos*, publicado en 1706.

---

<sup>3</sup> Baile en pareja.

Años después, en 1725, se publica *Maestro de danza* de Pierre Rameau, en el que se describen las cualidades del movimiento, posiciones, comportamiento, entre otros. Para el siglo XVIII, la danza fortalecerá su autonomía como arte con la emergencia del ballet de acción y la pantomima; movimiento iniciado por Franz Hilverding (Ramos, 2002a); y posteriormente desarrollado por Gasparo Angiolini y Jean-Georges Noverre. En este siglo y el siguiente, la atención estará puesta en el desarrollo técnico; Maya Ramos (2002a), relata:

El virtuosismo técnico siguió siendo prerrogativa del bailarín masculino, pues el vestuario de las bailarinas, con sus amplias faldas, zapatillas de tacón y altas pelucas, al restringir la libertad del movimiento, impidió que su técnica avanzara a la par que la del varón. (p. 358).

Es también, relevante anotar que en la danza clásica se clasificaron a los bailarines de acuerdo a su físico, técnica y temperamento; en “nobles o ‘género serio’, de ‘medio carácter’ y grotescos de ‘carácter’” (*Op. Cit.*, 358). Este enunciado guarda relación con la adquisición de la conciencia sobre las posibilidades estéticas del cuerpo, que menciona Roxana Ramos (2009); y con ello, la selectividad de quienes pueden ser bailarines y quienes no pueden.

En el siglo XIX, con la emergencia del periodo pre-romántico, la técnica continúa perfeccionándose y las puntas hacen su debut en los escenarios parisinos;<sup>4</sup> la Ópera de París se mantiene al frente del desarrollo de la danza clásica, narra Ferreiro, no solamente por la solidez del método de enseñanza de la técnica, sino también por la solidez del desarrollo profesional de los bailarines, a través del Ballet de la Ópera de París; evidenciando la interrelación entre la escuela y lo laboral (Ferreiro, 2005, p. 85).

---

<sup>4</sup> Maya Ramos (2002b), menciona que, a finales del siglo XVIII, se sospecha la aparición de las puntas, en el ballet *Céfiro y Flora* de Charles-Louis Didelot, o tal vez en las artes circenses; sin embargo, Filippio Taglioni (padre de Marie Taglioni), inicio su utilización estética. Es importante decir, que, el uso de las puntas, sirvió para despuntar los avances técnicos de la danza clásica.

Seguidamente, en el romanticismo, entre tules y abedules; y después del reinado del hombre en la danza clásica (Ramos, 2000b); Marie Taglioni, Carlota Grissi, Fanny Elssler, Avdotia Istomina, Amalia Brugnoli, entre otras, afirmaron el rol de la mujer en el campo de la danza a través de las hazañas técnicas y la imagen etérea y bella de aquellas bailarinas; quienes inclusive interpretaron roles de hombres. Es interesante notar, que esta imagen del cuerpo de la bailarina fundó los cimientos de la conceptualización de la bailarina como femenina, elegante y ligera (Pickard, 2015).

Además, durante el romanticismo, el “ballet mostró la creciente fuerza del individualismo burgués; las leyes de la competencia rigieron las relaciones entre bailarines: clasificaciones y jerarquías se instalaron definitivamente” (Ferreiro, 2005, p. 86).

Ya para la segunda mitad del siglo XIX, la bailarina se hizo atlética, “con músculos y puntas de acero y una técnica cercana a la acrobacia” (Ramos, 2000b, p. 586).

Por otro lado, en el proceso educativo de la danza clásica, en este periodo histórico, maestros como Carlos Blasis y E. A. Théleur, continúan la codificación del lenguaje dancístico, en textos como *Código de Terpsícore* y *Carta sobre la danza. Un compendio de este elegante y saludable ejercicio en fáciles principios científicos*. Cabe mencionar que, con Carlos Blasis se inicia la utilización de gestos pantomímicos en la danza clásica, poniendo entonces la atención en la dimensión expresiva de la danza y la técnica únicamente como un fin.

El ballet en Europa Occidental decayó progresivamente, sin embargo, la metodología francesa e italiana de la danza clásica, fueron adoptadas por el Imperio ruso; a la vez, que sirvió como un instrumento para el control social por parte de los grupos hegemónicos. Con esto, la escuela rusa de ballet emerge en 1825 y penetra en la cultura nacional, que se refuerza con los

grandes ballets de coreógrafos como Marius Petipa; consolidándose prácticas como “el obligatorio pas de deux, seguido de conjunto, variaciones para las estrellas y coda” (Ferreiro, 2005, p. 89).

A finales del siglo XIX, en el gélido invierno ruso, el ballet alcanza su mayor esplendor: con la metodología de Enrico Cecchetti, los Ballet Rusos de Sergei Diaghilev, el coreógrafo Michel Fokin y el bailarín Vaslav Nijinski. Cabe mencionar que, los Ballet Rusos, cimentaron la imagen del cuerpo masculino del ballet, el cual fue consolidado años más tarde (Pickard, 2015).

En la enseñanza-aprendizaje, Agripina Vaganova y Nikoli I. Tarasou, escriben el movimiento en textos como *Las bases de la danza clásica*, de la primera, y *Ballet Technique for the Male Dancer*, del segundo. Como se observa, se elabora una cultura de la danza clásica propia; la danza se vuelve un símbolo identitario de la nación, con una técnica particular y una visión propia de la danza.

Para el siglo XX, la danza clásica busca nuevas formas de movimiento que se materializan en los ballets de George Balanchine en Estados Unidos de América, Serge Lifar en París, Maurice Béjart, Kenneth MacMillan, Jerome Robbins, entre otros. Sin embargo, Ferreiro, comenta:

A lo largo del siglo XX algunos artistas de la danza clásica se han limitado a reproducir la propuesta estética dominante del siglo XIX y han eludido el compromiso de revitalizarla, por lo que a menudo recurren al efectismo que la tecnología ofrece y al virtuosismo de bailarines que, poseedores de una depurada técnica resultado de 400 años de estudio del cuerpo, pero despojados de toda sensibilidad. (2005, p. 97).

En el siglo XXI, la técnica se mantiene como elemento esencial del capital cultural del bailarín de danza clásica escénica; y se agregan variables como la emergencia del neoliberalismo y la globalización; y con ello, la permanente transformación tecnológica.

## 1.2. Danza clásica escénica en México

Pensar la constitución del campo de la danza clásica en México, conduce de forma incesante a la aparición del ballet -en su forma franco italiana- en el país; lo cual, de acuerdo a Maya Ramos, se puede identificar en la segunda mitad del siglo XVIII en el Real Coliseo de México (2002a, p. 341). Aunque previa a esta aparición, se puede reconocer la emergencia de la danza tradicional, popular, cortesana y teatral; con características propias, pero tal vez con un deseo en común: la legitimación del universo simbólico de la danza. La primera huella de este proceso -profesionalización del artista escénico- se puede encontrar en el año 1551, con el contrato de Hernán Gómez para la compañía de Baltasar Grande y Miguel Valenciano, relata Ramos (*Op. Cit.*, p. 343).

Regresando a la aparición de la danza académica, se dice que se introduce en la Nueva España con el Renacimiento occidental:

La Corte propuso e impuso modelos de cultura, de comportamiento, de civilización y de sociabilidad a las élites novohispanas, integradas por los nobles europeos que rodeaban al virrey, la nobleza indígena y la aristocracia criolla, ya fuera antigua o de nuevo cuño. Las fiestas -cívicas o religiosas- y el espectáculo teatral con todos sus componentes fueron el vehículo ideal. (*Op. Cit.*, p. 340).

Es importante notar que, en este momento, la danza estaba vinculada con el espectáculo teatral, que conjugaba en el escenario la música, la danza, y otras artes.

En la época del virreinato, la danza académica se concibe como un hábito del hombre noble, y su aprendizaje-enseñanza resulta fundamental; esto se puede palpar en el hecho de que para el año 1700, se reconocía y diferenciaba el rol de maestro y el bailarín.<sup>5</sup> Si se observa con atención,

---

<sup>5</sup> La diferenciación de los roles o división social del trabajo dancístico, como menciona Alberto Dallal (1997); por otro lado, para Berger y Luckmann (2003) es un proceso fundamental para el establecimiento del orden institucional, a través de la subjetivación de los roles y con ello la participación objetiva en la realidad.

el fenómeno de legitimación del universo simbólico de la danza escénica es similar al producido en Europa, como se lee en líneas anteriores.

Acerca de las actividades del Coliseo de México, se diferencian dos etapas: Coliseo Viejo y el Coliseo Nuevo; separados por incendios y otras circunstancias humanas. En el Coliseo Viejo, inaugurado a finales del siglo XV, se presentaban algunas danzas; y con ello los procesos educativos dancísticos proliferaron hasta 1752. Posteriormente, el Coliseo Nuevo se inauguró en 1753; se continuaba la enseñanza de la metodología italiana, y en 1770 inició sus actividades una pequeña compañía, bajo la tutela de Giuseppe Sabella Morali y Pellegrino Turchi; formando así, las primeras generaciones de bailarinas de ballet novohispano (Ramos, 2002a, p. 360).

El Coliseo Nuevo recibió el sustento político del Virrey Bernardo y el impulso para la creación de la Escuela de Música y Bayle, institución educativa para la formación y el perfeccionamiento de los bailarines de danza clásica: “esto colocó a México en una situación privilegiada, pues fue el único país del continente americano que no tuvo que depender de bailarines visitantes para presentar ballet en sus escenarios” (*Op. Cit.*, p. 362).

A modo de nota, hasta este momento, el ballet –divertissements,<sup>6</sup> solos o pas de deux- se presentaba en los intermedios y al final de las funciones; y aún no había funciones exclusivas de ballet. Además, la compañía se organizaba de la siguiente forma: maestros, primeros bailarines, solistas y cuerpos de baile o figurantes, como menciona Ramos (2002a).

A finales del siglo, el ballet de acción se introdujo en el país a través del italiano Gerolamo Marani, quien dirigió la compañía del Coliseo; destaca la primera bailarina, Ana María Zendejas,

---

<sup>6</sup> Derivado de diversión, de acuerdo a Grant (1982), es una suite de números llamados “entrées” en un ballet clásico, estas danzas cortas tienen el propósito de mostrar el talento individual o grupal de los bailarines.

la primera en alcanzar esta posición en México, en el año 1793. También, resuena en la escena, la presencia del coreógrafo y bailarín Juan Medina, quien en su producción colaboró con varios músicos novohispanos. Es importante mencionar que, en esta incipiente etapa de la danza clásica, se puede reconocer una producción dancística con temas nacionales; se puede reconocer una expresión dancística propia del novohispano; entre 1781 y 1817, se estima la producción de 86 ballets en el Coliseo (Ramos, 2002a, p. 366).

Entrado el siglo XIX, la Independencia de México trajo consigo el romanticismo y la transformación del Coliseo al Teatro Principal; en 1826, el coreógrafo Andrés Pautret inauguraría el Conservatorio Mexicano, una escuela para la enseñanza del ballet a través de la metodología francesa; formando además una compañía “liliputense” con los infantes del Conservatorio (Ramos, 2002b, p. 574).

Posteriormente, para mediados del siglo, se presentaron ballets completos.

Durante este período, llegó también a México Hippolyte y Adèle Monplaisir, quienes tomaron el Teatro Principal, y dirigieron la actividad dancística, artística y educativa.

En los años posteriores, en la segunda mitad del siglo XIX, la danza clásica empezó a declinar, probablemente debido a la preferencia por las estrellas internacionales del ballet, sobre maestros o coreógrafos que nutrieran los cuerpos mexicanos. En este periodo, desapareció la figura del bailarín de danza clásica mexicana; iniciando una precaria existencia dentro y fuera del escenario. En general, el ballet perdió relevancia en el campo social y artístico de México, dando paso a nuevas expresiones dancísticas; regresando a las últimas líneas del programa de mano. Inclusive en 1904, cuando debutó la compañía de Aldo Barilli, “se comentó que el ballet era un espectáculo nuevo para el público de México” (Ramos, 2002b, p. 592).

Sin embargo, gracias a la comedia de magia, con Giovanni y Amalia Lepri y Augusta La Bella –todos bailarines de ballet- la danza clásica sobrevivió estos largos años. Cabe mencionar que Giovanni Lepri, alumno de Carlos Blasis y maestro de Enrico de Cecchetti, tuvo una breve, pero buena producción dancística y educativa del ballet de la belle époque en el país, de 1880 a 1890.

Es relevante decir, que a pesar de esta “crisis” en la danza clásica, el aprendizaje y enseñanza de la técnica continuó.

Con el devenir de los años y el periodo de la Revolución Mexicana, se gestan los deseos por sistematizar la metodología de la enseñanza de la danza clásica y en general de la danza, como comenta la investigadora Roxana Ramos (2009) en *Una mirada a la formación dancística mexicana (CA. 1919-1945)*. Aquellos hábitos del bailarín de danza clásica como la técnica, mecanismos de control del ejercicio profesional, contenido, sistema axiológico, validez del conocimiento, cosmovisión (*Op. Cit.*, p. 33), y demás prácticas y discursos; que se construyeron históricamente –como se ha revisado-, se materializaron en la consolidación de dos planes de estudios, en 1930 y 1931. Este proceso de legitimación de la danza clásica, con fortuna se encontró con los ideales del proyecto nacional revolucionario.

En el periodo posrevolucionario, la reestructuración -política, social y económica- demandó la construcción de un aparato administrativo pertinente a la situación del país, y la Secretaría de Educación Pública (SEP) surgió a partir de las necesidades sociales emergentes y en un panorama económico y demográfico favorable.

José Vasconcelos tenía clara la dirección que habría de tomar la SEP; y por primera vez, es claro el fin de la educación, el nacionalismo, eje rector de las acciones que le sucedieron. La educación era hecha por mexicanos para los mexicanos; un ejemplo, son las Escuelas Rurales, eje

vertebral del proyecto educativo; otro, desde la danza, las hermanas Campobello participando en las Misiones Culturales vasconcelistas.

En el nuevo proyecto de nación, el arte era un eslabón para la concreción de este nacionalismo; y con ello se convocaron a maestros de danza y bailarines para realizar espectáculos y dar clases en escuelas primarias públicas del país. Quienes destacan en este periodo: Hipólito Zybin, Nellie y Gloria Campobello, Enrique Vela Quintero, Lettie Carol, Amalia Lepri, hermanas Acosta, Pedro Saharov, y seguramente otros que ahora se escapan. De forma paralela, nuevos personajes europeos y rusos, inician sus escuelas particulares, como Madame Stanislava Mol Potapovich, Carol Adamchewsky, Vlasla Maslova, Carmen Galé, Eleonor Wallece, entre otras (Ramos, 2009).

Para los años veinte, con el gobierno de Plutarco Elías Calles, el movimiento de revolución aún contenía energía, y emerge el ballet de masas: “el cuerpo danzante simbolizaba el cuerpo de una nueva polis, joven, sana, natural y moderna” (*Op. Cit.*, p. 62). Sin embargo, la continuación de la legitimación de la danza continuaba ciertamente en suspenso, al respecto la maestra Roxana Ramos comenta:

Ser bailarín profesional en México antes de la apertura de la primera escuela oficial de danza, significaba haber tenido la oportunidad de formarse en otros países o con maestros extranjeros, principalmente en la técnica clásica (italiana, francesa o rusa), venir a México a bailar y dar clases particularmente y valerse de sus propios recursos para salir adelante. (*Op. Cit.*, p. 63).

Con base en la premisa, el bailarín profesional que se iniciaba en las actividades de enseñanza, no tenía una formación docente en la danza y aprendía el “oficio” en la práctica, además de que era necesario que dominará otras técnicas.

Como se adelantaba, en 1930, bajo la autoría de Hipólito Zybin –y con el apoyo de la Secretaría de Educación Pública- se escribe el proyecto de la Escuela de Plástica Dinámica, la

primera escuela oficial de danza en México. Como comenta Ramos (2009) este momento histórico es esencial para institucionalización del universo dancístico, pues a través del currículum se establece lo pensable de la danza, se materializan las experiencias construidas históricamente en el campo y se define una significación sobre la profesión.

Particularmente, el objetivo de la Escuela de Plástica Dinámica, era la educación integral de bailarines –que a su vez fueran coreógrafos y docentes-, a partir de la enseñanza de la técnica clásica en su metodología rusa y otras disciplinas artísticas. El interés de Zybin era inaugurar una escuela de danza clásica escénica con el nivel de las consolidadas instituciones rusas.

El programa educativo tenía una duración de 8 años, sin embargo, después de 10 meses se clausuró el proyecto, debido a la falta de infraestructura y a la nula implementación de los planes de estudio.

Dos años después, 1932, se funda el Consejo de Bellas Artes; y en conjunto con la SEP, se propone la creación de la Escuela de Danza. En sus inicios, se encontró bajo la dirección de Carlos Mérida, quien tenía en mente la creación de una danza mexicana.

En este periodo, para el reconocimiento del bailarín profesional, se exigía terminar los estudios en esta institución y dominar la técnica, aunque esta había perdido centralidad en los planes de estudio: “la danza mexicana sería de la tierra, de ‘los descalzos’, actuada en un cuerpo humano sin afectación, movimientos ridículos, ni posturas convencionales, [...]. El propósito de transformar el país debía remitir a una concepción de la danza y el cuerpo” (*Op. Cit.*, p. 95).

Con este nuevo reconocimiento de la danza, se materializa su autonomía como institución de la expresión artística, en su dimensión legal y social. Además, con el “progreso” de la danza, la

técnica volvió a tener el centro en la enseñanza-aprendizaje, se observó la relevancia de la articulación escuela-mercado y el contenido social de la danza.

Para 1934, la Escuela se instaló en el Palacio de Bellas Artes, y hasta 1946, cuando se llamaba Escuela Nacional de Danza; esta legitimación espacial:

Dejó claro que la danza como trabajo artístico finalmente obtenía el reconocimiento y la legitimación como campo de trabajo, ante la mirada y la crítica de los artistas e intelectuales de la época; legitimación que fue validada no sólo por el apoyo que se le dio a la institución académica para su apertura, sino porque se le otorgó el espacio que daba cobijo a las expresiones artísticas del país en la cuarta década del siglo XX. (*Op. Cit.*, p. 116).

Particularmente la Escuela Nacional de Danza se inclinó hacia la enseñanza de la danza clásica, aunque es importante decir, que la SEP aún no reconocía la profesión de bailarín, y únicamente se les reconocía como docentes de danza, esto también se vincula con la progresiva legitimación de la profesión. De la Escuela surgió el Ballet de la Ciudad de México con las hermanas Campobello, que debutó en 1943, también con temas nacionales; cabe mencionar, que en 1947 el Ballet de la Ciudad de México termina sus actividades (Dallal, 1994).

Las significaciones que circunscriben hoy al bailarín de danza clásica, que se sumergen en el imaginario social, se entretejen y se solidifican con el sobrevenir de los años.

Para 1946, se crea el Instituto Nacional de Bellas Artes como organismo de la Subsecretaría de Cultura, a su vez, dependiente de la Secretaría de Educación Pública y bajo la dirección del músico Carlos Chávez.

Un año después, en febrero de 1947, con el apoyo de Carlos Chávez, se funda la Academia de la Danza Mexicana, que encuentra sus antecedentes inmediatos en el Ballet Waldeen y con ello, su vinculación con Ana Sokolow y Waldeen von Falkenstein. Particularmente, en la Academia de la Danza Mexicana, los procesos educativos se concentraban en la danza moderna y regional; la

Escuela era una “compañía profesional dedicada a la experimentación, creación, investigación y difusión de la danza, para proyectar la identidad y las raíces nacionales como un lenguaje moderno y de alcances universales” (Tortajada, 2005, p. 59).

En los cincuentas, inicia su actividad la compañía Ballet Concierto de México, de Felipe Segura y Sergio Unger (Mendoza, 2014).

Años después, en 1963 se funda la compañía Ballet Clásico de México del Instituto Nacional de Bellas Artes; en el que se conjugarían los esfuerzos del Ballet Concierto de México – este grupo continuaría sus actividades- y el Ballet de Cámara de Nellie Happee<sup>7</sup> y Tulio de la Rosa (Mendoza, 2014). Posteriormente en 1971 –o 1972 escribe Dallal (1994)-, el Ballet Clásico de México se bifurcaría en el Ballet Clásico de Bellas Artes (repertorio tradicional) y el Ballet Clásico de México (la compañía buscaría integrar una visión de la danza clásica mundial entonces vigente).

Durante los años setenta hubo un impulso sustancial a la danza clásica por parte de los organismos gubernamentales; a través del incremento presupuestal a instituciones artísticas, asesoramiento de extranjeros, particularmente de la escuela cubana, que por cuestiones políticas, penetró en la danza nacional (Tortajada, 2006 y Mendoza, 2014), reestructuración administrativa y la difusión de la expresión, lo que devino en la consolidación de un gran número de grupos dancísticos, la apertura de espacios escénicos, entre otros; sin embargo, los esfuerzos no fueron suficientes para satisfacer las necesidades de la danza clásica mexicana.

En 1973, se funda la Compañía Nacional de Danza a partir del Ballet Clásico de Bellas Artes y el Ballet Clásico de México, y como residencia el Palacio de Bellas Artes. Recibió el impulso del gobierno para el fortalecimiento de sus actividades; sin embargo, había pocos primeros

---

<sup>7</sup> Es relevante reconocer trayectoria y aportes de Nellie Happee a la danza clásica como bailarina, docente, coreógrafa y directora artística.

bailarines mexicanos y la mayoría se desarrollaban como cuerpo de baile, narra Tortajada (2006). Acerca de las condiciones laborales, los primeros solistas recibían un pago mensual de mil doscientos cincuenta pesos, mientras que los primeros bailarines dos mil setecientos pesos, describe Cristina Mendoza (2014).

También, hace su presentación en la escena en 1971, el Taller Coreográfico de la Universidad Nacional Autónoma de México, con Gloria Contreras, Cora Flores, Cristina Gallegos y Aurora Agüería; con una visión propia de la danza clásica, una danza colectiva que tuviera a la sociedad mexicana como fuente de inspiración; una danza de la sociedad e íntimamente relacionada con ella, a través de presentaciones en espacios no comunes, como reclusorios (Tortajada, 2006, p. 1086).

En este periodo aparece el Taller de Danza Espacios de Sonia Castañeda y Francisco Martínez, esta agrupación tendría una corta vida en la escena; y también, el Ballet Teatro de México y el Ballet Rítmico de Ricardo Silva.

Para 1978, se instaló el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza (por sus siglas SNEPD), con una nueva visión educativa de la formación dancística, pues ahora se vislumbrará la del bailarín interprete; bailarín que supera la participación estática en el proceso artístico. Así como una reivindicación por ofertar una educación especial para los diferentes géneros dancísticos: danza clásica, danza contemporánea y danza folclórica. Con la creación del SNEPD, la carrera de bailarín interprete de danza clásica adquiere autonomía, lo cual se materializa con la creación de la Escuela Nacional de Danza Clásica y un currículum especializado para este género dancístico que es elaborado bajo la asesoría cubana. Es interesante mencionar que la profesión de bailarín en este momento histórico no es reconocida por la Secretaría de Educación Pública, institución que únicamente reconoce la profesión de docente de danza (Ramos, 2009).

Por otra parte, las circunstancias del bailarín de danza clásica, eran complejas debido a la baja calidad educativa, la mala administración pública de las instituciones educativas y artísticas; Patricia Cardona comenta sobre el tema: “escasez de fuentes de trabajo, la nula protección social, el subempleo, la raquíta promoción nacional de los grupos y el desconocimiento hacia el profesionalismo de los bailarines por las instituciones del estado” (Tortajada, 2006, p. 933). Sobre la misma idea; la bailarina Susana Benavides comentó: “los sueldos que recibían los bailarines les impedían dedicarse por completo a la danza, y afirmó que, si Bellas Artes tuviera un poquito de interés, sería posible organizar una buena compañía” (Rojas, 1973 en Mendoza, 2014).

A inicios de los años ochenta, la danza prolifera en el país, “el conjunto de obras que destacaron durante el periodo, indica, sobre todo, la búsqueda de estilos, de lenguajes y, lo que es más importante, el asentamiento de la profesionalidad” (Dallal, 1994, p. 122); lo anterior se materializa en la emergencia de nuevos coreógrafos, compañías y espectáculos de diferentes géneros dancísticos, la aceptación de la danza en los medios masivos por ejemplo, la transmisión de ballets de compañías como el American Ballet Theatre, Alvin Ailey, Royal Ballet, entre otros, así como la aparición de noticias sobre ballet en periódicos de distribución nacional; la inserción del ballet en festivales nacionales como el Festival Internacional Cervantino; mayor participación de coreógrafos y maestros de trayectoria internacional en compañías como la Compañía Nacional de Danza; el florecimiento de importantes bailarinas y bailarinas de danza clásica como Susana Benavides, y la aparición de los alumnos de las escuelas oficiales de danza en los escenarios (Dallal, 1994).

A modo de nota, en los ochenta surgen algunos grupos de danza clásica y neoclásica; por ejemplo, grupo Génesis de Sonia Castañeda en 1980; en 1983 Eva de Keijzer crea Módulo

Dancística, en 1985 Giselle Colás funda el grupo Miniaturas Coreográficas; y también en esta década, Raúl Platas funda el Ballet Neoclásico de América Latina.

Asimismo, durante estos años se realiza la primera gira internacional de la Compañía Nacional de Danza, se inaugura la Sala Miguel Covarrubias para el TCUNAM, egresa la primera generación de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea que es el SNEPD (Tortajada, 2006); y se instaura en 1988 el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, que cobijará al INBA.

Cabe mencionar, en 1986 surge la organización de trabajadores del Instituto Nacional de Bellas Artes, con el nombre Grupos Artísticos del INBA, a la cual se integraron los bailarines de la Compañía Nacional de Danza; actualmente se denomina Sindicato Nacional de Grupos Artísticos, y tiene como visión “ser conocido como agrupación sindical a nivel nacional, que proteja los derechos de los trabajadores de los diferentes grupos artísticos del país”; en su misión se encuentran algunos puntos como la “defensa de la permanencia en el empleo, realizando las acciones para hacer efectivos los derechos laborales adquiridos y futuros de los agremiados, e incrementando los beneficios laborales adquiridos” (SNGA, 2018).

Otro acontecimiento importante a finales de la década de los ochenta, será la fundación del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en marzo de 1989, institución del CONACULTA, que tendrá como propósito “apoyar la creación y la producción artística y cultural de calidad; promover y difundir la cultura; incrementar el acervo cultural y conservar el patrimonio cultural de la nación” (FONCA, 2019). Particularmente, bailarines y creadores escénicos de danza clásica, harán uso de estos estímulos para realizar sus actividades artísticas, desde su fundación a la fecha.

Para mediados de los años 90, se inaugura el Centro Nacional de las Artes y en 1995 se traslada a este espacio la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea.

En 1991 se crea la compañía de danza clásica y neoclásica denominada Ballet de la Ciudad de México con el apoyo de la Sociedad Mexicana de Maestros de Danza, y bajo la dirección de la maestra Arcelia de la Peña e Isabel Ávalos, la compañía se considera como un “espacio de formación y desarrollo de bailarines egresados de las escuelas de danza de la Ciudad de México, a la vez que ha creado espectáculos que buscan fomentar el gusto por la danza y las artes escénicas en nuevos públicos” (Escenarte, 2014). También en 1999 Alejandro Vargas funda una compañía independiente llamada Danza sin Fronteras.

### **Danza y política.**

En *Las instituciones oficiales de la danza clásica y la producción coreográfica nacional (1963-2003)*, la bailarina e investigadora María Cristina Mendoza Bernal (2014) menciona que, en México, la creación de las compañías de danza clásica y escuelas de danza clásica oficiales emergieron de la crisis, “que involucraban posturas ideológicas, político, artístico, libidinales de los distintos grupos de poder [...] al interior de las instituciones dedicadas a definir las políticas culturales, así como los intelectuales, críticos, y -de manera tan opaca- del público” (*Op. Cit.*, p. 15).

Similarmente Tortajada menciona que “las relaciones de la danza escénica, en general, con las esferas del poder son centrales, porque este arte (tal vez más que ningún otro) ha sido afectado directamente por las políticas gubernamentales” (2005, p. 57); es decir, las políticas públicas, educativas y culturales, que a su vez son materializaciones de visiones e intereses particulares, ciertamente orientan aspectos como la asignación presupuestal, normatividad, procedimientos, entre otros.

Asimismo, Mendoza (2014), reconoce en el campo de producción de la danza clásica situaciones como las continuas fracturas en los grupos de danza (Compañía Nacional de Danza y

Taller Coreográfico de la UNAM, grupos de estudio de Mendoza); la constante participación de artistas extranjeros debido a la también desconfianza en lo mexicano (en el caso de la Compañía Nacional de Danza), y la “resistencia a inyectar suficiente capital en un programa general de profesionalización de la danza en todos sus órdenes” (2014, p. 17) siendo esta última idea una reclamación histórica.

### **La danza del nuevo siglo.**

El siglo XXI se ve marcado por fenómenos como la globalización, y con ello nuevas acepciones del ser humano y la sociedad, Alberto Dallal comenta (1994), “hábitos de alimentación y de vestimenta, actitudes cotidianas, adiestramiento y ejercicio físico, movimientos surgidos de improviso, utilización de recursos técnicos artificiales, relación con el medio ambiente” (p. 168), acepciones conjugadas la democratización de la cultura y el arte; los cuales, en conjunto posibilitan la emergencia de un cuerpo en correlación con una cultural singular. Dallal dice, además, “la danza del siglo XXI no podrá, de ningún modo, apartarse de los logros, los avances y las crisis del hombre y de la mujer del siglo XXI: su existencia individual y colectiva, su cultura, sus retrocesos y avances históricos”<sup>8</sup> (*Op. Cit.*, p. 168).

En el campo de la danza clásica, en 2002 la bailarina, maestra y coreógrafa mexicana Reyna Pérez, funda una compañía independiente de danza neoclásica denominada Ardentía la cual cuenta con un repertorio propio. En 2006, Carlos Javier González y Samuel Villagrán, forman Blandior Compañía de Danza, y posteriormente, en 2007 se establece como el Ballet Metropolitano B. MET.

---

<sup>8</sup> Es interesante analizar esta idea de Dallal, sobre la relación de la danza, el cuerpo y la historia; como antes que se entrecruzan y se explican, como menciona “en el arte de la danza la memoria del cuerpo se convierte en historia, pero la historia más pura, directa y elocuente” (2015, p. 169).

Para 2009, Ricardo Domingo crea Opus Ballet, ensamble de bailarines profesionales; en una entrevista, el coreógrafo comentó:

La idea fue construir un ballet contemporáneo con un registro de obra cien por ciento mexicana, porque nuestro país es moderno, contemporáneo y vanguardista, no es sólo folclor. Al día de hoy, México puede proponer obras nuevas, y esa es la primicia de la agrupación. (Palapa, 2015)

Otra compañía, de ballet contemporáneo es Ballet Ensamble de México, creada en 2010 por Verónica González. En esta misma línea del ballet, en 2012 un grupo de bailarines de la Compañía Nacional de Danza conforman el Mexico City Ballet; y en 2013, Francisco Rojas crea Convexus Ballet Contemporáneo, considerando que el ballet contemporáneo permite la “deconstrucción de la danza clásica, para desarrollar un lenguaje propicio al cruce con otras disciplinas” (Fundación Casa Wabi, 2016). También, en 2013 Jacqueline López y Far Alonso, bailarines de la Compañía Nacional de Danza, buscan encontrar puntos de cruces entre diferentes disciplinas para la materialización de sus experiencias e ideas escénicas (Axioma Project Dance Company, 2019).

En 2015, se funda la Compañía Capitalina de Danza del bailarín Erick Campos, la cual tiene como visión de “integrar y sumar esfuerzos, apartando una nueva plataforma de desarrollo artístico de bailarines noveles sin proyectos, invitándolos a ser parte de espectáculos profesionales” (Compañía Capitalina de Danza, 2019).

## 2. Marco teórico

Estudiar la trayectoria del bailarín de danza clásica, requiere comprender las prácticas-acciones que emergen en el campo dancístico, así como los significados que en este se entretrejen. Considerando lo anterior, el trabajo se aprehende como cultura interiorizada, que deberá ser estudiada a partir de los esquemas de percepción, valoración y acción de los sujetos; en este sentido, Giménez menciona: “la cultura es una clave indispensable para descifrar la dinámica social” (2005a, p. 87).

Bajo la premisa, en un primer momento se conceptualiza la cultura, así como las implicaciones de la teoría de la acción de Pierre Bourdieu, la legitimación e institucionalización en el campo de la danza desde Peter L. Berger y Thomas Luckmann; aprehensiones antropológicas sobre el cuerpo de André Le Bretón y Marcel Mauss. Posteriormente, se trata el trabajo a partir de Enrique de la Garza, como categoría general y después como categoría particular en conjunción con la danza; en su correlación en la construcción de la identidad individual y social, objetiva y subjetiva.

### 2.1. Cultura, símbolo y cuerpo

La cultura se comprende desde su concepción semiótica; considerando lo simbólico como el “mundo de las representaciones sociales materializadas en formas sensibles, o también llamadas formas simbólicas, y que pueden ser expresiones, artefactos, acciones, acontecimientos y alguna cualidad o reacción” (Giménez, 2005a, p. 68); es decir, procesos de emergencia, significación y comunicación del hecho social; inscritos en un tiempo-espacio particular.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> De lo anterior, surgen tres problemas: sobre el código social, la producción del sentido y de la interpretación.

Bajo la premisa, la cultura es un conjunto de hechos simbólicos con dos maneras de comprenderse: como texto y “como instrumento de intervención sobre el mundo y dispositivo de poder” (*Op. Cit.*, p. 71); en otras palabras, como representaciones-modelos de y orientaciones de la acción-modelos para.

Acerca de sus características, el sistema de símbolos de la cultura presenta una coherencia en relación consigo misma; aunque también, para Giménez (2005a), “se concentran, por lo general, en torno a nudos institucionales poderosos, como el Estado, las iglesias, las corporaciones [...]” (p. 72)<sup>10</sup>. Se dice, además, que posee relativa autonomía, pues tiene una lógica de una estructura simbólica propia, pero a su vez, tiene símbolos que conducen a otros contextos. De lo anterior, podría inducirse que la cultura es un proceso dinámico, de convergencias y divergencias, de “producción, actualización y transformación de los modelos simbólicos” (*Op. Cit.*, p. 74); no natural, específico, histórico y holístico.

El símbolo puede comprenderse como un conjunto de significados respecto a un signo, el cual, se introyecta a través de la experiencia del sujeto; es decir, símbolo como acción, praxis y performance; que apela a la integralidad del ser humano, no solamente a la dimensión cognitiva, sino también a la corporalidad, afectividad y espiritualidad; el sujeto entonces se abre a lo otro, interpretando el símbolo, aprehendiendo lo universal; y de forma dialéctica, el símbolo es tomado por el sujeto, quien lo re-significa desde su individualidad.

Bajo la premisa, es pertinente anotar que el cuerpo, en el juego de los símbolos adquiere una función esencial, pues es a través de este que el símbolo se abre a la realidad, pensando desde

---

<sup>10</sup> Es interesante considerar estas instituciones poderosas, descritas por Giménez (2005a), quienes administran y organizan las diferencias en las culturas; a través de mecanismos como la hegemonización, jerarquización, marginalización y exclusión.

su concepción pragmática y performática; y, por lo tanto, a través del cuerpo se pueden obtener indicios sobre los símbolos que se encarnan, el cuerpo es pues, fuente de significaciones.

Otro aspecto importante sobre la cultura es el cómo es incorporada-subjetivamente y materializada-objetivamente; cabe mencionar, que se debe comprender que la cultura se internaliza a través de ideologías, mentalidades, actitudes, creencias, conocimientos, entre otros. Particularmente, para estudiar esta dimensión de la cultura se puede hacer desde Pierre Bourdieu y su teoría de la acción, la cual permite aprehender la bivalencia del individuo y la sociedad en la práctica social; constructos teóricos que, a su vez, se basan en la encarnación del mundo social y la participación del cuerpo del sujeto en el mundo social; bajo la premisa y en consideración del objeto de estudio, para Pickard (2015), el ballet se comprende como una práctica social encarnada.

Como se observa, la cultura como fenómeno es complejo como menciona Giménez (2005a), es sustancia inasible; pero a su vez fundamental para la comprensión de la esencia del ser humano, su comportamiento y su producción.

### ***2.1.1. Teoría de la acción.***

Para Pierre Bourdieu la cultura como conjunto de hechos simbólicos, tiene dos modos de existencia: (a) formas objetivas, que son materializaciones de los símbolos en prácticas rituales y objetos –cotidianos, religiosos, artísticos, entre otros-; y (b) formas interiorizadas, como formas simbólicas y la internalización de representaciones mentales; formas objetivas e interiorizadas que se entretejen dialécticamente en el hecho social (Giménez, 2005b, p. 401).

Para referirse a las formas interiorizadas de la cultura, Pierre Bourdieu utiliza el concepto de habitus como “esquema de percepción, de valoración y de acción” (*Op. Cit.*, p. 401); y de forma

consecuente, se lleva el pensamiento a la “objetivación” de las formas interiorizadas de la cultura en elementos como la fiesta, el ritual, la danza; es decir, pensar la encarnación de la cultura.

### *Habitus.*

Para Pierre Bourdieu, el habitus es “aquello que se ha adquirido, pero que también se ha encarnado de modo durable en el cuerpo bajo la forma de disposiciones permanentes” (Bourdieu, 1980, en Giménez, 2005b, p. 403); con esta premisa, se observa la bivalencia del concepto como mediación entre lo individual y lo social; por un lado, la participación de la memoria del sujeto, y por el otro, la historia de la célula social que le es transmitida y heredada. Bajo la premisa, el habitus es único en cada sujeto, sin embargo, este habitus corresponde a una célula social específica.

El concepto del habitus, se diferencia del hábito, pues este último se presenta como dispositivo basado en la reproducción y la automatización; mientras que el habitus, ciertamente se presenta como dispositivo de producción y reproducción semiótica, aunque limitada; para Bourdieu el habitus es:

Un producto de condicionamiento que tiende a reproducir la lógica objetiva de éstos, pero someténdola a una transformación; es una especie de máquina transformadora que hace que “reproduzcamos” las condiciones sociales de nuestra propia producción, pero de modo relativamente imprevisible, de manera tal que no pueda pasar simple y mecánicamente del conocimiento de las condiciones de producción al conocimiento de los productos. (1980, en Giménez, 2005b, p. 403).

Por otra parte, en *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción* Bourdieu (1997) describe el habitus como: “principio generador y unificador que retraduce las características intrínsecas y relaciones de una posición en un estilo de vida unitario, es decir un conjunto unitario de elección de personas, de bienes y de prácticas” (p. 19); que, a su vez, propicia principios generadores de prácticas distintivas y diferentes.

Sin embargo, el habitus descrito en esta obra de Bourdieu, es considerado por Martín (2013) como una versión dura del concepto, pues supone la presencia de una sociedad simple, estable, con poca o nula escritura y con pocas instituciones educativas; y que, de acuerdo al autor, el habitus posee las siguientes características (*Op. Cit.*, p. 143): (a) es coherente y sistemático, en relación con el entorno socializador que es similarmente coherente; (b) el habitus se aprehende a través del proceso de socialización primaria; a través de la encarnación y la práctica; (c) se opone al cambio; y (d) en la práctica, se materializa sin reflexión.

No obstante, esta aprehensión se modificaría con la posterior producción de Bourdieu; por ejemplo, la adquisición del habitus a partir de la socialización primaria, se transformaría con la teoría de los campos, menciona también Martín (2013). Es por ello, que el autor sugiere la utilización del concepto de habitus desde Bernard Lahire, en la que se acepta la complejidad de los entornos de socialización, y con ellos un “conjunto parcialmente contradictorio de disposiciones que podrían activarse de forma diferencial en función de las nuevas situaciones” (*Op. Cit.*, p. 145); anulando así la cualidad de coherente e integrado, traspasando los límites de la socialización primaria, a través de ondulantes trayectorias, que se prolongan, se cortan; produciendo un ajuste dispar a las disposiciones de la posición del sujeto; “frente a la teoría de la acción como determinada de los programas culturales interiorizados, las dinámicas sociales modifican a los sujetos” (*Op. Cit.*, p. 146). Bajo la premisa, Martín sugiere utilizar el habitus desde sus inflexiones, y advierte: “hay que reconstruir la trama de interdependencias en que se insertan para ver en qué medida están determinados por la posición ocupada y las constricciones que la misma conlleva” (*Op. Cit.*, p. 147).

Por otro lado, la utilización del habitus es una incitación a indagar sobre la historia del sujeto de estudio para explicitar las prácticas y acciones de los mismos –racionalidad práctica–.

Aunque esta premisa conlleva consigo una contradicción con el párrafo anterior, en la que el sujeto se encuentra intersecado por las inflexiones de las disposiciones; lo pasado y lo presente, y es en esta contradicción, que se evidencia “el peso del pasado incorporado, a la inversa del ajuste, que no nos permite distinguir con nitidez lo que se debe a la situación y al habitus” (*Op. Cit.*, p. 148).

En el habitus, el concepto de la encarnación es sustancial, pues es a través del cuerpo y la experiencia, que la agencia social se produce; como se había comentado una tangencia entre la práctica individual y las prácticas colectivas, ambas inscritas en la historia –en el sujeto entendido como la memoria, y la historia colectiva como la historia del campo-. El cuerpo es entonces, el “repositorio de disposiciones arraigadas y durables, y esta incorporación de nuestra historia es demostrada, por ejemplo, en las diferentes posturas que los hombres y mujeres adoptan” (Bourdieu, 2001 en Wainwright et al., 2006, p. 537); a la vez que el cuerpo reproduce practicas encarnadas de forma circular. En esta premisa subyace la elección de la teoría bourdiana para el estudio del cuerpo, y particularmente del ballet como conjunto de prácticas sociales y culturales encarnadas.

### *Capital.*

En *El capital social, apuntes provisionales* Bourdieu (1980) escribe sobre el capital social como noción inicial de la construcción teórica del concepto, pues de este se derivarán otras formas como el capital cultural, simbólico, económico, político, entre otros; a través de los cuales se conforma una red compleja de capitales dentro del sujeto; bajo la premisa, el volumen global del capital se presenta entonces en diferentes especies y evoluciona con el tiempo (Bourdieu, 1997). En este primer texto, el autor comprende el capital social como el:

Conjunto de los recursos actuales o potenciales vinculados a la posesión de una red duradera de relaciones más o menos institucionalizadas de interconocimiento e interreconocimiento; o, dicho de otro modo, a la pertenencia a un grupo, en tanto en cuanto que conjunto de agentes poseen no

sólo propiedades comunes [...], sino que están también unidos por vínculos permanentes y útiles. (1980, p. 84).

Es decir, el sujeto, poseedor de un habitus y con ello de un capital social (red de vínculos), se inscribe en un grupo social, con el cual comparte características en común; y es a través del capital social que el agente encuentra una identidad y una posición dentro del campo.

A su vez, el volumen del capital del sujeto, dependerá de la “extensión de la red de vínculos que puede movilizar” (*Op. Cit.*, p. 84); y de forma simultánea, con el volumen del capital de los sujetos con los que establecen los vínculos; vínculos que proporcionan beneficios materiales y simbólicos a los agentes que participan.

La red de vínculos se instaura y se mantiene, se produce y se reproduce, a través de estrategias de inversión social –conscientes o inconscientes–, menciona Pierre Bourdieu (1980). Cabe mencionar que, dentro de la red de vínculos, los sujetos establecen los límites del grupo, y de forma sincrónica, los agentes sociales deben honrar al grupo; consecuentemente, se reúnen de “modo aparentemente fortuito a los individuos lo más homogéneos posibles en todos los aspectos pertinentes desde el punto de vista de la existencia y la permanencia del grupo” (*Op. Cit.*, p. 85).

Por otra parte, sobre el capital cultural, Bourdieu menciona que este se puede encontrar en un estado incorporado, objetivado e institucionalizado. El estado incorporado es la encarnación producida a través de la asimilación: “el capital cultural es un tener transformador en ser, una propiedad hecha cuerpo que se convierta en una parte integrante de la persona” (Bourdieu, 1979, s.p.); lo cual complejiza su distinción del mundo natural del ser humano, pues el capital cultural en estado de incorporación se difumina en la inconciencia del portador, y se constituye como el estado como mayor intrincación en el sujeto. En este entendido, y a modo de nota, la interpretación de los símbolos adquiere relevancia, para la lectura del capital del agente social.

En estado objetivado el capital cultural es relacionado con la apropiación y transmisión material por los agentes, quienes a su vez se comprometen con este capital: “como arma y como apuesta que se arriesga en las luchas cuyos campos de producción cultural [...] sean el lugar donde los agentes obtengan los beneficios ganados por el dominio sobre este capital objetivado” (1979, s.p.). Finalmente, en estado institucionalizado se aprehenden en documentos como títulos, los cuales ejercen su poder a través de la “magia colectiva”: “la magia del poder de instituir, el poder hacer ver y de hacer creer, en una palabra, reconocer” (1979, s.p.). Es entonces la conversión, del capital económico en capital cultural, y que, a su vez, sufre una reconversión, de capital cultural a capital económico.

En este sentido, la institución escolar y la familia, se presentan como entidades que contribuyen a la reproducción de la distribución del capital cultural (Bourdieu, 1997). En el caso de la institución escolar a partir de procesos como la selección y “separación entre los alumnos dotados de cantidades desiguales de capital cultural” (*Op. Cit.*, p. 34), y por su parte la familia como:

Cuerpos [...] impulsados por una especie de conatus, en el sentido de Spinoza, es decir por una tendencia a perpetuar su ser social, con todos sus poderes y privilegios, que origina unas estrategias de reproducción, estrategias de fecundidad, estrategias matrimoniales, estrategias sucesorias, estrategias económicas y por último y principalmente estrategias educativas. (*Op. Cit.*, p. 33).

De esta forma, se puede decir que, la familia y la institución escolar estimulan la orientación del sujeto en cuanto a sus elecciones en la estructura social.

Sobre el capital simbólico, en *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción* Pierre Bourdieu (1997) menciona que es una “propiedad cualquiera, fuerza física, riqueza, valor guerrero, que, percibida, por unos agentes sociales dotados de las categorías de percepción y de valoración que permiten percibirla, conocerla y reconocerla, se vuelve simbólicamente eficiente” (p. 173). Es

decir, funciona como una propiedad individual con “fuerza mágica” dice el autor (1997), que ejerce una acción, a partir del reconocimiento de esta propiedad por los sujetos del campo. En este entendido, el capital se presenta en el sujeto como una propiedad diferenciadora, y que, con base en ello establece la posición del sujeto dentro del campo, y con ello, posibilita la acción del sujeto.

### *Campo.*

El campo es la palabra que Pierre Bourdieu utiliza para nombrar la organización de los sujetos de acuerdo al volumen global de su capital y con base en la estructura del mismo. Para Bourdieu el campo, es un espacio de luchas, luchas en las que se apuesta “la imposición de los principios legítimos de visión y de división del mundo natural y del mundo social” (Bourdieu, 1997, p. 83), los sujetos e instituciones con diferentes volúmenes de capital participan, según las reglas del campo, “con el objeto de apropiarse de los beneficios (profits) específicos que se hallan en disputas dentro de ese juego” (1980, en Giménez, 2005b, p. 405); en esta idea, se comprende que cada uno de los sujetos del campo posee en cierta medida poder, y que, a través de él, participan en las luchas del campo en una dialéctica del dominio y la resistencia.

Bajo la premisa, se comprende que el campo es una estructura objetiva que conforma el habitus del sujeto, y su comprensión se basa en el reconocimiento de las relaciones que establece el sujeto (Bourdieu, 1997).

Otra definición que da el autor es la de un:

Campo de fuerzas, cuya necesidad se impone a los agentes que se han adentrado en él, y como un campo de luchas dentro del cual los agentes se encuentran, con medios y fines diferenciados según su posición en la estructura del campo de fuerzas, contribuyendo a este modo a conservar o transformar su estructura. (Bourdieu, 1997, p. 49).

En esta línea de ideas, el campo se construye como un microcosmos social, literario, científico, artístico, entre otros; con una estructura y conjunto de leyes propias (*Op. Cit.*, 1997); un nomos.

Complementariamente, en el texto “¿Quién creó a los creadores?” (1984), Pierre Bourdieu, propone una teoría multiderminada de las relaciones sociales, comprendidas a través del arte y la cultura. En el texto, el autor trata la Sociología de la Cultura, la cual tiene como objeto el conjunto de las relaciones producidas entre los artistas; concebidos como agentes de la práctica artística de una sociedad específica, esta disciplina se basa esencialmente en la teoría de los campos. En el campo, se presenta un capital-lenguaje que comparten algunos sujetos y determina quién o qué es el artista, se “define los medios y los límites de lo pensable” (Bourdieu, 1984); lo anterior, como producto de un complejo entramado histórico.

Cabe mencionar que en sus distintas formas el campo, por ejemplo, del arte, el económico, el político, el educativo, entre otros; se encuentran interrelacionados y por lo tanto multi-determinados.

El campo, consecuentemente, es la representación de Bourdieu de la esfera de las relaciones de los sujetos. A continuación, se describen algunas ideas que deben de considerarse para comprender el funcionamiento del campo:

- El campo no se presenta como una estructura consciente en el sujeto, sino más bien como una unidad internalizada, que establece relaciones formales e informales.
- La posición del sujeto se garantiza a través del capital (económico, cultural, social, simbólico, entre otros).
- El sujeto despliega una serie de estrategias –a partir de su capital- para aumentar el volumen de su capital y así poder participar dentro del campo, encontrando su posición en relación a los otros agentes sociales. Se puede destacar que estas estrategias no son desarrolladas necesariamente en la consciencia del sujeto.

- El sujeto con un mayor volumen de capital, buscará el mantenimiento de las reglas y de la organización de la estructura; mientras que el sujeto con menor volumen, buscará la subversión de las reglas en su favor (Pickard, 2015, p. 34).
- Las luchas de poder en el campo surgen de un enfrentamiento entre los sujetos, su posición y su capital.
- Las luchas crean la historia del campo (Bourdieu, 1997).
- Los grupos de poder recompensan aquellas acciones que tienden a la universalización del campo (Bourdieu, 1997, p. 222).
- En el campo, “el dominado colabora en su propia explotación a través de su afección o de su admiración” (Bourdieu, 1997, p. 184).
- Si la creación de una nueva posición encuentra sustento en otro campo, se produce una revolución cultural o artística.
- Los campos se encuentran en una búsqueda constante de legitimidad, es por tanto una lucha por la autonomía.

A modo de nota, para la comprensión de un campo o la posición de un sujeto dentro del mismo, se debe considerar que la teoría de los campos es circular; por lo cual, no se puede realizar un análisis desde el aislamiento, sino desde la estructura. En síntesis, acerca de la relación dialéctica entre la acción y la estructura, para Bourdieu “el campo condiciona el habitus; por otro, el habitus constituye el campo como algo significativo, con sentido y valor” (Ritzer, 1982, p. 504).

### **2.1.2. Institucionalización y legitimación.**

Para la comprensión de la evolución del campo de la danza clásica escénica, la teoría de la institucionalización de Berger y Luckmann (2003) puede ser de utilidad, en las siguientes líneas se explica esta idea.

De principio, debemos pensar en la construcción dialéctica del ser humano y el mundo social, las interrelaciones que se entretienen desde el inicio de la vida humana, producción mutua; en la que el ser humano produce la sociedad, y paralelamente, la sociedad produce al ser humano. En este entendido, el orden social “es un producto humano, o, más exactamente, una producción humana constante, realizada por el hombre en el curso de su continua externalización” (*Op. Cit.*, p. 71); orden social que responde al mundo natural del ser humano, a la incesante necesidad de ordenar el mundo interno y externo.

Ahora bien, las actividades que realiza el ser humano en el mundo social, se encuentran sujetos a la habituación, proceso que sirve como mecanismo para la economía de esfuerzos, que evita la repetición infinita de procedimientos complejos y que, de cierta forma, se sintetizan en hábitos. Hábitos que poseen por tanto un significado para los sujetos: “se incrustan como rutinas en su depósito general de conocimientos que da por establecido” (*Op. Cit.*, p. 72), y por ello, el acceso al origen de los hábitos no se puede realizar a través de la memoria del sujeto individual, sino más bien en la memoria del sujeto colectivo.

La sucesión de la habituación es la institucionalización; proceso en el que una comunidad de sujetos reconoce un conjunto de hábitos, que son realizados a su vez, por sujetos en particular. Entre las características de las instituciones se reconoce que son construcciones históricas y que sirven como mecanismos de control social. Cabe mencionar, que estas instituciones evolucionan a través de la objetivación, es decir, “se experimentan ahora como si poseyeran una realidad propia,

que se presenta al sujeto como un hecho externo y coercitivo” (*Op. Cit.*, p. 78). Se produce entonces una interacción retroactiva entre la externalización y la objetivación, el sujeto y la sociedad.

La siguiente etapa es la legitimación, que se conceptualiza como los “modos con que poder ‘explicarse’ y ‘justificarse’” (*Op. Cit.*, p. 82); los autores lo perciben como una dimensión cognitiva y normativa que protege a la institución, y que se configura a través del lenguaje. Esto se puede materializar en el conocimiento primario de la institución (sistema axiológico, criterios para la regulación del comportamiento, definición de roles, control, entre otros) y el conocimiento o corpus propio de la institución.

Es sustancial retomar el papel del lenguaje en el proceso de institucionalización, pues este “objetiva las experiencias compartidas y las hace accesibles a todos los que pertenecen a la misma comunidad lingüística, con lo que se convierte en base e instrumento del acopio colectivo del conocimiento” (*Op. Cit.*, p. 89); pensando desde la danza, remite a la codificación de la danza a través de la utilización de la técnica y el francés; elementos que permiten vincular la experiencia individual con la experiencia accesible colectiva.

Por otro lado, se reconocen otros elementos vitales, como la utilización de objetos simbólicos u acciones para reafirmarse; es decir, la reproducción de ciertas acciones significativas o uso de objetos. Otro aspecto es la definición de roles, los cuales contribuyen al orden institucional, a través del reconocimiento del rol propio y del rol del otro, lo que permite una construcción subjetiva de esta realidad.

A modo de nota, es posible que se produzca la reificación: “un paso extremo en el proceso de la objetivación, por el que el mundo objetivado pierde su comprensibilidad como empresa humana y queda fijado como factibilidad inerte, no humana y no humanizable” (*Op. Cit.*, p. 115); en otras palabras, aquello parece como inamovible y fijado naturalmente.

Regresando a la legitimación, como habíamos mencionado, es una objetivación ciertamente avanzada, en la que la institución se encuentra objetivamente disponible y subjetivamente pausable (*Op. Cit.*, p. 119); que conjuga la objetivación, la sedimentación y la acumulación del conocimiento. Sin embargo, cuando adquiere suficiente autonomía, se constituye en un universo simbólico, que para Berger y Luckmann (2003), es concebido como una “matriz de todos los significados objetivados socialmente y subjetivamente reales; toda la sociedad histórica y la biografía de un individuo se ven como hechos que ocurren dentro de ese universo” (*Op. Cit.*, p. 123). Dentro de este universo simbólico se ordenan y legitiman los roles, lo valioso, las formas de hacer, el orden de la historia, el presente, y ciertamente la forma del futuro.

## **2.2. Pensar la danza clásica desde la teoría bourdiana**

### ***2.2.1. Cuerpo de la danza clásica.***

En las líneas anteriores se ha mostrado la centralidad del cuerpo en la comprensión de la cultura, la encarnación del símbolo y la teoría de Pierre Bourdieu; sumando a esto, el cuerpo en la danza clásica escénica es la unidad fundamental para la materialización del movimiento -comprendido como práctica-, la incorporación del habitus y la participación en la estructura a través del capital; bajo la premisa, Pickard dice: “el individuo logra la comprensión del mundo social del ballet a través de la practica corporal” (2015, p. 31); superando así la dicotomía de la acción y la estructura a través del cuerpo, espacio en el que se entrelaza la acción y el habitus.

David Le Breton y Marcel Mauss piensan el cuerpo como entretejido del mundo natural del sujeto con el mundo social; en las siguientes líneas se explicarán algunas de las categorías que proponen estos antropólogos del cuerpo; dando, además, respuesta a preguntas que surgen como: ¿por qué el cuerpo no puede ser universal? ¿a qué se refiere Le Breton cuando dice que el cuerpo

se construye socialmente? ¿qué es una técnica corporal? ¿por qué una técnica corporal debe ser a la vez eficaz y tradicional?

En “Cuerpo y sociología” Le Breton (2012a) sugiere una clasificación de los estudios del cuerpo humano en las ciencias sociales durante el siglo veinte: sociología implícita, sociología detallista y sociología del cuerpo. En la sociología implícita, el cuerpo se encuentra presente en el discurso teórico, sin embargo, no se concibe como un concepto central; algunas ideas que se desarrollan en este periodo es la modelación del cuerpo por la interacción social y cultural,<sup>11</sup> la condición social del sujeto como producto de su cuerpo (asociado a cuestiones de raza), el cuerpo como asunto de la medicina y la biología únicamente, y la visión del psicoanálisis de Sigmund Freud, en el que la “corporeidad en tanto materia modelada, hasta cierto punto, por las relaciones sociales y por las inflexiones de la historia personal del sujeto” (Le Breton, 2012a, p. 18).

Por otro lado, la sociología detallista estudia las categorías específicas del cuerpo -por ejemplo las producciones del cuerpo-, pero sin concretar la conjunción sistemática de las mismas; desde el discurso de la sociología, se realizaron algunos estudios sobre la conducta del ser humano, que concluyeron en el reconocimiento del condicionamiento social y cultural sobre el cuerpo: “el ser humano no es producto de su cuerpo, él mismo produce las cualidades de su cuerpo en su interacción con los otros y en su inmersión en el campo simbólico” (*Op. Cit.*, p. 19). En otra línea, en la investigación etnográfica, se observaron técnicas corporales en sociedades tradicionales, como en estudios de Margaret Mead o Gregory Bateson.

---

<sup>11</sup> Se pueden revisar autores como Eugène Buret, Friedrich Engels y Karl Marx; por mencionar un ejemplo, este último considera la corporeidad como el resultado de las relaciones específicas del trabajo.

Finalmente, la sociología del cuerpo tiene como objeto de estudio el cuerpo, con sus “lógicas sociales y culturales que se difunden en él” (*Op. Cit.*, p. 15). ¿Pero de qué cuerpo se habla? Un cuerpo “en apariencia tan tangible tan accesible en su descripción” (Balandier en Le Breton, 2012b, p. 26); que pareciera universal, pero que no lo es, porque encarna a un hombre o una mujer; singular; con una historia, con líneas perpendiculares que se intersectan en lo más profundo de su organicidad, que laten, que se mantienen vivas.

Es por ello que Le Breton advierte al investigador que no debe considerar el cuerpo como algo en sí, separando el cuerpo de la persona que se encarna en él *-dar un cuerpo al ser humano-*; pero tampoco pensar lo contrario, *-dar carne al ser humano-*; sin diferenciación del cuerpo y la persona (2012b). Le Breton -después de revisar algunas investigaciones sobre el concepto del cuerpo- sugiere más bien, pensar el cuerpo, la persona que se encarna en él y la comunidad en la que se inscribe; como vasos comunicantes: “las representaciones de la persona y las del cuerpo, corolario de aquellas, están siempre insertas en las visiones del mundo de las diferentes comunidades humanas” (2012b, p. 27); ecuación que se presenta: cuerpo+persona+sociedad; se reitera entonces que el cuerpo –como concepto y entidad- no es universal, en tanto la singularidad de la persona que lo encarna y la sociedad en la que se elaboran. El cuerpo es entonces el vínculo entre la persona y la sociedad, receptor y productor de la organización social (Islas, 1995).

Bajo la premisa, el cuerpo como estructura simbólica es una:

Realidad cambiante de una sociedad a otra: las imágenes que lo definen y que le dan sentido a su espesor invisible, los sistemas de conocimiento que intentan dilucidar su naturaleza, los ritos y los signos que lo ponen en escena socialmente, lo que puede llegar a hacer, las resistencias que le ofrece al mundo. (Le Breton, 2012b, p. 30).

El investigador social deberá entonces observar el cuerpo, comprender sus estructuras morfológicas y simbólicas; ¿qué es el cuerpo? ¿quién es el cuerpo? ¿de dónde provienen aquellos materiales simbólicos que forman el cuerpo?<sup>12</sup>

Con esta idea del cuerpo, Marcel Mauss sugiere el concepto de técnica corporal como “la forma en que los hombres, sociedad por sociedad, hacen uso de su cuerpo en una forma tradicional” (1979, p. 337); la técnica corporal como habitus, que se inscribe en un campo particular, es una intersección bio-psico-sociológica. Habitus, técnica, que se hereda –tradición-, que se reproduce –aprende –transmisión y adquisición-, a través del cuerpo; instrumento natural y primigenio del ser humano; con una intencionalidad. Las técnicas corporales se pueden categorizar en función al sexo, la edad, y otras variables.

La institucionalización –en el sentido de Berger y Luckmann, a través del lenguaje- de estas acciones, como hemos mencionado, se materializa en tecnologías corporales que, a su vez, pueden configurarse en una técnica; esta es comprendida como un “sistema de relaciones constituidas por la existencia de seres humanos en un ambiente ricamente estructurado” (Pickard, 2015, p. 23); en este entendido y siguiendo a la autora, “el propósito del entrenamiento en ballet, en términos bourdianos, es adquirir un habitus de ballet inconsciente” (*Op. Cit.*, p. 39).

El cuerpo habitualizado se presenta entonces como un sistema político y poético -a través de la acción- que lo diferencia, que le da cualidades de movimiento singulares como ritmo, espacio, tiempo, gestos, entre otros; pensando desde la danza, por ejemplo: una compañía de danza clásica escénica ¿tiene una forma de moverse particular?; es decir, un grupo dancístico como forma de

---

<sup>12</sup> Esta premisa es fundamental para los estudios de la danza; pues el investigador debe comprender el cuerpo que analiza, comprenderlo en los términos que se ha configurado y no intentando acomodarlo en estructuras simbólicas occidentales, que pueden ser contrarias e inclusive violentas.

organización social en la que se presenta, por un lado, una transmisión explícita por preceptos (ideología y prácticas discursivas), y por el otro, un aprendizaje práctico por familiarización, “un aprendizaje inconsciente, por imitación, de los principios que organizan el arte de vivir” (Islas, 1995, p. 164); intersección de los tiempos, los espacios, los gestos, los movimientos. Y es por ello, que Islas menciona, “el movimiento no es inocente: en el cuerpo están impresas las fracturas sociales” (*Op. Cit.* p. 167); surgen entonces dos interrogantes esenciales: ¿cómo se mueven? ¿por qué se mueven así? Es entonces la tarea del investigador “hacer surgir los miles de sucesos perdidos, enfocar la corporeidad como el lugar de las diferencias [...] todas las marcas sutiles pueden entrecruzarse en él y formar una raíz difícil de desenredar” (*Op. Cit.*, p. 167).

Para resolver estos cuestionamientos, es importante, agregar a la ecuación el poder; como causa-productor del cuerpo, que lo singulariza; Foucault dice: “el poder pasa a través del individuo que ha constituido” (citado en Islas, 1995, p. 170), a través del cuerpo, de la persona, de la sociedad; es decir, una concepción capital asume Islas, un poder que es inteligente, minuciosos y disperso (*Op. Cit.*). Ahora bien, el sujeto se presenta como mediador entre sí mismo y los sistemas y poderes en los que se inscribe, dando lugar a codificaciones culturales.

En este sentido, pensar el cuerpo en la danza clásica escénica, es pensar en una corporalidad singular, pues posee una estilización física particular, que como hemos revisado proviene de una larga tradición histórica, y que converge en la sucesión de poses y posiciones, que se logran a través de la escolaridad artística (Pickard, 2015). El cuerpo, por tanto, es objeto y sujeto del ballet; pues es el cuerpo donde se inscribe la historia del campo, y donde se crea el deseo del espectador, pues el cuerpo produce una imagen de belleza, perfección y otros valores (*Op. Cit.*).

El cuerpo en la danza, como objeto, es construido por la técnica corporal –según el concepto de Marcel Mauss–, ya que adquiere una configuración particular, que es producto del aprendizaje

del ballet; que encarna pues el símbolo de la verticalidad.<sup>13</sup> Asimismo, es el lugar para la producción de otros símbolos, por ejemplo, en la reproducción del repertorio clásico se pretende transmitir una conceptualización del ser humano, y sus distinciones, de género o de clase social:

La formación del bailarín depende de la observación del otro, o del desarrollo de la estética del ballet, y esas imágenes son creadas para otros. Un cuerpo danzante, no solo se refiere a un cuerpo físico, sino también a una construcción social respecto al género, la raza y la sexualidad, los cuales son inherentes al cuerpo y al movimiento. (Pickard, 2015, p. 11).

Es interesante cuestionar el origen de la estética del ballet, pues de acuerdo a Angela Pickard (2015), deviene de la imagen occidental de belleza, que se basa en la verticalidad; la cual, es a su vez, símbolo de la idealización de la belleza, que inclusive se puede rastrear desde la Grecia Antigua. En este sentido, la construcción estética del bailarín, tiene una explicación histórica, situación que propicia que sea heredada y transmitida de los sujetos con mayor antigüedad en el campo –o guardianes de los mismos- a los sujetos noveles; sin embargo, esta construcción estética del bailarín es mutable, conservando rasgos del pasado, pero también mostrando elementos que muestran la innegable transformación de la imagen.

La búsqueda del cuerpo del ballet, inicia desde una temprana edad, y se refuerza con la participación de docentes y prototipos de bailarines, y posteriormente con la participación de coreógrafos, directores artísticos, críticos y espectadores; así como con la presencia de objetos como espejos, acentuando la observación del otro y la observación sobre sí mismo, para el control y autocontrol; ideas que llevan el pensamiento al concepto de vigilancia Michael Foucault. Para Pickard (2015), la creencia del cuerpo del ballet muestra la fuerte disposición del habitus en el

---

<sup>13</sup> Sobre la verticalidad como símbolo, se puede comprender entre la diferenciación de lo alto-bueno y lo bajo-malo, para comprender más esta idea, es pertinente revisar el libro *El lenguaje del cuerpo* del semiólogo Pierre Guiraud (1986).

bailarín, y con ello se muestra el trato que el bailarín da a su cuerpo, con el propósito de alcanzar este ideal, y volverse a sí mismo un objeto de deseo; el cuerpo adquiere así la cualidad de maleabilidad, pues este se encuentra en permanente construcción (Aalten, 2007); cualidad que también es legitimada en el campo. De estas ideas podemos, además, comprender cómo la estructura del campo moldea la carrera del bailarín, “el poder de determinar qué cuenta, ejemplifica el poder de las luchas en el campo” (Wainwright et al., 2006).

### ***2.2.2. Habitus en la danza.***

Para el sociólogo francés, la acción del sujeto y la estructura social se encuentran en tensión continua, en una relación dialéctica; la acción se categoriza en habitus y la estructura social en campo. Dicha concepción de la realidad permite, por tanto, al investigador analizar el significado del acto humano; su intención, significado, propósito, meta y función (Martínez, 2004).

Particularmente, el habitus es el principio generador y organizador de las prácticas y representaciones de los sujetos pertenecientes a un campo particular (Bourdieu, 1993); en este caso, se estudia el de la danza clásica escénica. Dicho habitus es elaborado históricamente, lo cual favorece la permanencia de experiencias pasadas, así como el establecimiento de lógicas específicas para la incorporación de los sujetos al campo.

Consecuentemente, durante el proceso de in-corporación del sujeto al campo, este asimila el habitus e inicia su participación en la historia del campo, “habitando la institución” (Bourdieu, 1993). Habitar debe ser comprendido como el proceso de apropiación a través de la acción, a través del cuerpo. Corporeizando, heredando y re-produciendo las significaciones del campo y las funciones de su posición dentro del mismo. El autor dice: “un acto de marcaje que instituye al individuo” (Bourdieu, 1993, p. 100).

Cabe mencionar, que particularmente en el bailarín, el habitus se manifiesta en características particulares de campos como la familia y la escuela de danza clásica –los cuales en sí mismos deben comprenderse como objetos de estudio independientes-; sin embargo, se puede comentar que el bailarín de danza clásica inicia su formación desde temprana edad, adquiriendo compromisos de los cuales puede no ser consciente (Pickard, 2015) debido a este “prematureo” inicio en el campo; el bailarín inicia su incorporación a la danza de forma progresiva y ciertamente durante varios años. Complementariamente decir: “cuando el jugador entra lo más temprano al juego, menos es consciente del aprendizaje asociativo” (Bourdieu, 1990, p. 67 en Pickard, 2015, p. 56). De esta forma, se puede comprender que el propósito de la escolaridad en los primeros años del infante, será adquirir el habitus del campo, lo cual para Pickard (2015), constituye el habitus nuclear del sujeto, pues se encarnan disposiciones en el cuerpo del bailarín en formación, como la postura, alineación, coordinación, gestos y maneras (*Op. Cit.*, p. 65).

A modo de nota, el aprendizaje y enseñanza de la danza clásica se basa en la observación y repetición, este último elemento se encuentra en la base de la lógica que subyace en la práctica dancística; se puede decir que el sujeto observa, almacena en la memoria, repite el movimiento y posteriormente agrega elementos expresivos al movimiento.

Otro elemento en la formación dancística, es la disciplina, lo cual desde la mirada de los docentes es esencial para el bailarín que desea desempeñarse profesionalmente, como muestra la evidencia empírica del estudio de Pickard:

Unidos por el deseo de ser bailarines performáticos, por tanto, fueron obedientes y conscientes, y de esta manera pudieron ser vistos como cómplices de su propia subordinación. (Bourdieu, 1990, en 2015, p. 69).

Es pertinente comentar, además, que el bailarín al ingresar a la escuela profesional de danza desde una temprana edad, no experimenta aquello que un sujeto no bailarín; y más bien, lo pone en

interacción con categorías como el autocastigo derivado de la disciplina, ambición, celos, entre otras; lo cual, paradójicamente, el sujeto lo reconstruye en resiliencia (Pickard, 2015).

En suma, en la formación dancística se elabora la disposición corporal para el aprendizaje y aplicación de la técnica, el estilo y el deseo de disciplina; lo cual, subyace sustancialmente en el docente, como figura de poder, dentro del campo; pues es él quien posee el poder y a quien se desea convencer de poseer las cualidades para ser bailarín (Pickard, 2015). Complementariamente, Anna Aalten (2005a), comenta que, en la escuela, el bailarín, aprehende su posición en jerarquía.

Acerca de la familia, Pickard (2015), comenta que esta encuentra una función importante en la ecuación, pues ellos serán quienes aporten los recursos económicos y ciertamente emocionales.

Posteriormente, en el campo laboral de la danza clásica escénica, el habitus del bailarín se materializa en acciones concretas como el ascenso dentro de la jerarquía de una compañía, pues con ello se muestra la asimilación del habitus y la manifestación de una herencia de múltiples significaciones históricas; que, a su vez, el sujeto reproduce. Para ilustrar el ejemplo anterior, el sujeto que recibe un nombramiento, habita la institución a través de la firma de un contrato laboral, la adquisición de obligaciones como trabajador –por ejemplo, la interpretación de personajes principales-; la adquisición de capital económico y cultural; entre otros.

Es interesante comprender las significaciones que se entretajan en el campo laboral de la danza clásica escénica a partir de dimensiones como el poder, así como cuestionarse: ¿qué probabilidades (históricas y sociales) le son otorgadas a un sujeto para obtener esta posición en el campo? ¿cuáles son las funciones conscientes de esta posición? ¿cómo se encarna el habitus? ¿qué comportamientos se asumen como bailarín? ¿qué tradiciones ha heredado específicamente?

Particularmente, a decir de la pregunta ¿cómo se encarna el habitus del bailarín? el texto “El cuerpo como base del sentido de la acción social” de Fernando J. García (1994) es útil, pues el autor sugiere el análisis de las acciones del sujeto para la comprensión de sus sentidos o significados; en consideración paralela del reconocimiento de las condiciones sociales e históricas en las que se inscribe; condiciones que, a su vez, de forma dialéctica, posibilitan los significados del campo. En este sentido, para vincular el cuerpo con el habitus, se debe conceptualizar la acción como una entidad práctica, intencional y representacional, inserta en un espacio material y sociopolítico (García, 1994); que propicia la participación material y simbólica del sujeto. Es entonces que la acción se presenta como un enlace entre el cuerpo y el habitus, y la encarnación adquiere sentido.

Acerca de los procesos de encarnación (comprendidos como marcos de sentido de la acción), el autor explica, se distinguen tres: (a) formación de identidad personal y colectiva; (b) introducción de disposiciones duraderas y transferibles (*habitus*); y (c) configuración dinámica de esquemas corporales, modelos de conducta, posturas, gestos, entre otros.

De modo que, el cuerpo del bailarín, es el vínculo entre el mundo subjetivo del sujeto y el mundo cultural del ballet; el cuerpo inscrito en el tiempo presente, se encuentra con la memoria del sujeto y la historia del campo; poniéndose a sí mismo como un “repositorio de principios encarnados” (Pickard, 2015, p. 29).

Como nota, la tipología de los procesos de encarnación, pueden ser categorías de análisis para resolver la pregunta ¿cómo se encarna el habitus del bailarín? Por ejemplo:

- ¿Tiene efectos en la configuración de su identidad personal? (considerando dimensiones como autoestima, hábitos –físicos, sociales, morales, de higiene, carácter-; ciertamente como un antes y un después).

- ¿Tiene efectos en la configuración de su identidad colectiva? ¿cómo es percibido por los demás? ¿sus acciones respecto al otro?
- ¿Qué conductas (habitus) le son exigidos al sujeto por la institución?
- ¿Cómo se materializa en la configuración corporal del sujeto -desde la percepción de su propia corporalidad-?

En otro orden de ideas, a decir de la construcción de la identidad del sujeto a partir de la profesión del bailarín, para autores como Anna Aalten (2007) y Wainwright et al. (2005), el bailarín, en la conformación del habitus, entretiene su yo con la carrera, y bailar se convierte en una necesidad encarnada: “el habitus del bailarín de ballet se vincula con su auto identidad encarnada, el ser bailarín se convierte en el núcleo de la identidad encarnada de la persona” (Wainwright 2005, p. 36); y en consecuencia, dejar de bailar representa una amenaza para el yo (Aalten, 2007).

Continuando con la idea encarnación-habitus, el cuerpo es el “lugar” o territorio para la reproducción de trasfondos, de códigos y de acciones; en los cuales subyace la esencia de los significados. Y, por tanto, comprender el cuerpo y la encarnación de las acciones, acerca al investigador al encuentro de los significados; posibilitando así el binomio cuerpo-habitus como dimensión para la investigación de las condiciones laborales de la danza clásica escénica. Por otro lado, y para mejorar la comprensión de la teoría de la “encarnación”, se debe reflexionar sobre los fundamentos que subyacen en esta; por ejemplo, asumir la unidad de la mente, el cuerpo y el medio ambiente; los cuales co-evolucionan simultáneamente; y por tanto el proceso cognoscitivo es acción corporeizada. Al mismo tiempo, esta posibilidad contribuye a condicionar el cómo comprende y experimenta el sujeto la realidad en la que se inscribe. Bajo la premisa, García asume: “los límites de mi corporeidad, señalan los límites de mi mundo” (1994, p. 82). Se puede entender entonces, que el campo determina-configura el cuerpo y a su vez la forma en la que este aprehende

–piensa, siente y actúa– la realidad a través del habitus, el cual “engendra las disposiciones compatibles con las condiciones del sujeto” (Bourdieu, 1993, p. 94).

### ***2.2.2.1. Habitus individual, institucional y coreográfico del bailarín.***

Steven Wainwright, Clare Williams y Bryan, S. Turner, después de una serie de investigaciones empíricas sobre el habitus del bailarín de danza clásica en diferentes compañías, como el Royal Ballet, en “Variedad de habitus y la encarnación del ballet” (2006), proponen la emergencia de un habitus individual, institucional y coreográfico en el ballet; los cuales se encuentran vinculados como vasos comunicantes, y que se unen a partir de la conversión del capital físico al capital artístico. El habitus individual del sujeto se modifica en la escolaridad y posteriormente al ingresar a una compañía, adquiere un habitus institucional, a su vez este puede ser alterado por el habitus coreográfico. En las siguientes líneas se describen con precisión estos conceptos.

#### **a. Habitus individual del bailarín**

El habitus individual se materializa en “el bailarín estrella, en particular, en aquellos que su habitus individual es una parte esencial de su carisma como bailarines” (Wainwright et al., 2007, p. 312). A su vez, este se complementa, por una parte, con el capital físico y artístico del bailarín; para los autores el cuerpo sella el destino del bailarín, pues este se correlaciona con la forma en la que el coreógrafo inscribe sus pasos en el bailarín (Wainwright et al., 2006, p. 538). Cabe mencionar que, el habitus individual, puede disminuir la efectividad del capital técnico dentro de las luchas del campo (Wainwright et al., 2006).

Para Wainwright et al., “el habitus individual del bailarín, es procesado por la estructura institucional, y esta relación reflexiva produce y reproduce el habitus del cuerpo del ballet” (2006,

p. 548); sin embargo, si el habitus individual del bailarín es valioso, este puede dominar el habitus institucional.

#### b. Habitus institucional del bailarín

Este hace referencia al “impacto de un grupo cultural o clase social que es mediado a través de la organización” (Reoy et al., 2001 en Wainwright et al., 2006, p. 548). Esto se materializa, por ejemplo, en las diferencias encarnadas en el estilo de danza de los bailarines de diferentes compañías de danza clásica, este fenómeno es observable en compañías de larga trayectoria, lo cual permite identificar un estilo de danza singular, así como el trabajo de ciertos coreógrafos, la escuela y las características mismas de la compañía, como la diversidad de bailarines, la edad o la talla. (Wainwright et al., 2006). Bajo la premisa, el bailarín en el día a día, desarrolla y adquiere un lenguaje de la cultura ocupacional (Aalten, 2005a).

En sus anotaciones sobre la investigación, los autores escriben que el habitus institucional del bailarín puede reconocerse en la identificación del bailarín con la compañía, es decir en la medida en la que se “sienta como pez en el agua”; este aspecto se comprende también en las giras de las compañías, lo cual fortalece el habitus institucional (Wainwright et al. 2007). Asimismo, en la observación del cuerpo del baile, este resulta como la materialización de la compañía: “bailarines de diferentes escuelas y estilos se convierten a una entidad [...] sus cuerpos individuales son transfigurados para bailar como un cuerpo” (Wainwright et al., 2006, p. 549).

Ahora bien, el habitus institucional, puede modificarse a partir de los cambios en la realidad en la que la compañía se encuentra inscrita –cambios sociales, económicos, políticos, entre otros-, y se puede diluir con el habitus individual de los bailarines, cuando son heterogéneos y la compañía aún no tiene una identidad delimitada y diferenciada. Asimismo, el habitus institucional puede

diluirse a partir del habitus individual; Wainwright et al. (2006), lo observan en el rápido ascenso de un bailarín del cuerpo de baile a solista, lo cual muestra la singularidad de su habitus individual.

Cabe mencionar, que la globalización como fenómeno ha producido cambios importantes en el habitus institucional de las compañías, lo cual ha favorecido el intercambio del repertorio, y con ello, la expansión del repertorio de las compañías, pero también la tendencia hacia la homogeneización; así como la complejización en el ingreso a las compañías y la disminución en el número de giras anuales, la desventaja de la innovación artística frente al mercado, la democratización del ballet, entre otros (Wainwright, et al., 2007).

### c. Habitus coreográfico

El habitus institucional, se encuentra a su vez, determinado o moldeado por la presencia de un habitus coreográfico predominante; no obstante, este también encuentra cambios, como la presencia de maestros y bailarines de origen diverso, la globalización y la homogeneización del repertorio; así como la escolarización de los bailarines (Wainwright et al., 2006).

#### **2.2.2.2. Dolor.**

Como se ha revisado, los símbolos se inscriben en el cuerpo y le otorgan identidad al bailarín; uno de los símbolos en la danza clásica es el cuerpo, como un sujeto en proceso de construcción y como un producto-objeto: “la visión prevalente del cuerpo y la forma en la que es tratado, es como una máquina para pelear, con y en contra” (Pickard, 2015, p. 90).

Esta visión del cuerpo, condiciona aspectos como la interpretación del dolor, el cual se inscribe en el habitus del bailarín desde la escolaridad y durante el desarrollo profesional se enfatiza, (Pickard, 2015). Es pertinente anotar que, “la forma en la que la persona trata su cuerpo revela la profunda disposición del habitus” (Bourdieu, 1984, p. 190 en Pickard, 2015, p. 42). Es

decir, el dolor es una forma aceptada y practicada, e inclusive es una forma de legitimación en la cultura del ballet o como símbolo de la vocación del bailarín (Wainwright et al., 2005); pues refuerza la idea de perfección, competitividad, comparación y la idea de desafiar los límites del cuerpo humano; otorgando así poder al bailarín a través del dolor; esta premisa es también aceptada por Anna Aalten: “la investigación en el mundo de la danza profesional, ha mostrado de forma repetida y convincente, que la mayoría de las lesiones no son consecuencia de un trauma, sino el resultado de la sobrecarga crónica del cuerpo” (2007, p. 110).

De forma paradójica, el bailarín a partir de la lesión, el envejecimiento o el retiro, logra objetivar su cuerpo, lo que le permite tener consciencia sobre su cuerpo y con esto, se presenta un “hoyo” en el habitus del bailarín (Pickard, 2015, Aalten, 2007 y Wainwright et al., 2005); a diferencia del bailarín novel quien recién entra al campo laboral de la danza y que recién adquiere el habitus.

Para Anna Aalten, el cuerpo del bailarín es un cuerpo ausente; el concepto del cuerpo ausente proviene de Drew Leder (1990), para quien el sujeto “experimenta corporalmente la ausencia, lo que es una parte esencial de la estructura humana de encarnación, la idea sobre la separación del cuerpo y la mente es natural” (Aalten, 2005b, p. 58).

Cuerpo ausente pues desde la escolaridad el bailarín aprende a interpretar el dolor como un símbolo de mejora, mostrando así la significación de la disciplina y el dolor; de esta forma, “el dolor físico es una parte de la vida cotidiana del bailarín, y es considerado como un aspecto inevitable de la profesión” (Aalten, 2007, p. 115); como se había mencionado, el dolor se acepta; pero Aalten, comenta que a la vez se controla: “muchos bailarines, incluso aquellos con el llamado cuerpo fácil, utilizan el término pelear cuando hablan de su relación con su cuerpo” (2007, p. 116); es decir, el dolor es algo propiciado por el mismo bailarín para la materialización de aquella forma

deseada, que se mencionaba anteriormente; es entonces un cuerpo ausente e ignorado de forma activa (Aalten, 2007), lo que otorga al bailarín dureza mental, elemento considerado como importante para ser bailarín profesional (Wainwright et al., 2005). Bajo la premisa, es pertinente cuestionar la función de la escuela y la compañía, en la promoción de las lesiones.

A su vez, el dolor y las lesiones no se presentan como un obstáculo para el bailarín, pues es usual encontrar bailarines que continúan a pesar de tener lesiones (Wainwright y Turner, 2004 en Aalten, 2007 y Wainwright et al., 2005); lo cual muestra la fuerza del vínculo entre la identidad del bailarín y su profesión.

### ***2.2.3. Capital en la danza.***

En la literatura sobre el estudio de la danza clásica desde la teoría de Pierre Bourdieu, se han introducido conceptos como capital físico, técnico y artístico, para poder explicar las prácticas dentro del campo; en las siguientes líneas se describirán estos y conceptos tradicionales como el capital cultural, pero interpretado desde la danza.

Cabe anotar, el capital del bailarín se configura desde la familia y la escolaridad, y posteriormente en la compañía, se fortalecen o se incorporan otros; además, de que el capital del bailarín define su posición dentro del campo; para Pickard (2015), el bailarín que ingresa al campo, participa en las luchas del mismo, lo que desencadena fenómenos como la comparación, la rivalidad y la competencia.

#### ***2.2.3.1. Capital cultural.***

En la danza, el capital cultural encarnado, se materializa en la acumulación “durante el performance, los ensayos, y puede compensar la inexorable declinación del capital físico experimentado por el bailarín” (Wainwright et al., 2005, p. 61).

### **2.2.3.2. Capital físico.**

Esta unidad puede ser explicada a través de Bourdieu, para quien, el cuerpo es un elemento central en la adquisición del capital cultural; es entonces que el cuerpo toma relevancia en el sistema social (1986, en Pickard, 2015, p. 30). Se reconocen aspectos como la forma del cuerpo, memoria muscular, postura, alineación, cualidades de los movimientos cotidianos, el discurso, entre otros. En la danza, el capital físico diferencia a los bailarines unos de otros, (Wainwright et al., 2006) y propicia la obtención de papeles, por ejemplo (Pickard, 2015). En síntesis, el capital físico es entonces el medio y la finalidad.

### **2.2.3.3. Capital técnico.**

Esta unidad hace referencia a la práctica y repetición de la técnica clásica, hasta lograr un máximo desarrollo; lo cual, si bien es importante, no es garantía de una carrera exitosa (Pickard, 2015).

### **2.2.3.4. Capital artístico.**

Para Angela Pickard (2015), es: “la forma y el estilo en el que cada movimiento es expresado, lo que permite el involucramiento entre el bailarín y la audiencia, para transmitir el significado o las intenciones de la coreografía en el performance” (p. 77). Similarmente al capital físico, el capital artístico permite al bailarín la obtención de papeles; se debe anotar, que ambos deben desarrollarse de forma paralela (Pickard, 2015).

## **2.2.4. Campo de la danza.**

En el campo de la danza clásica escénica, pueden reconocerse instituciones como las compañías, las cuales comparten características con el campo, pero que a su vez poseen características propias. Por ejemplo, las compañías generalmente están organizadas en una jerarquía piramidal, lo cual, es una herencia del ballet del siglo XIX, que refleja la estructura de la sociedad burguesa (Pickard,

2015 y Ferreiro, 2005); es por ello, que el ascenso de un bailarín en la jerarquía de la compañía, lleva consigo algo más que la distinción contractual como trabajador.

Por otro lado, las compañías poseen estilos particulares, los cuales se asocian con el *habitus* coreográfico; por ejemplo, George Balanchine dotó al New York City Ballet de una identidad a través de su producción, lo cual a su vez determinó una técnica de ballet también específica (Pickard, 2015).

De las líneas anteriores, se puede decir, siguiendo a Pickard (2015), que el núcleo del campo del ballet se organiza con base en la producción del cuerpo del bailarín, la estética del ballet y la construcción de una identidad (*Op. Cit.*, p. 64); es decir, el campo configura una identidad en el bailarín. Bajo la premisa y siguiendo a Pierre Bourdieu, aquellos sujetos que no posean un *habitus* para participar en el campo, serán excluidos del campo; y quienes lo posean serán jerarquizados.

Otro concepto observado en las instituciones que componen el campo de la danza clásica, es el de instituciones voraces (Lewis Coser en Anna Aalten, 2005a); pues consumen ciertamente la vida del bailarín desde su escolaridad, lo cual se legitima a través de sentencias como “la total dedicación caracteriza al verdadero bailarín” (Aalten, 2005a):

Las instituciones voraces demandan una exclusiva y total lealtad de sus miembros y absorberlos completamente. A cambio ofrecen una identidad específica y el sentido de pertenencia a un grupo privilegiado. Este sentimiento de privilegio funciona como un límite simbólico, que separa a los miembros de los no miembros. (p. 8).

El concepto de las instituciones voraces se puede identificar en los datos empíricos de Anna Aalten, en los cuales se muestra que los bailarines construyen su vida alrededor de la danza, inclusive, menciona, que se encuentran parejas dentro de las compañías; buscando la integración entre la danza y la vida. Asimismo, observa en su investigación diferentes mecanismos para la mediación del bailarín con las instituciones voraces, como la manipulación, disociación o resistencia.

Finalmente, acerca de los guardianes del campo, para Anna Aalten (2005a), se concibe el docente, ballet master, coreógrafo y director artístico; posicionándose así entre el bailarín y la danza; este fenómeno se materializa, por ejemplo, en audiciones para el ingreso a las escuelas o las compañías de danza, y se repite en las audiciones para distribución de papeles; en estos procesos estas figuras participan y deciden. Cabe agregar que, las audiciones en la danza clásica se basan en la observación y con ello se reitera la permanente vigilancia, como se ha mencionado; el cuerpo del bailarín se presenta obediente y disponible para el otro.

### **2.3. El trabajo en la danza clásica escénica**

#### **2.3.1. Generalidades del trabajo.**

La significación del trabajo se circunscribe a las construcciones sociales, entrelazadas en un tiempo y espacio determinado, y, en consecuencia, lleno de inflexiones históricas; Enrique de la Garza (2001) menciona que en la Antigüedad y en la Edad Media se relacionaba con el castigo y la penitencia, y, por tanto, como una actividad de las clases bajas; posteriormente, con los luteranos y calvinistas, el trabajo adquiere un valor social. Esta aprehensión se mantiene hasta inicios del siglo XIX, y se conjuga con el surgimiento de la moral laboral. Seguido a esta nueva significación, florecen diferentes visiones teóricas del objeto de estudio.

Sin embargo, se pueden reconocer tres características primigenias: transformación de un objeto de trabajo como resultado de una actividad humana,<sup>14</sup> establecimiento de relaciones con otros sujetos y transformación del sujeto mismo a partir del trabajo. En síntesis, el trabajo para De la Garza se concibe como:

---

<sup>14</sup> Este objeto o más bien producto, satisface dos tipos de necesidades: físico-materiales o simbólicos, estos últimos pueden ser cognitivos, estéticos, éticos o emocionales (De la Garza, 2017).

Transformación de un objeto de trabajo como resultado de la actividad humana utilizando determinados medios de producción para generar un producto con valor de uso y en ciertas condiciones con valor de cambio. (2011, p. 55).

Del párrafo anterior, es obligatorio hacer un paréntesis sobre las relaciones de trabajo o sociales, las cuales tienen múltiples dimensiones, “implica acciones e interacciones; las interacciones suponen intercambio de significados; estos pueden ser negociados, impuestos o rechazados, generar cooperación o conflicto” (De la Garza, 2017, p. 15).

Sobre el concepto de Enrique de la Garza (2011) es relevante enfatizar la idea: durante el proceso el ser humano que trabaja se transforma; el trabajo contribuye a la construcción de la subjetividad, de la identidad, de las prácticas y discursos. Bajo la premisa, se establece una relación dialéctica, y, por tanto, el trabajo en el ser humano posee una dimensión de construcción subjetiva y una dimensión de construcción objetiva. El sujeto se construye a sí mismo a través del trabajo, sus símbolos y la especificidad de su relación con lo otro y los otros, a la vez que participa en la producción material o inmaterial.

En este entendido, el trabajo configura las interacciones del sujeto con su entorno inmediato y no inmediato; por mencionar, el trabajo otorga determinada valoración moral, identitaria o económica al sujeto (De la Garza, 2011). Es decir, el trabajo condiciona las relaciones económicas, sociales, de poder, entre otras, y, por tanto, significaciones intrínsecas en esta interacción.

Al margen de esta construcción teórica sobre el trabajo, De la Garza, sugiere la investigación de espacios de trabajo concretos con una precavida independencia de la estructura del mercado global, y comenta: “la internalización de lo global en lo local no produce monotonía global, sino muchos globales específicos. Aquí operan la filtración, la traducción, el sincretismo, la hibridación de lo global por lo local” (2001, p. 24). Y con esto, permite la reflexión sobre el efecto de la estructura del mercado, la cual dice “presionan, pero no determinan” (*Op. Cit.*, p. 24),

oponiéndose ciertamente a la concepción del mercado como un elemento determinante en la construcción de la sociedad; visión que, para De la Garza, desenfoca al trabajador, deslegitima el trabajo de forma pública y pone la atención en el capital y matiza, de forma aguda, la diferenciación.

En este panorama, para De la Garza (2001), la crisis del trabajo se vuelve inevitable, y particularmente en América Latina, se materializa a través del creciente desempleo en los años noventa, la disminución de los salarios y el crecimiento de la economía no estructurada - autoempleo y microestablecimiento-, que, a su vez, se correlaciona con la fragmentación de la clase obrera, que se homogeneiza en la precariedad laboral (De la Garza, 2001, p. 28); el autor menciona:

Esta identidad potencial de los precarios no podría tener como centro solamente el lugar micro del trabajo, sus unidades productivas y sus pequeños propietarios que serían a su vez precarios, sino la sociedad global de la exclusión, la globalización excluyente y el neoliberalismo. (*Op. Cit.*, p. 28).

Finalmente, Enrique de la Garza (2001) sugiere la indagación y acción sobre la interrelación del trabajo con otros campos como la familia, la escuela y el tiempo libre; pues estos campos en su conjunto, a través de la acción múltiple, pueden servir como antinomia a la fragmentación, el individualismo y la precariedad.

### **2.3.2. Trabajo y danza.**

Para pensar el trabajo en la danza, es útil el texto de Enrique de la Garza “¿Qué es trabajo no clásico?” (2017), pues aporta bases teóricas sobre el trabajo clásico y no clásico, así como de los fundamentos para explicación de los elementos emocionales, estéticos, éticos y cognitivos del fenómeno del trabajo.

En primera instancia, el trabajo clásico se asocia con características como industrial, generación de un producto con independencia del trabajador, el producto tiene la posibilidad de ser

almacenado y revenderse, en el proceso de producción el cliente no participa –y por lo que sólo se reconoce la presencia de dos sujetos: el capitalista y el empleado-, establecimiento del tiempo de la jornada laboral, delimitación espacial, trabajo maquinizado y asalariado (De la Garza, 2017).

En contraposición, en el trabajo no clásico “las interacciones, la generación de símbolos o el trabajo del cliente pueden generar o ser productos útiles al hombre” (De la Garza, 2017, p. 13), el autor también comenta que los símbolos producidos son subjetividad, implica la participación de tres sujetos en el proceso de producción (empresario, trabajador y cliente) y no ignora los elementos emocionales, estéticos, éticos y cognitivos -cabe mencionar su condición de red-, implícitos en la relación de trabajo (empleado y cliente).<sup>15</sup>

La danza clásica escénica, puede describirse desde el trabajo simbólico (no clásico), pues el “trabajar desde su propia subjetividad, genera símbolos comunicables de manera inmediata o mediata al usuario” (*Op. Cit.*, p. 14), símbolos que tienen un valor, y que, a su vez, desencadenan la construcción de nuevos sentidos. A partir de esta visión, se puede reconocer que en la producción de un espectáculo de danza clásica el producto es intangible y físico,<sup>16</sup> su existencia depende de la subjetividad de los sujetos del proceso de producción, circulación y consumo (por ejemplo, se posibilita a través de la participación del director artístico, coreógrafo, ensayador, bailarín, espectador y otros). Asimismo, en el caso de la danza el producto es un símbolo el cual tiene un valor particular.

---

<sup>15</sup> En el sentido de reconocer la presencia de estos elementos de la relación de trabajo, los cuales son ignorados por el trabajo clásico.

<sup>16</sup> Es importante, mencionar que para Enrique de la Garza (2017) la intangibilidad se comprende como aquello que no es accesible a través del tacto, pero sí de otros sentidos; mientras que la referencia física, a posibilidades del producto al término del proceso de producción, por ejemplo, en el almacenamiento y posterior venta. Asimismo, (desde la perspectiva de la autora) objetos como escenografía, vestuario y otros elementos que se crean en la producción del espectáculo.

Dentro de esta concepción del trabajo de la danza clásica escénica, el espectador juega un papel importante, pues él será un elemento sine qua non para la consumación del espectáculo, se presenta pues como un “receptor no pasivo de los códigos subjetivos generados” (*Op. Cit.*, p. 12) por los bailarines. Asimismo, será el espectador quien pague por el producto subjetivo (por ejemplo, un boleto de entrada), producto que no podrá revenderse y finalizará con la subjetividad del espectador (*Op. Cit.*, p. 12);<sup>17</sup> pues el producto se “degrada” a partir de su producción,<sup>18</sup> momento en el cual, además, se define el éxito del proceso de producción.

Cabe anotar, que el espectador participa en la producción del espectáculo a través de la premiación simbólica al bailarín, por ejemplo, aplausos; recreando-produciendo en esta compleja relación laboral (*Op. Cit.*, p. 17). Surge además el cuestionamiento del poder del espectador, dentro de la ecuación.

Otra característica, es la de trabajo interactivo, pues este se comprende como aquel trabajo en el que la interacción entre los sujetos del proceso de producción (bailarín-espectador) adquiere centralidad; es decir, la interacción será el “componente general de lo que genera o se vende; conlleva significados pero embebidos en la propia interacción” (*Op. Cit.*, p. 13).

Esta última idea, nos lleva a pensar en la fuerza de trabajo del bailarín para participar en estas relaciones; particularmente, la fuerza de trabajo para De la Garza es la “potencialidad para generar productos” (*Op. Cit.*, p. 16); lo cual, se puede interpretar en términos bourdianos como capital físico, artístico y técnico. En este caso, en el trabajo interactivo, se considera en el bailarín

---

<sup>17</sup> En algunos casos, se puede obtener un producto a posteriori del proceso de producción, a través del almacenamiento y la reventa; por ejemplo, una grabación.

<sup>18</sup> Las comillas en la palabra degradación, se asocia con la imposibilidad de la terminación del proceso, pues el producto “incorpora su valor al de la fuerza de trabajo del consumidor” (*Op. Cit.*, p. 17).

su capacidad relacional o de intercambio y de generación de símbolos aceptados por el espectador (*Op. Cit.*, p. 16). Bajo la premisa, si se piensa la danza como un trabajo interactivo, adquiere sentido la relevancia del capital artístico sobre los otros tipos de capital.

Ahora bien, resulta pertinente hablar sobre el tercer sujeto de la relación laboral, el empresario, que en la danza se materializa en la figura del productor, director artístico, coreógrafo, entre otros; figuras que organizan el proceso de producción y que de forma indiscutible participan en las luchas de poder en este entramado de relaciones sociales.

Cada uno de los sujetos que participan en el proceso de producción aportan un valor al producto: el director artístico o coreógrafo el capital constante consumido, del bailarín el capital variable y del espectador “trabaja con su entusiasmo para recrear el espectáculo” (*Op. Cit.*, p. 17).

Por otro lado, es importante cuestionar los fundamentos que subyacen en las relaciones laborales en la danza, siguiendo a Enrique de la Garza (2017), se reconoce un trabajo emocional y un trabajo estético. En el trabajo emocional, las emociones son creadas por el trabajador, es decir, “maneja las emociones forzándose a sentir y no simplemente a disimular” (*Op. Cit.*, p. 19); posibilitando así un entramado de emociones entre el bailarín y el espectador. Sobre el trabajo estético, el autor hace referencia a Heinich (2001 en De la Garza, 2017), y la atención se pone en el cuerpo y sus cualidades, así como en ideas, recuerdos, ritmos, simetrías, entre otros (*Op. Cit.*, p. 20); particularmente, la conceptualización del trabajo estético se basa en el habitus del sujeto, el cual es utilizado por el director artístico o coreógrafo, y actuar sobre él (De la Garza, 2017).

Se debe anotar que estos elementos (emocional y estético), complejizan la creación de significados y subjetividades en el trabajo simbólico, y en las relaciones sociales que en ella se entretienen; produciendo matices singulares en el trabajo en la danza clásica escénica y posibilitando un acercamiento al fenómeno.

De forma general, un espectáculo de danza clásica, es la materialización de un proceso de producción de un espectáculo, el cual posee un capital constante, trabajo simbólico y ciertamente un juego de poderes, emociones, ideas, experiencias, entre el director artístico/coreógrafo, el bailarín y el espectador.

### **Entre la teoría y la práctica de campo**

La cultura se comprende como un conjunto de hechos sociales, a la vez que en ella se entretienen un conjunto de símbolos materiales e inmateriales que se inscriben en el cuerpo de los sujetos. La danza clásica como práctica cultural se encarna en los sujetos a través del habitus, el cual lleva consigo el aprendizaje de una técnica corporal -la técnica clásica- y otras proposiciones que en las siguientes líneas se describen, el cuerpo del bailarín abraza y expresa el habitus en el campo; y es por ello que las acciones de los sujetos no son gratuitas, sino que hay una razón detrás de estas (Bourdieu, 1997). Cabe decir, que el habitus no se presenta como coherente e integrado, sino como menciona Martín (2013), trayectorias ondulantes que se prolongan, se cortan, se mueven.

Por otro lado, comentar que dentro del estudio “lo particular (los sujetos específicos que participan en el estudio) no es el objetivo sino el terreno donde se observan procesos que trascienden el individuo” (Baz, s.f.a, p. 119).

En las siguientes líneas, se muestran los resultados de la investigación empírica, considero importante anotar que cada uno de los sujetos fue generoso con sus palabras, palabras en las que fue imposible ocultar su pasión por la danza.

#### **Características generales de la muestra**

La muestra para la investigación empírica es de 9 bailarines profesionales, con residencia en la Ciudad de México, de los cuales 6 son mujeres y 3 son hombres; de ellos, 6 son bailarines activos y 3 son bailarines retirados, por lo que el rango de edad es variable, de 28 a 60 años. De los bailarines entrevistados, algunos pertenecen o pertenecieron a la Compañía Nacional de Danza, el Taller Coreográfico de la Universidad Nacional Autónoma de México, la Compañía Ardentía, el Ballet de la Ciudad de México; o se desarrollaron como bailarines independientes.

### *Sujeto 1.*

El sujeto se inició en la danza en la adultez, a partir de tomar clases de danza clásica como asignatura de Teatro (segunda carrera del sujeto, la primera fue una licenciatura en Administración), su maestra le comentó que tenía posibilidades de dedicarse a ello, y obtuvo una beca para estudiar en una escuela de danza clásica en la Ciudad de México; cabe mencionar que su tiempo de educación en la danza clásica fue corto, y a la vez que se formaba como bailarín trabajaba como actor profesional.

Su primer contrato lo obtuvo en Estados Unidos de América, en el Ballet of the Americas en El Paso, Texas; gracias a uno de sus maestros, quien le dijo: “ahí está tu contrato y te vas”. Relata que al principio le fue difícil porque llegó tarde a la compañía, es decir, ya tenían tiempo ensayando y faltaban pocas semanas para el estreno: “yo era muy novato y eran bailarines profesionales, [...], las exigencias físicas eran muy grandes, entonces no tenía técnica suficiente y mi trayectoria había sido muy corta, entonces tenía muchas lagunas en mis conocimientos, y eso lo tuve que ir aprendiendo sobre la marcha”.

Para la segunda temporada audicionó, pero relata que el año anterior le había servido para enfocarse en su entrenamiento; sumado a que le habían pagado en dólares pudo pagar clases de danza en México; y ese año, menciona que, su entrenamiento fue fuerte, pero subió. De ahí en adelante continuó trabajando algunos años más con la compañía en Estados Unidos de América. Después bailó en otra compañía pequeña en México, en la que pudo viajar a varias partes del mundo.

A la par, bailó en otros grupos, “bailé prácticamente de todo, bailé danza contemporánea, folclor, jazz, danza española, [...] poco a poco me fueron invitando a otros grupos o compañías, y mi ámbito laboral se diversificó, ya no fue sólo danza clásica”.

También, comenta que cuando tenía libres algunas fechas en Estados Unidos de América, regresaba a México y bailaba con algunos grupos pequeños: “de pronto me invitaban, función aquí, función allá, y así me pasé los últimos años. [...] en esas temporadas era muy freelance, y como en aquella época, en México mucha gente me conocía, había gente que me invitaba para alguna función”.

Cabe mencionar, que se desempeñó como bailarín del Ballet Neoclásico de la América Latina de Raúl Platas, grupo Génesis de Sonia Castañeda y Miniaturas Coreográficas de Giselle Colas.

Posteriormente, al darse cuenta de que no podría bailar toda la vida: “y si no iba a bailar toda la vida, qué iba a hacer, ¿recuperar mi carrera de administración?, que tenía veinte años que no ejercía, o dedicarme a otra cosa. Y entonces, pues me di cuenta que podría dar clases y que era una opción, pues sino me iba a quedar a media calle en un momento dado”. Alternó su carrera de bailarín con la de maestro de danza, e “iba dejando el escenario, pero me iba metiendo en el salón de clases”. Actualmente imparte clases de danza clásica de forma independiente.

### ***Sujeto 2.***

Inició su formación a los 5 años de edad y a los 8 años ingresó a una escuela profesional de danza (Academia de la Danza Mexicana), sin embargo, terminó sus estudios en el sistema Royal Academy of Dance con el propósito de certificar sus estudios. Trabajó en compañías como el Ballet de la Ciudad de México y en una compañía del estado de Hidalgo; posteriormente, entró al Taller Coreográfico de la Universidad Nacional Autónoma de México (TCUNAM), en donde se acercó personalmente con la maestra Gloria Contreras para pedir un lugar en la compañía, ella le comentó que no había contratos disponibles, pero que la veía y le decía; la aceptó para ensayar y después de algunos meses hizo audición. Gloria Contreras ya "le había puesto el ojo" y la aceptó. Después de

los primeros seis meses de su ingreso, Gloria Contreras le dio solistas pues era la "que baila bonito". Desde entonces de desempeña como bailarina en esta compañía.

### *Sujeto 3.*

Comenta que su madre la llevó a clases de danza a los 4 años de edad, así como a otras actividades, considera que: “era una niña que me gustaba ser activa, que le gusta el movimiento”; progresivamente, dejó las otras actividades para estudiar únicamente danza clásica, por lo que terminó sus estudios en el sistema Royal Academy of Dance en la Ciudad de México.

Como bailarina profesional, inició su carrera a la vez que realizaba estudios de licenciatura (Psicología): “no dormía, o a veces en ensayos ahí estaba estudiando, haciendo tareas, mientras estaba en clase hacía tarea de otra”. Sin embargo, el gusto por sus estudios académicos la llevó a complementar la danza y la Psicología, encontrando tiempos para continuar sus estudios y su carrera como bailarina: “fue bastante satisfactorio poder salir de la carrera y seguir [...], muchos me dijeron el estudio puede esperar, pero la danza no. Pero igual lo puedes hacer a la par, ahora estoy en una maestría”. Menciona que, para esto ha sido importante el apoyo de la compañía, pues puede tener permisos para cumplir con sus obligaciones como estudiante.

Aunado a su trabajo en la compañía, recibe invitaciones para participar en festivales de academias o de estados; recuerda también, que tuvo una invitación para un concurso nacional de danza clásica o para comerciales que necesitan bailarines, “pues ahí tengo también mis chambas”.

Actualmente, continua su carrera como bailarina en esta compañía, a la vez que estudia una maestría en Psicomotricidad, imparte clases de danza clásica y un día a la semana da terapias.

#### ***Sujeto 4.***

Inició su formación en la danza a los 9 años de edad, pues cerca de su escuela de educación básica se abrió una escuela de danza clásica y le ofrecieron las clases: “mi mamá dijo, pues bueno te compro tus zapatillas, y de ahí ya me fui a la academia”; similarmente, realizó sus estudios en el sistema Royal Academy of Dance en la Ciudad de México. Cuando tenía 15 años había terminado sus estudios en el sistema RAD y la secundaria, la maestra Fabiene Lachere la encontró y le dijo que hiciera audición en la Compañía Nacional de Danza, la hizo y fue escogida; “entonces desde enero del 84, hace 35 años, entré a la compañía y ya me seguí”.

Decidió dejar sus estudios académicos para realizar su carrera como bailarina de danza clásica. Inició en el cuerpo de baile C, subió a cuerpo de baile B, cuerpo de baile A, corifea, segunda solista y primera solista, en los primeros 11, 12 años; los siguientes 11 años como primera solista, relata que nunca la subieron de categoría con menos de 2 años. Comenta que, durante esos años en la CND, se tuvo una línea estética moderna paralela al repertorio clásico, con obras que se encontraron con su pasión por la danza contemporánea.

Al finalizar su carrera como bailarina dentro de la CND, continuó dentro del campo de la danza, actualmente es docente independiente de danza clásica, investigadora y bailarina.

#### ***Sujeto 5.***

Inició en la adolescencia su formación dancística, con algunas clases y posteriormente se integró a una escuela profesional en la Ciudad de México (Centro Cultural Ollin Yoliztli), a la par que tomaba clases adicionales para nivelarse. Se anota que durante sus estudios de danza clásica trabajaba, y para dedicarse de tiempo completo a la danza dejó sus estudios académicos.

Ella relata que, desde la escuela buscó bailar en algunas compañías, pues sabía que su edad no era una ventaja: “y si me esperaba hasta salir iba yo a tener veintitantos años y dije pues la vida se me va a ir”. Quería oportunidades de “colarse”, “para que cuando saliera, estuviera más o menos igual que las bailarinas que tenían mi edad, con algo de experiencia”. Buscó participar en proyectos de compañías independientes, como por ejemplo con el Ballet Independiente, en donde tomaba algunas clases y hacía también algunas funciones.

Menciona que también estuvo en la Compañía Mexicana de Danza Contemporánea, compañía en la que tuvo su primera oportunidad de bailar a nivel profesional con el maestro Guillermo Arriaga, y que dirigía Trigo González, en esta compañía hizo una gira por el país. Posteriormente en el Ballet Metropolitano y el Ballet de la Ciudad de México, en el que baila actualmente, anotando que este año por motivos personales tomó un descanso, aunque participa como aprendiz.

### ***Sujeto 6.***

Inició su formación en la danza con un grupo familiar, y en la adolescencia le aconsejaron tomar clases de danza clásica o contemporánea, de esta forma comenzó su educación en la danza clásica; al entrar en la disyuntiva entre seguir bailando o continuar sus estudios académicos, uno de sus maestros -de origen canadiense-, le comentó que debería dedicarse a la danza por sus potencialidades, y lo invitó a realizar un curso de verano en Canadá; así lo hizo y continuó sus estudios en este país: “la carrera la hice en tres años, [...], tenía los conocimientos suficientes y el potencial físico también para poder avanzar rápido”.

Él comenta que desde su egreso obtuvo ofertas laborales en la compañía local (Grandes Ballet Canadienses), pero como aprendiz, lo cual él no consideraba adecuado de acuerdo a sus

condiciones económicas. Uno de sus maestros le aconsejó buscar una compañía pequeña donde tuviera mayores oportunidades de bailar y fuera mejor aprovechado como bailarín.

Entró al Calgary City Ballet, con el propósito de obtener experiencia, y en efecto, al llegar hizo pas de deux, roles principales, y en general bailó mucho. Sin embargo, después de dos años la compañía cerró: “simplemente como en todos lados, la situación económica de las compañías de ballet es muy difícil, no generan lo que gastan, y a los dos años nos enteramos que la compañía la querían cerrar”.

Tiempo después, un amigo suyo que había conocido en Canadá e integrante de la Compañía Nacional de Danza, le dijo que viniera a México, y particularmente a la Compañía: “llegué aquí por azar a la CND, llegué, pedí tomar clase y luego luego me dijeron, no pues de dónde eres, por qué estás aquí, ¿quieres estar?, y yo pues sí”; en este espacio se desempeñó como bailarín por varios años hasta obtener la categoría de primer solista.

Después de su retiro como bailarín, se dedicó enseñanza de la danza clásica, y actualmente es director de una compañía juvenil de danza clásica en la Ciudad de México.

### ***Sujeto 7.***

Ingresó a una escuela profesional de danza clásica en la Ciudad de México (Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea), en la que terminó sus estudios, se anota que previamente había practicado gimnasia y debido a una lesión se le recomendó tomar clases de danza clásica. Ella relata que, al terminar sus estudios en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, hizo seis meses de servicio social en la Compañía Nacional de Danza, al terminar este hizo audición y obtuvo un contrato como cuerpo de baile, a la fecha tiene diez años como integrante de la Compañía y es primer solista de la misma.

Como primer solista, puede hacer los roles principales, pero también solistas; considera que esta versatilidad le permite estar más tiempo en el escenario, pues ella puede tener funciones como principal más otras funciones bailando otros papeles. En la compañía ha participado en giras internacionales y nacionales, trabajado con importantes coreógrafos internacionales, y aprendido otras formas de movimiento, como el neoclásico y el contemporáneo.

### *Sujeto 8.*

Realizó sus estudios de danza clásica en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea en la Ciudad de México, pues su hermana había ingresado a la Escuela y ella quería estar cerca de ella. Similarmente, realizó su servicio social en la Compañía Nacional de Danza, lo que le permitió después poder trabajar un año en la misma. Posteriormente, participó en una compañía llamada Danza Sin Fronteras, para lo cual solicitó una beca como intérprete del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes; durante esta etapa comenta que aprendió mucho, pues su entrenador era Alejandro Vargas, quien considera ha sido uno de los mejores maestros de México.

Después de este periodo, le llamaron de la CND, “y me dijeron, ya sabemos que andas por aquí... de esta forma ingreso a la CND, sin hacer audición, [...] yo entré como cuerpo de baile y empecé normal, como cuerpo de baile normal, me empezaron a dar oportunidades y empecé a bailar muchas cosas de corifeo que es la siguiente categoría”.

Después de siete u ocho años obtuvo la categoría de corifeo, pero ella recuerda que fueron años maravillosos: “me calé como cuerpo de baile, realmente hice cuerpos de baile difíciles, fáciles, todo el repertorio me lo aventé y para mí fue una gran enseñanza pasar a corifeo, normalmente el corifeo es un buen cuerpo de baile, una cabeza de fila que saber guiar a todas las demás, pero con experiencia, entonces cuando yo llegue a corifeo llegué bien calada, y después de ahí me empezaron a dar roles de solistas y a los 2 años subí a solista, y aquí sigo”.

En 2019, se retiró de la Compañía.

### ***Sujeto 9.***

Durante la niñez practicó gimnasia, pero en la adolescencia su maestro le aconsejó tomar clases de danza clásica, él comenta que no le gustaba, pero posteriormente encontró el gusto por la disciplina. Con esto en mente, comenzó a tomar clases en diferentes espacios, pero después decidió inscribirse en una escuela profesional de danza en la Ciudad de México (Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea) y posteriormente en Monterrey (Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey), donde terminó sus estudios profesionales.

Él comenta que cuando estudiaba el segundo año de la carrera en la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey, el que entonces era director José Ramírez, lo invitó a formar parte del Ballet de Monterrey, por lo que trabajó un tiempo en el BM antes de graduarse, al terminar sus estudios continuaría en esta compañía; sin embargo, decidió que no era el ambiente para él: “era un ambiente muy cerrado, [...] y yo sí quería hacer otras cosas, entonces decidí regresar a la Ciudad de México, hice audición a la Compañía Nacional de Danza y me quedé como aprendiz, pero recordé que me encantaba el Taller Coreográfico de la Universidad Nacional Autónoma de México, y decido ir a probar suerte al Taller Coreográfico, y estoy ahí desde hace 15 años...”.

### **Motivación del bailarín**

De inicio, comentar que los bailarines muestran una alta motivación respecto a su trabajo como bailarines de danza clásica escénica.

La edad de ingreso al campo, a partir de la formación dancística, es variable: desde la niñez, otros en la adolescencia e inclusive en la adultez. Aquellos sujetos que iniciaron su formación dancística en la niñez mencionan que la danza les “encantó” de forma casi instantánea; mientras

que quien inició en la adultez, expresa con precisión el motivo por el cual se desarrolló como bailarín: la interrelación entre la cuestión física y la artística, lo que pone de manifiesto que su tardía entrada al campo coadyuvó a la formación de un pensamiento sobre la danza ciertamente más elaborado, en comparación con los bailarines que ingresaron al campo en la niñez. Esta particularidad se evidencia en otras dimensiones que más adelante serán explicadas, y que remiten a la cita de Bourdieu: “cuando el jugador entra lo más temprano al juego, menos es consciente del aprendizaje asociativo” (1990, p. 67 en Pickard, 2015, p. 56).

En otro sentido, se identificó que la motivación del sujeto por pertenecer y permanecer en el campo se intensifica a partir de tres factores: (a) la participación de los sujetos en compañías profesional de danza, (b) la observación de prototipos de bailarines en funciones de compañías profesionales y (c) la participación en cursos de verano, festivales o cursos de danza clásica.

De estas ideas, se reconoce que la búsqueda del cuerpo del ballet inicia desde una temprana edad, y en esta búsqueda el valor de *observar/ser observado* es central, pues el bailarín novel se encontrará a sí mismo dentro del campo mirando al otro y mirándose a sí mismo, es un proceso en espiral. El sujeto 7 comenta: “empecé a conocer también a grandes bailarines que me fueron inspirando y que me fueron dando ganas de ser como ellos y de dedicarme a esto”; por su parte, el sujeto 9 dijo: “mi maestro nos llevó a ver una función y me encantó, quedé fascinado y a partir de ahí decidí que quería ser bailarín”. De forma similar, el sujeto 6 menciona sobre su experiencia en un curso de verano: “pues llegué y el curso llenísimo de jóvenes de mi edad, con las mismas afinidades, con las mismas visiones, y pues te enamoras, dices esto es lo que quiero hacer”.

Sobre el argumento del sujeto 6, es interesante observar las palabras “con las mismas afinidades, con las mismas visiones”; es decir, el bailarín se encontrará en un espacio social con sujetos con los que comparte características y visiones. Como se ha descrito en el apartado teórico,

el sujeto, poseedor de un habitus y con ello de un capital social, se inscribe en un grupo social, con el cual comparte características en común; y a través del capital social, el agente encuentra una identidad y una posición dentro del campo.

## **Familia**

Sobre este tema, se observa en los bailarines que a mayor edad menor es el involucramiento familiar en la formación dancística (es el caso del bailarín que inició en la edad adulta, y dice: “como que no les di oportunidad de opinar”); y al contrario, a menor edad mayor es la participación familiar; pues se reconoce que la profesión de bailarín de danza clásica demanda recursos económicos para la adquisición de zapatillas, vestuario, pago de clases, entre otros,<sup>19</sup> así como recursos emocionales para acompañar a los bailarines durante su formación –pues como se observa, el niño o niña se encuentra en situaciones atípicas-; se requiere “sentir el empujón” (sujeto 7) como menciona una bailarina, otra de ellas dice: “a veces se complicaban las zapatillas de punta, que son caras, entonces sí, mis papás, fines de semana, día, noche, estuvieron cien por ciento apoyándonos, mi hermano también había veces que no íbamos al parque porque había función, mi hermano se aventaba las funciones” (sujeto 8); con lo anterior se valida el compromiso de la familia en la formación dancística del sujeto.

Otro elemento que se identificó es la contribución de la familia al habitus individual del bailarín, el sujeto 4 hace referencia a tres aspectos esenciales: pensamiento analítico, trabajo duro y educación nutrimental; el comenta: “mi madre muy clara de que en la vida las cosas se trabajan, que estaba padrísimo tener facultades o lo que fuera, pero que se trabajan”; agrega que, la buena educación nutrimental evitó que tuviera lesiones, desórdenes alimenticios o problemas

---

<sup>19</sup> Es pertinente anotar que las zapatillas de danza clásica tienen una vida útil corta –en un contexto de formación profesional-, sumando a esto, son materiales con costos elevados.

psicológicos. En este caso, se observa la relevancia de la familia para “perpetuar su ser social, con todos sus poderes y privilegios” (Bourdieu, 1997, p. 33), que originan una serie de estrategias, en este caso educativas.

En otra línea de ideas, se encontró en algunos bailarines, la desaprobación de sus padres en cuanto a la selección de la profesión y con ello, en la mayoría de los casos, el abandono de los estudios académicos.

A decir de esta significación de la profesión en la familia, una bailarina comparte: “a mi papá le costó un poco más de trabajo, como que creo que en México hay mucho, como esto de que la danza no es visto como una profesión de verdad, entonces de que piensan que puede ser nada más un hobby, un pasatiempo, y que, pues sí es muy bonito, pero no vas a poder vivir de ello” (sujeto 7). En el caso de esta bailarina, durante su educación y carrera tuvo el apoyo de sus padres y dice: “después como que ellos también se fueron encaminando conmigo al mundo de la danza, se fueron enamorando de eso también”; así mismo constata que en la carrera de bailarín clásico el apoyo de los padres es importante.

Para otros bailarines no fue sencillo, pues tuvieron que realizar sus estudios dancísticos a la vez que trabajaban, y en algunos casos con esto demostrar a su familia que era algo que ellos deseaban hacer. Un bailarín dice que él mantuvo oculto su proceso de inscripción a una escuela profesional, “porque iba a ser un escándalo”; posteriormente se enteraron, a la vez que la familia atravesaba por un momento difícil, lo que hizo que él se fuera a vivir con su padre, quien se negó a apoyar su carrera; no obstante, para el bailarín es paradójico pues fue por la influencia de su padre que él seleccionó una carrera en el arte.

## **Trayectorias educativas**

Las trayectorias educativas de los bailarines son diversas, por un lado, encontramos sujetos que se desarrollaron en un sistema escolarizado o escuela profesional de danza, como la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, Centro Cultural Ollin Yoliztli, la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey y escuelas internacionales; en las que el tiempo de escolaridad se encuentra preestablecido (aunque hay casos en los que el alumno se integra en los grados avanzados, situación condicionada por el capital del sujeto). Por el otro, sujetos en sistemas alternos como Royal Academy of Dance y estudios de danza privados. Acerca de las edades de los sujetos que inician su formación en la danza, son también diversas, de la niñez a la adultez; situación que, conjugado con su capital, condiciona la duración de su escolaridad.

Cabe decir, que la mayoría de los bailarines tuvieron experiencias corporales previas a la danza clásica, o en algún caso el reconocimiento de la necesidad de movimiento durante la niñez; es la situación, por ejemplo, del sujeto 3 quien comenta que en su niñez su madre la llevó a clases de danza, así como a otras actividades: “era una niña que me gustaba ser activa, que le gusta el movimiento”; otros bailarines en la niñez practicaban otro género de danza o gimnasia.

Particularmente, sobre los bailarines que iniciaron su formación dancística en la niñez, se muestra cómo el sujeto en el campo de la danza se encuentra en situaciones atípicas en relación a su edad; un sujeto comenta: “cuando un niño normalmente está corriendo, pues tú estás sudando, haciendo lagartijas, es como desde chiquito te obligan a ser muy independiente y muy estricto contigo, y pues sí, como que se vuelven círculos sociales muy reducidos” (sujeto 7). Es decir, el sujeto en la niñez se encuentra en un campo que le exige un desarrollo emocional rápido e inscribe en el sujeto categorías como la disciplina, en comparación con un niño o niña e en un contexto escolar regular.

Sobre la *disciplina*, es particular la construcción del significado, para Pickard (2015), la disciplina es aprehendida por el sujeto desde la escolaridad y comprendida como un elemento para el bailarín que desee desempeñarse profesionalmente (esta idea se encuentra presente en el discurso de varios bailarines del estudio); a partir del deseo, el bailarín se muestra obediente y ciertamente cómplice de su propia subordinación –subordinación respecto al docente en la escuela de danza, y posteriormente respecto al director en la compañía-.

Bajo la premisa, es un juego entre pasión-deseo y disciplina, sobre el tema el sujeto 5 comenta que la disciplina fue un elemento aprendido durante su escolaridad, y que fue importante para su desarrollo profesional: “la disciplina y la humildad, porque en la escuela, obviamente te presionan con que tienes que llegar a tal hora, tienes que estar ya calentada a tal hora y si no estás, no puedes empezar, porque te puedes lastimar. La disciplina en cuanto a puntualidad, y pues cumplir con todo lo que te piden, cuando ya estás para el entrenamiento, la clase, el montaje, ensayos, eso ya en compañía te sirve bastante, porque el director no te tiene que estar arreando por así decirlo: ay caliéntate, tienes que estar a tales horas. Si te dicen a las 10, tienes que estar media hora antes para ya calentarte y demás, eso me ayudó bastante”.

Otra situación interesante de revisar, es el reconocimiento y apoyo del *talento* de los sujetos en su formación dancística a partir de la observación y comentarios de un maestro de danza; con esto se puede materializar el valor de los vigilantes del campo de la danza clásica en la determinación de quiénes pueden entrar y quiénes no.

El talento se encontró de forma frecuente, pero se diferencia del capital técnico y artístico del sujeto, un bailarín (sujeto 1) para explicarlo menciona: “es la habilidad para desempeñar una determinada actividad, pero es natural, porque eso no, nadie te lo da”, tal vez pueda comprenderse como el *habitus* individual del bailarín; sin embargo esta distinción del sujeto puede entenderse en

términos bourdianos como una “cualidad determinada, casi siempre considerada como innata (se habla de `distinción natural`, del porte y de los modales, de hecho no es más que diferencia, desviación, rasgo distintivo [...] propiedad relacional que tan sólo existe y a través de la relación con otras propiedades” (Bourdieu, 1997, p. 16).

En este orden de ideas, surge el cuestionamiento sobre el talento como criterio para el ingreso del sujeto al campo (en la formación y en lo laboral); pues como menciona Bourdieu (1997), la escuela se presentará como una institución que coadyuve a la reproducción de la distribución del capital cultural, buscando la mayor homogeneidad entre los alumnos, separando a los talentosos de los no talentosos, o más bien, “separación entre los alumnos dotados de cantidades desiguales de capital cultural” (*Op. Cit.*, P. 34); sería interesante indagar sobre los criterios que conforman los procesos evaluativos de ingreso en las escuelas profesionales de danza y de las compañías.

En cuanto a la disyuntiva entre los estudios académicos y los estudios dancísticos, se reconoció la emergencia de frases como “la danza no espera”; con lo cual se muestra la relevancia de la edad como una cualidad del capital físico del sujeto para participar en el campo, mostrando la construcción estética del bailarín: el cuerpo joven que despliega sus máximas potencialidades; uno de los bailarines comenta: “era ahora o nunca, tenía ya 17 años y si no lo hacía en ese momento, o sea podría decir termino la escuela y a los veintitantos empiezo, la danza no, la danza no espera”.

### **De la escuela a la compañía de danza**

Acerca de la transición de la escuela al campo laboral de la danza clásica, para algunos bailarines es una cuestión de azar o progresiva, el sujeto 8 comenta: “no me di cuenta cómo llegué, [...], fuimos pasando de año y de repente nos dimos cuenta que nos estábamos convirtiendo en bailarinas profesiones, [...], pero fue así muy paulatino, nunca dije quiero ser bailarina de ballet”. Otros

concebieron la escuela como un medio para ingresar al campo de la danza clásica escénica, un sujeto dice: “me dijeron, mira hay una posibilidad de que entres a la Ollin, como tú última oportunidad de que entres a una escuela profesional, dije bueno, pues sí hay una oportunidad lo tomé” (sujeto 5).

Sobre este proceso de tránsito del bailarín, surge el cuestionamiento sobre la relación de la escuela y el ámbito laboral, en el estudio empírico se observó que los bailarines aprenden ciertos elementos durante su formación dancística que posteriormente son puestos en práctica en el ámbito profesional, por ejemplo: “hacer menos pero con calidad”, disciplina, amor a la danza, pensamiento analítico sobre el movimiento, resiliencia, respeto, bases corporales para el movimiento (aprendidas a través de la exigencia) y utilización de otras disciplinas artísticas. En este sentido, se comprende que el propósito de la escolaridad será la adquisición del habitus del campo, Angela Pickard (2015) lo describe como el habitus nuclear del sujeto; es decir, la formación dancística y con ello la adquisición del habitus, soportará las prácticas del sujeto en el campo laboral, y este habitus continuará su construcción.<sup>20</sup>

La disciplina es un factor importante en el habitus del bailarín, sobre este tema una bailarina comenta: “la disciplina en cuanto a la puntualidad, y pues cumplir con todo lo que se te pide, cuando ya estás para el entrenamiento, la clase, el montaje, ensayos, eso ya en la compañía te sirve bastante” (sujeto 5). En este enunciado se encuentra el deseo de disciplina que menciona Angela Pickard (2015), en el cual subyace el deseo de convencer a los vigilantes del campo de que se

---

<sup>20</sup> Resulta inevitable pensar que, desde la teoría de la educación, el campo laboral determina ciertos criterios para la configuración del perfil profesional de un programa educativo; sin embargo, a partir del estudio se puede cuestionar esta premisa, pues se observa más bien una construcción dialógica entre la escuela y el campo laboral, y no determinaciones apriorísticas del campo laboral como sustenta la teoría del diseño curricular.

poseen el capital para permanecer en el campo; adicionalmente, el sujeto aprehende su lugar en la jerarquía.

Es además interesante la mención de la resiliencia, fundada sobre la autoestima -en el caso de una bailarina- para la superación de los retos de la profesión, ella dice: “muy clara mi autoestima, el no dejarme apachurrar, cada reto que me ponían no de forma agradable, siempre es gracias a mi autoestima y superarlo, es decir okay, vamos a trabajar” (sujeto 4); emerge la paradoja, entre la interacción con categorías de castigo y con ello la superposición del bailarín a partir de la resiliencia; esta característica se fortalecerá en el desarrollo profesional del bailarín como se revisará.

### **Características generales del campo de la danza**

Si bien a lo largo del territorio nacional hay compañías de danza clásica importantes como el Ballet de Monterrey o el Ballet de Jalisco, el estudio está circunscrito en la Ciudad de México, pues aquí se encuentran el mayor número de escuelas profesionales, mayor número de compañías de danza, mayor número de espacios escénicos, y, en consecuencia, mayor oferta cultural.

A decir de las compañías de danza, se distinguen aquellas que cuentan con subsidio e independientes. Las compañías con subsidio en la Ciudad de México son dos: Compañía Nacional de Danza Clásica (por sus siglas CND) y el Taller Coreográfico de la UNAM (por sus siglas TCUNAM), ambas instituciones proporcionan derechos laborales a los bailarines a través de un sindicato, en el caso de la CND, el Sindicato Nacional de Grupos Artísticos del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Estos derechos laborales se cristalizan en seguro médico, vacaciones con pago, becas, retiro, entre otras prestaciones; sumado a la realización de giras nacionales e internacionales, y colaboración con coreógrafos y maestros de relevancia artística; sin embargo, esto demanda la inmersión total del sujeto en las actividades de la compañía.

En el caso del bailarín en una compañía con subsidio, se establece un tiempo de jornada laboral (por ejemplo, en un caso 36 horas a la semana); una delimitación espacial (instalaciones propias para clases y ensayos, así como espacios escénicos específicos), tiempos de producción anual preestablecidos, trabajo asalariado y el producto puede ser almacenado y revenderse (un video de un espectáculo); estas características se acercan al concepto de trabajo clásico de Enrique de la Garza (2017).

Por otro lado, las compañías independientes no cuentan con derechos laborales, lo cual precariza la situación de los bailarines, pues es trabajo de tiempo parcial, lo que obliga al bailarín a tener otros empleos, y por temporada; y de forma evidente sin seguro médico o pago, algunas veces.

Aparecen también los bailarines independientes, quienes se mueven en el campo de la danza clásica de forma espontánea.

En el caso del bailarín de compañía independiente y el bailarín independiente, como se ha mencionado, la situación laboral es precaria, pues el trabajo no se encuentra regulado, no es estable y se encuentra determinado por la incertidumbre, es temporal y polivalente.

### **Significaciones intrincadas en la profesión**

Es importante considerar la forma en la que los sujetos significan su profesión a partir de sus experiencias en el campo, para ellos ser bailarín es: maravilloso, increíble, pasión, gozo, satisfacción, placer, libertad, felicidad, privilegio, disciplina, compromiso, dedicación, exigencia, empeño y responsabilidad social. Una bailarina explica: “siempre tuve claro que ser bailarín era un privilegio, dedicarme, poder dedicarme profesionalmente a la danza, era un privilegio, que está combinado con placer, placer-privilegio. Y que, por lo tanto, para mí era un compromiso y una

responsabilidad, trabajar para la gente, el público, para mí el espectador siempre fue lo más importante en cada función. Sí personalmente el gozo... y autosatisfacción, pero para mí, siempre tener un público, el público siempre estuvo presente, siempre supe que bailaba para él” (sujeto 4).

Sin embargo, algunos bailarines experimentan una paradoja, entre la pasión y la falta de apoyo; así como entre la satisfacción y las dificultades de la profesión: “difícil, satisfactoria y difícil, se puede decir otra vez, muy difícil” (sujeto 9).

### **Proceso de ingreso a la compañía.**

El ingreso al campo de lo laboral en la danza clásica, es una apuesta del bailarín, en la que despliega su capital y estrategias para moverse y entrar. La primera decisión del bailarín será elegir una compañía de danza, la toma de esta decisión puede basarse en aspectos como: (a) posibilidades de desarrollo en la compañía, (b) recibir una invitación para participar en una compañía, (c) recibir una invitación para audicionar, (d) identificarse con el estilo o repertorio de la compañía, (e) identificarse con alguna bailarina o bailarín, y (f) acercamiento y participación previo con la compañía.

Por ejemplo, respecto a la identificación de un estilo, una bailarina comenta que desde la adolescencia pudo acercarse al trabajo del TCUNAM, y pensaba que era la danza que ella quería hacer, ya que reconoció una danza expresiva con formas de movimiento que iban “más allá de verse bonita en el escenario” (sujeto 2); estas ideas orientaron sus acciones para poder ingresar a esta compañía y ahora poder trabajar en ella. Otro sujeto de la misma compañía dice: “rompió totalmente mi idea del ballet, sí, yo el ballet me lo imaginaba muy ajeno a mí, me lo imaginaba como una actividad infantil y de pronto encontrar una mujer que hace coreografías que, justo hablando de los problemas normales desde cualquier persona, que usa música que yo jamás me pensé que se utilizaría en el ballet, que fuera más terrenal el asunto, me gustó muchísimo, que fuera

dentro de la Universidad, yo siendo universitario, sí me sentía muy ajeno a lo que era Bellas Artes por ejemplo, me encantó el trabajo del Taller desde que lo vi” (sujeto 9); se observa cómo se identifica con la “terrenidad” de la danza de la maestra Gloria Contreras y con su sentimiento como universitario.

Respecto a la identificación con una bailarina, el sujeto 7 dice: “fui a la función de la Compañía Nacional de Danza, estaban presentando Romeo y Julieta, se retiraba Tihui, fueron las vacaciones, y me impresionó, me gustó tanto ella que dije yo quiero ser bailarina”, después de haber tomado la decisión de dejar la escuela de danza, regresó y se acercó a la vida en la compañía y a la vida de un bailarín profesional: “desde ahí me fue poco a poco creando esta ilusión de niña, de poder algún día pertenecer a la compañía”.

En referencia al proceso formal de ingreso se reconocen tres formas básicas: por contactos, por audición y por elección del director artístico; estos dos últimos, se basan en la dependencia de la observación del bailarín por los sujetos que poseen mayor capital dentro del campo -docente, coreógrafo, director artístico-; quienes como menciona Anna Aalten (2005a) se posicionan entre el bailarín y la danza; para ilustrarlo una bailarina comenta: “que la directora te acepte, que te vea, que crea que tienes potencial” (sujeto 3).

En el caso de un bailarín que hizo audición dice: “normalmente haces una clase [...] de ballet completa, [...] terminando la primera parte de la audición me dijeron que me sentara y entonces yo pensé que, pues ya me habían corrido, pero después me dijeron que desde que me vieron en el principio, [...] dijeron que tenía el nivel del contrato, entonces me contrataron inmediatamente. [...] ya después de eso realmente ya no tuve que audicionar para nada” (sujeto 1).

A modo de nota, previo a la audición algunos bailarines realizan su servicio social en compañías profesionales o se desempeñan como aprendiz,<sup>21</sup> un sujeto comenta: “fue muy sencillo, la primera audición para ingresar éramos 45 mujeres, y ya nos conocían las maestras porque habíamos hecho un servicio social, entonces ya teníamos un poco más de confianza” (sujeto 8).

Después de la elección respecto a la compañía, el estar dentro conlleva significados como la materialización de un sueño, así como afirmación, sobre esto último una bailarina comenta: “cuando me gradúe yo tenía muchas dudas todavía, de si realmente era suficientemente buena para estar ahí, porque sabía que éramos poquitos, en los grupos del CNA somos siempre muy poquitos, y nos graduamos todavía menos de los que entramos, y como que siempre te siembran en la cabeza que entrar a la compañía es muy difícil, y yo tenía muchas dudas sobre si lo iba a lograr, [...], cuando me aceptaron, [...] fue como un empujón muy grande y decirme sí puedo” (sujeto 7).

### **Habitus individual del bailarín**

El bailarín dentro de la compañía consolida su habitus individual aprehendido desde la escolaridad; el bailarín mejora de forma sustancial su conciencia corporal a partir del permanente entrenamiento y aumenta el capital técnico; que en su conjunto se puede reconocer como el incremento del capital cultural, derivado de las horas de ensayo y las horas en el escenario, lo cual le otorga al bailarín “madurez” respecto a su cuerpo y su “utilización”, al mismo tiempo que encuentra una identidad como bailarín (favoreciendo el habitus individual sobre el institucional); esto a su vez, se ve reforzado por el trabajo con una amplia gama de maestros, ensayadores y coreógrafos, nacionales e internacionales –en el caso del bailarín de una compañía con subsidio-.

---

<sup>21</sup> El aprendiz en la compañía de danza, toma clases y aprende el repertorio, pero sin recibir sueldo.

Para ejemplificar lo anterior, una bailarina dice: “creo que cuando estás en la escuela aprendes el nombre de los pasos, aprendes cómo hacerlo, pero creo que hasta que vas alcanzando cierta madurez, y también con la guía de los maestros ensayadores, no es lo mismo cuando estás en cuerpo de baile, pues te tienes que mover exactamente igual que treinta bailarines. Cuando empecé a tener oportunidades de hacer pequeños papeles, [...] el ensayador te va guiando, dependiendo de tu forma de bailar, de tus proporciones y de tus condiciones, te va enseñando como explotar las cosas que tú tienes, [...] esto es lo mejor que queda para ti, [...] es decir, tú tienes salto o tienes los brazos muy largos, entonces tienes que moverlos de cierta forma, y llega un momento, en el que tú también con la experiencia, con la edad, y con las cosas que vas bailando, vas adquiriendo sensaciones nuevas que también te dan otras formas de movimiento, como el contemporáneo, el neoclásico que te decía, o todas las horas que vas juntando de ensayo y tiempo en el escenario, en funciones, te van dando una madurez como bailarina que te va haciendo diferenciarte de los demás, ya no vas a encontrar bailarines iguales, sino vas a encontrar cada uno con sus virtudes o defectos pero ya sabiendo utilizarlos a tu favor” (sujeto 7).

De este argumento, se observa que la experiencia de la bailarina, respecto a su desarrollo, participación en varias coreografías, aprendizaje de nuevas formas de movimiento, tiempo de ensayo y el tiempo en el escenario, le han permitido adquirir nuevas sensaciones y encontrar una identidad individual como bailarina.

En cuanto al capital simbólico del bailarín, en algunos casos, este puede diluir los criterios normativos laborales, es decir, se disipan las obligaciones laborales en consideración del capital del sujeto –tal y como lo describe Wainwright et al. (2007) respecto al habitus individual frente al habitus institucional-, un bailarín dice: “había casos de bailarines que eran muy buenos y que eran

muy carismáticos, y que se daban sus lujos, pero realmente eran muy buenos, pues les permitían ciertas libertades” (sujeto 1), como la inasistencia.

Por otra parte, el habitus y el capital del bailarín determinan su posición dentro del campo y con ello dentro de la jerarquía en la compañía; en este sentido, para Wainwright et al. (2007) un elemento importante en esta determinación es el cuerpo, y con ello la materialización del capital físico, técnico y artístico; por ejemplo, una bailarina comenta: “hay gente que lleva veinte años que se queda en la primera y está bien, porque son muy buenos cuerpos de baile, pero también ha ocurrido, por ejemplo, con una dirección, que a mí me tocó, que a alguien de cuerpo de baile, a los dos años de estar en la compañía lo subieron a primer bailarín” (sujeto 7); en este enunciado se reconoce también los efectos de la dirección para jerarquizar a los bailarines.

Una situación similar es el caso de un bailarín a quien se le asignaban de forma frecuente pas de deux debido a su capital técnico: “me decían, mejor a él lo usamos para partneo porque técnicamente le falta esto, esto y esto” (sujeto 6).

Ahora bien, en los procesos de ascenso y permanencia en el campo, el bailarín a partir de su habitus y su capital, despliega una serie de estrategias; por ejemplo, uno de los bailarines comenta: “lo que trataba de hacer para mantener mi puesto, era aprovechar lo que me había dejado mi entrenamiento como actor, entonces era un bailarín muy expresivo, pero mi entrenamiento actoral y eso, me mantenía en un nivel” (sujeto 1); en esto observamos el habitus individual del bailarín, que se diferencia por la expresividad, a la vez, que se muestra cómo el habitus del sujeto es dinámico y singular.

Desde la visión de los bailarines, para el ascenso y la permanencia en el campo se requiere fuerza, perseverancia, tener metas, ser audaz, hacerse notar, constancia, disciplina, perfeccionar la técnica, aprender el repertorio, desarrollo cognitivo, desarrollo emocional, tomar y responder bien

a las oportunidades, entrenamiento complementario<sup>22</sup> –capital físico-; en algunos casos se encontró de forma similar expresiones como “que vean” la motivación del bailarín, una bailarina comenta: “esa ambición de que vean la respuesta de que uno quiere más y quiere tomar esas oportunidades” (sujeto 7), otra comenta: “y en algún momento no vino fulanita y pues necesitan que alguien pase esa variación, -aquí estoy, yo me lo sé- que vean las ganas” (sujeto 3), y una más dice: “de repente tú ves que alguien está lastimada, y hay una chica lastimada que es de un categoría más, sabes que no va a aguantar las funciones, te empiezas a preparar, aprender el papel así, no más bien el lugar, el lugar... porque normalmente bailamos de cuerpo de baile los mismos lugares, entonces tienes que ir un paso delante de todas las demás, y saber que cuando te digan puedes, lo tienes que hacer bien, aprovechar realmente esas oportunidades” (sujeto 8); en estos enunciados se puede identificar la relevancia del ser observado y la relevancia de la disponibilidad del bailarín.

A modo de nota, el ascenso en la jerarquía es descrito por algunos bailarines como un proceso “bonito” y de aprendizaje.

En cuanto a la percepción del bailarín sobre su cuerpo y sobre sí mismo, la percepción muestra también la incidencia del habitus –búsqueda del cuerpo deseado-, esta percepción se basa en la vigilancia permanente del cuerpo y en la observación de los otros. Para los bailarines del estudio, el cuerpo de la danza clásica, es un cuerpo estilizado, delgado pero fuerte, ágil, resistente, alargado y proporcionado.

En el caso particular de una compañía, los cuerpos son diversos y la atención no está en el cuerpo, sino en la expresividad: “no importa si eres moreno, si no eres tan alto, si no tiene las

---

<sup>22</sup> Este punto es importante, pues la maleabilidad del cuerpo como menciona Aalten (2007), es una cualidad que se encuentra legitimada en el cuerpo, es decir, la permanente construcción a través del entrenamiento permanente.

proporciones ideales del ballet clásico, y eso también enriquece a la compañía, que hay cuerpos de todo tipo, a lo mejor no hay gente con sobrepeso, no es algo permitido, pero en la generalidad, lo que la genética te dio, es bienvenida...” (sujeto 9).

Sobre la imagen del cuerpo y la vigilancia sobre el cuerpo, un bailarín expresa: “a mí me costó mucho trabajo, porque empecé muy tarde, que aunque fue muy rápido, sí me esforcé mucho, entonces no me podía sentir más que los demás, porque sí me daba cuenta de mis limitaciones físicas y me comparaba con los otros bailarines porque ellos habían comenzado desde pequeños, entonces habían desarrollado su cuerpo mucho más que el mío” (sujeto 1); sin embargo en este caso, el sentirse diferente lo motivó para mejorar su capital técnico y artístico. Otra bailarina (sujeto 2) comenta que no tiene la figura de la bailarina clásica, pues dice que es musculosa y que inclusive se lo han dicho, no obstante, su directora artística argumentaba que ella tiene un cuerpo muy bonito y le asignaba papeles en los que esa fuerza física pudiera detonarse.

El sujeto 5 comenta que durante la escolaridad se encuentra en “vigilancia permanente” y que esto tuvo efectos negativos en su autopercepción, pues no se quería mirar al espejo: “incluso, a ver tus muñecas, qué tan anchas son, porque el aleteo del Lago de los Cisnes no se va a ver lo suficiente si tus muñecas... y yo así de ¿las muñecas? ¿quién piensa en el grosor de las muñecas?”, en este argumento observamos como la vigilancia permanente se afirma con la presencia de objetos como los espejos, como señala Angela Pickard (2015).

Esta misma bailarina, además, dice que a pesar ser delgada en algún punto pensó que era “demasiado flaca o demasiado gorda”: “o sea siempre hay algo, entonces el estar luchando con tu cuerpo es pesado, que si no tienes el suficiente de hors, la suficiente extensión de pierna, el suficiente empeine, porque naturalmente no naciste así, pues sí es pesado estar luchando contra ti todos los días...”; como vemos la configuración del cuerpo como símbolo en el habitus del bailarín

se encuentra en un estado de vigilancia y construcción permanente, a la vez que se aceptan las formas para llegar a esta concreción, como Aalten comenta, “muchos bailarines, inclusive aquellos con el llamado cuerpo fácil, utilizan el término *pelear* cuando hablan de su relación con su cuerpo (2007, 116).

### **Encarnación de la profesión**

Sobre los cambios producidos en la persona a partir de la danza clásica, se agrupan de la siguiente forma:

- Expresividad-apertura.
- Valor-superación-confianza-seguridad-fortaleza.
- Libertad.
- Resiliencia.
- Conciencia-sensibilidad.
- Empatía-sociabilidad.
- Pensamiento procesual-reflexivo-pragmático-analítico.
- Disciplina-autoexigencia.
- Felicidad-satisfacción.
- Independencia-maduración.
- Acercamiento a otra disciplina.
- Formación particular del cuerpo, musculatura, actitud corporal, postura, conocimiento de la potencialidad del cuerpo (técnica y artísticamente), buena salud.

A su vez, estos se inscriben en el habitus del sujeto y de forma consecuente trasminan la vida personal de los bailarines, llevando por ejemplo la resiliencia a la vida cotidiana: “dentro del escenario y afuera, porque entonces llega un maestro que te dice... no bueno, ya lidié con todo

esto, claro que puedo entonces te haces super fuerte, te hace sacar la garra, y eso en las relaciones personales” (sujeto 8); otro bailarín comenta, “sí me cambió, no sólo la persona, sino la vida, porque yo soy alguien muy serio, pero sí me hizo como más abierta, más sociable con las personas, y más feliz” (sujeto 5).

Cabe decir que, para algunos bailarines el mismo escenario es un espacio para el desarrollo profesional y personal, uno de ellos comenta: “el escenario es mágico, estar trepado en el escenario te da una máscara, y que te permite hacer cosas que, en la vida real, tal vez no te atreverías a hacer” (sujeto 5); otra bailarina dice: “el escenario te lleva todo el tiempo con un enfrentamiento contigo misma, te hace madurar” (sujeto 8).

Esta última, comparte un relato sobre el tema: “hay roles, por ejemplo, cuando a mí me dieron cisne blanco, es un rol tan difícil, era tan difícil en el Bosque de Chapultepec, porque las temperaturas variaban tanto que en mí estreno me tocó a siete grados, fue helado, y el pie no me respondía, la pierna no me respondía, no la sentía, te tienes que hacer fuerte, en cinco segundos, tienes que decir sí puedo, [...], entonces te hace confrontarte contigo mismo tanto que sí le agarras una cosa, sí por eso dicen que somos muy apasionados, porque sin esa pasión no sales, no sales”.

Es importante anotar que, para algunas bailarinas, la técnica y su proceso de aprendizaje las ha conformado como personas e identifican con claridad este fenómeno; “ser bailarina de ballet clásico me formó” (sujeto 4), un tipo de cuerpo, musculatura, postura y una actitud corporal, que aún años después predomina en su cuerpo; asimismo, un pensamiento procesual y una forma emocional para superar retos y fracasos: “¿cómo lo supero? ¿cómo me reconstruyo? ¿cómo me levanto de haberme caído? En Apollo, una vez, tengo una función, la tengo grabada, me caí en el centro de la variación, al suelo en plena variación del rol que hacía, me fui al suelo en Balanchine, en el centro de Bellas Artes, y me levanté, y acabé mi variación, y terminas y te sobrepones” (sujeto

4). En este caso, la bailarina inició su formación en la niñez, y se observa como la participación del sujeto en el campo desde una edad temprana, le permite adquirir el habitus, modelando su cuerpo y su forma de pensar y actuar en la realidad. Similarmente otra bailarina (sujeto 5) habla acerca de los cambios en su persona, a decir de la formación de “otro carácter”, además de aprender a ser más práctica, sumando a la superación de retos y fracasos, disciplina, y otros.

### **Habitus institucional del bailarín**

El habitus institucional del bailarín, de acuerdo a Wainwright et al. (2006) se puede comprender como aquellas disposiciones incorporadas en el habitus del bailarín a partir de su participación en compañías de danza, y con ello la encarnación de símbolos, que resultan de la singularidad de la compañía; por ejemplo: el estilo, el trabajo de un coreógrafo, imagen del bailarín, entre otros.

Como se ha mencionado la compañía de danza posee características identitarias, no obstante, el habitus institucional, como menciona Wainwright et al. (2006) se puede modificar a partir de las características del contexto en el que se inscribe, así como por la presencia del habitus individual de los bailarines. Bajo la premisa, el sujeto 7 comenta que la danza en México aún no tiene una identidad, por lo que asume que la compañía profesional en la que labora tampoco: “la danza en México es chile, mole y pozole, en la escuela lo que se supone que dan es técnica cubana, pero en realidad todos los maestros vienen de diferentes técnicas, entonces tu vienes absorbiendo todo, y en la compañía pasa igual, somos de muchos países, y de muchas escuelas diferentes, entonces es realidad unificar todo eso, es muy difícil, entonces es una compañía donde hay bailarines como muy versátiles, la gama es como muy amplia, habemos bajitos, hay altos, hay asiáticos, hay latinos, hay de todo; creo que el reto que tiene la compañía es poder unificarlos para un bien común”. En este argumento se observa que la compañía se encuentra marcada por la

diversidad de técnicas y de corporealidades<sup>23</sup> -de los maestros y alumnos-; lo cual, desde la visión de la bailarina, impide establecer una identidad de la compañía.

En otro sentido, sobre la pertenencia a una institución, para Wainwright et al. (2007) el habitus institucional del bailarín se reconoce en la identificación del bailarín con la compañía donde labora; estos investigadores mencionan el caso de las giras las cuales fortalecen el habitus institucional; esto se puede observar en el argumento de una bailarina: “la primera gira que hicimos a Francia, al Festival del Amor en Biarritz, fue increíble, sentir entre bambalinas, entre piernas, ver a tus compañeros y sentirte orgulloso [...], y salir con orgullo estamos bailando Serenata chavas, somos mexicanas” (sujeto 4).

### **Habitus coreográfico**

En el estudio empírico, se reconoce una compañía con un habitus coreográfico: la maestra Gloria Contreras y el Taller Coreográfico de la UNAM, pues la presencia de la coreógrafa tiene una influencia sustancial en aspectos no solamente dancísticos, sino también en la configuración de la compañía misma; por ejemplo, en la inexistencia de una jerarquía piramidal entre los bailarines. Asimismo, y con base en el argumento de un sujeto, se puede pensar que el habitus coreográfico, podría superponerse sobre el habitus individual del bailarín, ya que menciona: “hemos participado con la CND, en donde de pronto algunos de sus bailarines vienen a aprender algunos de los duetos, por ejemplo, del Taller Coreográfico, y, extrañamente, cuando bailan la obra de Gloria, aunque no

---

<sup>23</sup> El concepto de corporealidad se toma de Susan Foster, para quien el cuerpo real es una “forma de transformar el término ‘corporalidades’ y utilizarlo como una estrategia para hablar del cuerpo vivido, concreto, el cuerpo en movimiento, y resaltar cómo estas acciones corpo-reales son los momentos en los que creamos, fortalecemos y desestabilizamos significados culturales” (Tamayo, 2013, pág. 75).

traigan todo ese bagaje, lo interpretativo empieza a salir, entonces yo creo que la misma obra de Gloria lo va pidiendo, es extraño” (sujeto 9).

### **Profesión: bailarín**

El trabajo en la danza clásica, se mueve entre la visión clásica y no clásica descritas por Enrique de la Garza (2017); en el sentido del trabajo clásico, se comprende el bailarín que se encuentra inscrito en un espacio cerrado y en un tiempo determinado; al salir de la compañía/fábrica, esta queda vacía y el bailarín inicia su tiempo de ocio, tiempo que se presenta flexible y el bailarín se encierra en la privacidad; el producto de la danza puede ser almacenado y revendido, y el trabajo es asalariado.

Si bien, el bailarín/trabajador no da su esencia a una máquina, si le otorga su esencia a las coreografías que le son encargadas; en esta visión, el movimiento del bailarín es sincronizado en relación a la coreografía/máquina y a los otros cuerpos. La concepción del cuerpo, desde su creatividad y autonomía, se ve negada a partir del uso instrumental del cuerpo del bailarín, visión compartida por el mismo bailarín y el director.

Se crea el espacio para pensar en la producción homogénea de los bailarines, lo cual es determinado desde la escolaridad y reafirmado en el ingreso a la compañía, el cuerpo se unifica; el cuerpo del baile se presenta como la materialización de la compañía, “bailarines de diferentes escuelas y estilos se convierten a una entidad [...] sus cuerpos individuales son transfigurados para bailar como un cuerpo” (Wainwright et al., 2006, p. 549).

En este sentido se puede comprender el potencial político y estético de la danza, es decir, la danza como metáfora para pensar el trabajo, para abrir fisuras como menciona Kunst (2013); para revelar los contrasentidos de la realidad: “la danza con su materialidad, puede resistir la noción

abstracta del trabajo y revelar la relación problemática entre los nuevos –y abstractos- modos de trabajo y los cuerpos mismos” (2013, p. 57); modos de trabajo que configuran la identidad del sujeto y de la sociedad, y con ello su cuerpo y sus cuerpos.

En contraparte, se observan características del trabajo no clásico: producción subjetiva de símbolos, participación del director, el bailarín y el espectador, e implicaciones emocionales y estéticas en la relación bailarín-espectador. Es decir, el bailarín a través de su movimiento, genera símbolos que son recibidos de forma inmediata o mediata por el espectador, símbolos con valor, que propician la construcción de nuevos sentidos en el espectador.

Ahora bien, en esta interrelación, el símbolo producido por el bailarín, será lo que determine el valor económico; y con base en la premisa, adquiere relevancia el habitus y el capital (físico, artístico y técnico) del bailarín para la producción de los símbolos valiosos. El bailarín se entrega, física y emocionalmente; las emociones percibidas por los otros, son creadas por el bailarín: “es un desgaste físico muy fuerte, en el Taller, además, hay un desgaste emocional muy fuerte, porque eso sí es algo que tenemos como tradición por Gloria Contreras, que te exigía interpretativamente, te mandaba a tomar clases de teatro, entonces no solamente terminas cansado físicamente, terminas cansado emocionalmente” (sujeto 9).

Otro fundamento que subyace en la relación laboral en la danza clásica, además de lo emocional, es lo estético, pues el cuerpo y con ello su habitus, son utilizados por el director artístico para actuar sobre él: “hay gente que baila muchísimo allegro, pues es algo que le queda, hay quien baila más los adagios, hay gente que es muy buena haciendo pas de deux, sí depende de las características individuales” (sujeto 9).

El espectador/cliente no es pasivo, sino que participará en este proceso de producción simbólica, a través del pago de un boleto de entrada, la compra de una fotografía o vídeo, la reconstrucción del sentido del símbolo y la premiación simbólica al bailarín, a través del aplauso.

Además de estas características sobre el trabajo del bailarín de danza clásica, se reconocen situaciones de precariedad, que se asocian con pocos espacios con condiciones laborales adecuadas, contratos por tiempo determinado, sueldos bajos, desprotegido, riesgoso, incierto/azaroso, retiro a una edad atípica, entre otros rasgos que se describirán a profundidad.

El cuerpo y su danza, se encuentran condicionados ciertamente por la realidad en la que se inscriben, el trabajo se presenta como una realidad que configura la identidad del sujeto y del colectivo. Las líneas anteriores, son sugerencia para pensar el cuerpo y la danza, de nuestro tiempo-espacio, ¿de qué sociedad nos hablan?, para pensar la realidad que elabora el cuerpo ¿los modos de producción que cuerpo han configurado? ¿qué identidades individuales y colectivas se han construido a partir de los modos de producción en la danza? Pero también para pensar-sentir otra posibilidad para la vida, para las formas de trabajo del artista, para las formas de trabajo de la sociedad, para las formas del cuerpo.

### **Contratación.**

Se encontró que el campo de la danza los contratos se presentan de forma escrita y orales, los contratos escritos pueden ser temporales o anuales, en estos se establecen las condiciones para el trabajador; por ejemplo, mantener el cuerpo en forma, asistencia a funciones, asistencia a ensayos, asistencia a funciones, hora de entrada, comportamiento en el centro de trabajo (sujeto 7); por su parte, los contratos orales establecen un compromiso respecto al tiempo de participación. En el caso de los contratos escritos y anuales, los bailarines se encuentran sujetos a una evaluación que se realiza anualmente, sin embargo esto puede producir un ambiente hostil entre los bailarines y

generar competencia: “todo el mundo se quiere quedar ahí, entonces cada que llega diciembre todos estamos cruzando los dedos para que puedas seguir, porque si alguien en la audición llega y está bien, sabes que alguien que está ahí le pueden quitar el contrato; entonces es un estrés cada año y cada temporada por permanecer ahí” (sujeto 7). En esta idea se observan las luchas que se producen en el campo, en las cuales los sujetos participan a través de su capital.

Es pertinente anotar que, en la contratación, los criterios se basan en el capital físico (peso y características físicas),<sup>24</sup> capital técnico y capital artístico del bailarín

### **Estrategias en el campo.**

En cuanto a las estrategias de los sujetos en el campo de la danza clásica, se considera que emergen a partir del capital del sujeto, y con el propósito de aumentar su capital y mejorar su posición en el campo, éstas pueden o no ser conscientes; en el estudio empírico, se encontraron las siguientes:

- Desde la educación dancística, se busca el acercamiento a compañías profesionales a través de tomar clases o realización del servicio social.
- Laborar en una compañía profesional de menor tamaño le permite al bailarín tener mayores posibilidades de desarrollarse.
- Laborar en una compañía independiente es menos demandante, en comparación a una compañía con subsidio.
- Estar permanentemente preparado para tomar una oportunidad, cuando se presente.

---

<sup>24</sup> Características físicas para la asignación de un personaje en particular, por ejemplo, un sujeto comenta: “si vas a ser niño de jengibre que te veas chiquita, que estés finita, que pases como por niña”.

### **Los tiempos del bailarín: jornada laboral, tiempo libre y días de descanso.**

Sobre el día a día, de forma general, se observa que los bailarines llegan a su espacio de trabajo antes de la jornada para calentar su cuerpo; posteriormente, inician con una clase de danza clásica de una hora y media, y después ensayos, con recesos intermedios; de lunes a sábado. La duración de la jornada de lunes a viernes es variable, de acuerdo a las características de la compañía, algunas son de 7 horas, 6 horas, 5 horas y 4 horas. Para el día sábado la jornada también es diferente, 5 horas, por ejemplo, o hay compañías que no trabajan.<sup>25</sup> El sujeto 8, comenta que actualmente en la compañía donde labora en el contrato se establecen 36 horas a la semana.

Los horarios de la jornada laboral varían, también, en relación a los ensayos en teatros y las funciones de la semana: “los miércoles por las noches tenemos ensayo general en la Sala Miguel Covarrubias, [...], los martes y los viernes tenemos ensayos y funciones en el Teatro Carlos Lazo” (sujeto 9).

Los ensayos particularmente, se programan en un itinerario que se comunica al bailarín y que se elabora con base en las funciones de la temporada de la compañía; el sujeto 8 relata: “entonces tu llegas, ves digamos un esquema, como una tablilla, y te das cuenta que ensayos tienes, si se está ensayando por ejemplo La Bella Durmiente, tal vez tenga un ensayo de mi variación del hada y tal vez de la coda del final y se ensambla todo el ballet, entonces todo el día está cambiando la tablilla, todo el día es diferentes, todos los días son diferentes”.

Como acotación, se debe decir que las compañías con subsidio tienen aproximadamente cuatro temporadas de forma anual; sin embargo, en las compañías independiente es variable; una bailarina de una compañía independiente comenta: “el año pasado, fue un año muy pesado, como

---

<sup>25</sup> Se observa que las compañías independientes tienen un menor número de horas.

fue el cambio de sexenio, no nos dieron tantas funciones, [...], luego podemos tener temporadas muy largas y con muchas funciones, o temporadas con nada de funciones” (sujeto 3).

En otro orden de ideas, se observa un reconocimiento y atención de las necesidades de su cuerpo, como la intensidad de la carga de trabajo de la semana o del día, la edad del bailarín o lesiones; lo cual determina las actividades subsecuentes a la jornada de trabajo; por ejemplo, la mayoría de ellos realizan un entrenamiento complementario como clases de danza clásica, Gyrotonic, Dance Fit, Pilates, entre otros. Una bailarina explica: “los días que no hay función, que salgo a las cuatro de la tarde, pues hay días que después sólo me dedicó a descansar, hay otros que necesito ir a fisioterapia por cansancio, por alguna lesión a tratar, hay días que tomé clases de algún complemento que me ayude a mantenerme entrenada” (sujeto 7); otro sujeto menciona que dependiendo de la función que tenga que realizar, a veces puede entrenar más o simplemente no hacer alguna actividad física el día de descanso, pues comenta que, a su edad, si un día deja de hacer actividad su cuerpo lo resiente.

Cabe decir que, algunos bailarines trabajan adicionalmente realizando actividades de docencia en danza clásica, actividades propias de su profesión como impartir terapias psicológicas o actividades relacionadas con algún proyecto propio.

Sobre los días libres, una de las bailarinas relata: “tengo un día por semana, domingo y si la función cae en domingo, me dan libre el lunes, [...] (*sobre los días feriados*) cuando son realmente oficiales nos los dan o se puede negociar, de que, por ejemplo, si justo por esas fechas hay un coreógrafo que pues tiene el tiempo contado para montar algo o por alguna causa prefieren que vayamos, pues se puede negociar, vamos ese día, aunque sea puente, aunque sea oficial, y pues sí nos darán un día, a lo mejor una semana que no haya nada programado, nos darán sábado y domingo, y ese día extra nos los juntan para vacaciones de final de semestre, también se puede

hacer” (sujeto 7); es interesante rescatar el elemento de la negociación, con una situación similar, el sujeto 9 dice: “depende mucho de cómo haya sido la temporada, nosotros no descansamos ningún día feriado, entonces esos días se nos acumulan en vacaciones, de entrada, tenemos el mismo calendario que la UNAM, mientras los alumnos estén de vacaciones, nosotros tenemos vacaciones, pero si se han acumulado más días, este por trabajar en días feriados, pues se alarga un poco, pero depende mucho de cada año”.

### **Sueldo.**

En referencia al sueldo percibido por los bailarines, se observa que, en las compañías con jerarquías, el sueldo es variable en consideración de la posición del sujeto, mientras que en una compañía sin jerarquía los bailarines perciben lo mismo; por mencionar un ejemplo, en el 2018 en la Compañía Nacional de Danza la categoría de bailarín A tuvo un sueldo bruto de \$10,220.83 y un bono artístico mensual bruto de \$10,144.36.

De forma contraria, las bailarinas en compañías independientes pueden o no recibir un sueldo, un sujeto 3 comenta: “las funciones son buenas o malas pagadas, hay veces que hasta bailamos por amor al arte, pero pues creo que el bailarín con tal de pisar un foro, pues baila”, adicionalmente menciona que lo máximo que ha recibido por función son \$2,500. Otro caso es el del sujeto 5, quien comenta: “como bailarín a veces te dicen te pagamos hasta que acabé la temporada, pero pues no se puede vivir, al menos que estés en 5 o 6 proyectos, que, sí llegué a hacer, pero casi siempre te retrasan los pagos, y para tener una vida estable no puedes estar así”; ella comenta que el pago puede ser de \$1,500 por función y con compensaciones por ensayo (aunque con reducciones monetarias por inasistencia).

En este contexto, el multiempleo se presenta mayoritariamente en bailarines de compañías independientes, y se materializa en la realización de actividades dentro del mismo campo como en:

actividades de docencia y participación en festivales y concursos; fuera del campo en actividades pertenecientes a una segunda profesión o realización de comerciales o sesiones fotográficas.

Se agrega, que, en el caso de las compañías independientes, los bailarines en algunas ocasiones reciben materiales para realizar su trabajo, como es el caso de las zapatillas de punta. Se observa, además, que la mayoría de los bailarines cubren los costos derivados de sus lesiones, en compañías con subsidio e independiente. Con base en esta idea, dos bailarines –de compañías con subsidio- consideran que, aunque tienen un buen pago, se debe considerar el desgaste del bailarín (físico y emocional), tratamiento de lesiones, riesgo laboral, pago de entrenamiento complementario, y el hecho de que la carrera profesional es corta y se retiran a una edad atípica.

En este último argumento, se advierte la atención en los elementos emocionales del trabajo en la danza, lo cual se acerca a la definición del trabajo no clásico de Enrique de la Garza (2017); es decir, el bailarín, además de la implicación corporal, se implica emocionalmente; mencionando que esta última dimensión del trabajo es central en la relación bailarín-espectador.

### **Prestaciones.**

Esta situación es exclusiva para los bailarines que se desempeñan en compañías con subsidio, mientras que en las compañías independiente algunas veces tienen seguro médico por temporada. En el caso del Taller Coreográfico de la UNAM, tienen afiliación al sindicato de la UNAM, seguro médico de accidentes mayores, “algo parecido a un aguinaldo”, vacaciones pagadas y una compensación en el retiro.

Por su parte la CND, está afiliada al Sindicato Nacional de Grupos Artísticos (SNGA) del INBAL, y con ello diversas prestaciones, como aguinaldo, prima dominical, días económicos, apoyo para útiles escolares de sus hijos, para lentes, para mudanza, becas para estudio de idiomas,

seguro de gastos médicos menores y mayores, permiso de maternidad, fondo de retiro, entre otros; una bailarina (sujeto 8) comenta: “unas prestaciones sindicales que se han ganado con el pasar de los años, pero que son muy valiosas, [...], somos super afortunados”.

A modo de nota, sobre el SNGA, el sujeto 4, recuerda que en 1985 u 86 se conformó esta organización: “...en ese momento, y lo veo, veo la reunión, nos convocaron para invitarnos a que nos sumáramos a la basificación, a pertenecer al Sindicato. [...] Entonces en ese momento decidimos no basificarnos, ni sindicalizarnos propiamente dicho, [...] entonces cuando el Sindicato, los grupos artísticos, metía sus pliegos petitorios, la Compañía que tenía representación sindical o representación ante grupos artísticos, se generaba el pliego petitorio de necesidades, entonces los grupos artísticos lo negociaban con las autoridades del INBA y se nos daban. [...] En mi último periodo en la Compañía, del 2003 a 2005, yo fui representante sindical”.

A decir del tema de la basificación de los bailarines de la Compañía Nacional de Danza, el sujeto 4, aporta información importante sobre esta cuestión: “entonces los bailarines en varias reuniones decidimos que no, que no nos íbamos a basificar porque eso significaba 28 años de servicio [...], fuimos muy conscientes de que basificarnos, era la muerte de la compañía, era el enquistamiento de la compañía artísticamente. No es posible, es una disciplina y una forma artística y estética, que no permite, o sea no por mala onda, pero no permite tener bailarines de 45 en cuerpo de baile, ni solistas, y hombres, súmale más”.

### **Retiro.**

Resulta interesante el tema, pues los bailarines comentan que deben prever su futuro, considerando que no tienen tiempo para realizar otro tipo de actividades, las cuales les permitan trabajar de ello al retirarse; esto en el caso de compañías con subsidio, una bailarina (sujeto 7) dice: “te vas con lo que llegaste y con lo que lograste ahorrar, y es como empezar, borrón y cuenta nueva”.

En otro sentido, se considera que es una profesión que se encuentra vinculada con la identidad del sujeto; por lo que situaciones como el envejecimiento del cuerpo, lo confrontan consigo mismo; un bailarín (sujeto 1) dice: “se vuelve difícil, cuando de pronto te das cuenta que ya no puedes seguir haciendo lo que hacías, que el cuerpo ya no te responde de la misma manera...”; otro sujeto se encontraba fuertemente vinculado a la compañía donde bailaba, y comenta: “para mí ser bailarina de ballet clásico, era ser CND, terminé con la CND, y mi mundo es otro” (sujeto 4); es interesante observar, que los bailarines retirados aún se encuentran dentro del campo de la danza clásica, desde la ejecución, docencia, investigación, creación y dirección.

### **Permanencia en el campo.**

Con base en el estudio, se observa que el bailarín debe cumplir en aspectos como: asistencia-constancia-disciplina-puntualidad, mantenimiento del cuerpo, desempeño artístico, desempeño técnico, aprendizaje rápido, estudiar lo que se va a bailar, buena alimentación; en síntesis, como una bailarina (sujeto 7) comenta “siempre estar ahí como a pie de cañón”.

A decir de las obligaciones del bailarín, el mantenimiento del cuerpo de acuerdo a la imagen requerida del campo es fundamental; es decir el trabajo constante sobre el capital físico, lo cual, a su vez, le permitirá al bailarín acceder al capital técnico -a partir del entrenamiento permanente-; y este capital técnico, para la asignación de papeles. Además de esto, cumplimiento de actividades en clases, ensayos y funciones –asistencia y puntualidad- y participación en actividades adicionales de la compañía como sesiones fotográficas, pruebas de vestuario, entre otros.

De forma contraria, el dejar de mantener el cuerpo con la forma requerida puede ser sancionado; asimismo, la inasistencia a clases de forma reiterada o ensayo puede derivar en penalizaciones, o recesión de contrato en caso de no firmar la entrada a una función; para ilustrar eso una bailarina comenta: “en el contrato venía tienes que estar en línea, tienes que asistir, tienes

que llegar mínimo una hora antes de tu función al calentamiento de la función, no llegabas; tienes que estar a disposición de suplir los roles que tienes que suplir, disposición para ir de gira, disposición, todas esas reglas o artículos que estaban en el contrato, si no las cumplías pues vas para afuera” (sujeto 4).

Por otra parte, se identifica como relevante la disponibilidad permanente del bailarín; el sujeto (sujeto 7) comenta: “pero todo lo que esté en mí, de esforzarme cada día, de hacer lo que me están pidiendo, de bailar bien en el escenario, y de cumplir con lo que yo tengo que hacer, conforme a mi categoría y a mi contrato, lo que esté en mis manos, pues sí, todos los días tienes que estar para que justo no te lo quiten, es mucha competencia”, de cierta forma el bailarín se encuentra en una lucha permanente en el campo para mantener su posición a través del capital, la competencia aparece en el discurso.

### **Ambiente de trabajo.**

En referencia al ambiente de trabajo, un bailarín (sujeto 1) comenta que él mantuvo buenas relaciones con sus compañeros, no obstante, reconoce que es un ambiente donde emerge la envidia; por ejemplo, en la asignación de papeles, que a su vez resulta en “cosas muy raras en el camerino, con los vestuarios o no sé, cosas muy raras, muy enfermas de pronto”, otra bailarina (sujeto 7) comenta que es un ambiente difícil: “pues hay envidias, si te dieron un papel, porque se lo dieron a fulana y no a mengana, o yo trabajé más, siempre pues es difícil, hay gente a la que acaba de entrar, que le dan una oportunidad y hay gente que podrá llevar muchísimos años que nunca le ha llegado alguna. Entonces pues sí es complicado, somos 70 bailarines, entonces a veces sí es medio tenso el ambiente, pero en general, pues te acostumbras”.

Algunas bailarinas comentan es un buen ambiente de trabajo, y esto ve reforzado con el habitus que comparten los sujetos, por ejemplo, la “pasión” hacia la danza y la identidad colectiva

en referencia a la pertenencia a una compañía, que, a su vez unifica las fracturas internas que pueda haber en el grupo: “a la hora de la función, siempre notas ese trabajo en equipo para sacar una función adelante, como que todo eso se olvida en el escenario” (sujeto 7).

Una bailarina (sujeto 5) comenta que, en su caso recibe un buen trato, sin embargo, ha observado que el trato en la escuela es más duro en comparación con el ambiente de trabajo, pero anota que hay compañías donde hay maltrato, lo cual afecta el estado psicológico del bailarín y su concentración.

Otro bailarín (sujeto 9) apunta, que el ser una compañía pequeña facilita el conocer a las personas, y comparte que sus mejores amigos trabajan en esta misma compañía, y agrega que inclusive ha “terminado emparentado”; este enunciado muestra la integración entre la danza y la vida del sujeto como describe Aalten (2005a).

### **Condiciones de vida del bailarín.**

Acercas de las condiciones de vida, los bailarines de compañías con subsidio comentan que es buena, pues tienen: estabilidad económica, estabilidad laboral (situación que se observa solo en una compañía, pues el director artístico no puede despedir al bailarín sin justificación<sup>26</sup> o cambiar su categoría, pues en esta no existen), desarrollo técnico y artístico permanente, giras nacionales e internacionales, acceso a becas, entre otros; una bailarina retirada (sujeto 4) dice: “gracias, gracias, gracias, porque además todo lo que la compañía me dio me ha permitido doce años, trece años casi, hacer lo que he hecho”.

---

<sup>26</sup> En este sentido, se hace la diferenciación entre estabilidad económica y estabilidad laboral, siendo que esta última se ve comprometida con los cambios de dirección artística.

En contraste los bailarines de compañías independientes, son aquejados por las precarias condiciones de trabajo, a pesar de ello, los bailarines mantienen una buena actitud al respecto, el sujeto 3 dice: “bailando me motiva, me alimenta como bailarín, estar estrenándome y pisando foro...”.

### **Perspectivas sobre el campo laboral de la danza desde el bailarín.**

Sobre el campo laboral en la danza clásica, los bailarines en general consideran que es reducido, pues existen pocas compañías de danza clásica en el país, Latinoamérica y en el mundo; una bailarina (sujeto 7) comparte que desde su perspectiva es nulo, pues además de que el campo laboral es reducido, el número de alumnos de la escuela de danza –que ingresan y egresan- también es bajo: “porque no hay donde bailar, y tampoco hay muchos lugares donde estudiar”.

Sumando a esto, se encuentra que el campo de la danza clásica se encuentra mayoritariamente concentrado en la Ciudad de México, pues hay múltiples proyectos relacionados con el arte y la cartelera cultural es amplia. A su vez, uno de los bailarines entrevistados (sujeto 6), es ahora director de una compañía independiente de danza clásica de jóvenes, y comenta que es difícil mantenerse en el campo y “sacar un trabajo como tal”.

En cuanto a los cambios del campo, se reconoce que el campo de la danza clásica se encuentra en “evolución”, particularmente en lo que a técnica se refiere, pues se ha consolidado aún más en los últimos años, un bailarín retirado (sujeto 1) comenta que ahora observa que los bailarines están mostrando mejores condiciones físicas que las mujeres, quienes tradicionalmente han tenido un mejor capital corporal: “hace treinta años, los bailarines que tenían mucha elasticidad, o condiciones físicas muy destacadas, como empeines, cosas así, eran muy poco; ahora la gran mayoría de los bailarines, sobre todo los bailarines hombres, porque las mujeres casi siempre han tenido muchas condiciones físicas, pero los bailarines hombres no; y ahora hay

bailarines, que incluso tienen más condiciones físicas que las bailarinas, tienen mejor pie, más elasticidad, es impresionante, creo que ese sí es un cambio muy claro, muy evidente”.

Es interesante hacer una acotación sobre el tema del género en el campo de la danza, ya que se puede observar la apertura del campo a los hombres, dejando de lado la centralidad de las mujeres –que como se revisó anteriormente, es una situación resultante de la constitución del campo-. En el estudio empírico, unos de los bailarines (sujeto 9) comenta que durante su escolaridad sufrió discriminación por ser hombre; sin embargo, se observa que esta situación se encuentra en cambio; una posible explicación, son los cambios respecto a la construcción social sobre la identidad del hombre; por ejemplo, una bailarina (sujeto 8) comenta sobre los hombres en la compañía: “cada vez los hombres también se ponen más guapos, están más preocupado por el físico...”. En este argumento, se observa la premisa de Pierre Bourdieu sobre la interrelación y multideterminación de un campo, en este caso el de la danza clásica se ve alterado a partir de los cambios en otros campos.

Continuando sobre el tema de las transformaciones en el campo, una bailarina también retirada, comenta que actualmente el bailarín debe tener un espectro de formación dancística más amplio, ella menciona: desarrollo artístico, comprensión de lenguaje de expansión de la perspectiva estética, cuestiones performáticas, entre otros; expresiones similares se encuentran en otros bailarines, por lo que se puede decir que el bailarín de danza clásica debe tener una formación multidisciplinar no solamente de la técnica clásica, sino también danza contemporánea, danza neoclásica e inclusive performance.

Finalmente, se debe considerar que el campo de la danza clásico -y siguiendo la idea sobre la multideterminación de los campos de la teoría bourdiana- se ve alterado por la emergencia de elementos como las redes sociales, las cuales se han constituido como una plataforma para la

difusión del trabajo del bailarín (“en esta carrera te tienes que vender”, dice el sujeto 8), de la compañía, de las funciones, y en general de la danza clásica.

En este sentido, las redes sociales se presentan como un medio para la vinculación profesional, pues a partir de las imágenes y videos en las redes sociales el bailarín puede obtener ofertas laborales: “cuando salió Facebook, yo, la verdad sí abrí mi Facebook, con la idea de encontrar algún trabajo, de que alguien me jalará o me dijera: ‘oye, veo que eres bailarina, a ver vente’, y la verdad es que al principio sí me funcionó” (sujeto 9).

No obstante, también se ha propiciado la emergencia de falsas ideas sobre algunos bailarines “de pose” o promoción de imágenes de bailarines “perfectos”. Con estas ideas se puede reconocer nuevamente la relevancia de la observación en el campo de la danza, es decir, lo esencial de ser observado por el otro; así como el uso de las redes sociales como medio para la transmisión y reproducción de la imagen del cuerpo de la danza.

### **Competencia y egocentrismo**

Con base en la teoría de Pierre Bourdieu, en el campo, las luchas de poder surgen del enfrentamiento de los sujetos, su posición y su capital; lo cual se puede materializar en la competencia y el egocentrismo. Para uno de los bailarines (sujeto 1) el egocentrismo es una parte inherente al artista: “quieres estar siempre en las candelijas, quieres ser el centro de atención, entonces es una competencia eterna por ser el primero. Todo el mundo quiere estar enfrente, todo el mundo quiere que la gente lo vea y de pronto ahí empiezan cosas muy difíciles de llevar en la práctica”; otra bailarina (sujeto 5) dice: “lidias con muchos egos, y que todos son los mejores, [...], ese ambiente que caracteriza a la danza”. Otros bailarines similarmente mencionan que es un campo competitivo, “pero como buenos mexicanos, muy de cuates” (sujeto 4).

A modo de nota, para una bailarina el frecuente cambio de dirección artística en su compañía propicia la competencia entre los bailarines, pues “todo el mundo trata de demostrarse y de ganarse un lugar” (sujeto 7).

### **Jerarquías**

En el ascenso dentro de la jerarquía de la compañía, se consideran aspectos individuales del bailarín como: capital físico –corte de cabello, peso y condiciones físicas, menciona el sujeto 6-, capital técnico, capital artístico, desempeño en las funciones, antigüedad –en algunos casos-, disciplina-entrega-constancia, “aguantar” el estrés y saber tomar las oportunidades; a decir de los aspectos ajenos al bailarín, la fortuna y el gustarle al director.

Como acotación, acerca de la disciplina-entrega del bailarín y el ascenso en la jerarquía; para Anna Aalten (2005a) el campo de la danza clásica se caracteriza por tener instituciones voraces, las cuales se materializan en expresiones como la total dedicación que caracteriza al verdadero bailarín; un bailarín comenta: “las categorías la verdad no son tan importantes, sí son importantes porque es una meta, pero para llegar a eso, sí la disciplina es lo básico, la entrega total...” (sujeto 6).

A decir de la fortuna, es una palabra que se encontró en varias ocasiones en los argumentos de los bailarines, una de ellas (sujeto 4) dice: “con el maestro Alonso, yo iba con una línea, el maestro Alonso se fue, o sea yo le gustaba al maestro Alonso. Yo era una bailarina, me apoyó en varias cosas o me dio entrada a varios roles, [...] muchas veces es como de la suerte como cambia, la suerte influye”.

Del párrafo anterior, se reconoce la influencia del director artístico de la compañía en la trayectoria del bailarín, otro bailarín (sujeto 6) comenta sobre el gusto-preferencia del director: “no

a todo el mundo le tenemos que gustar, ni a todo el mundo tenemos que serle grato a la vista, entonces a él le costaba trabajo, pero a fin de cuentas me tuvo que dar la categoría”; sumado, otra bailarina comenta: “cambio de dirección, no le gustas a ese director y hay que aceptarlo, me ha ido mal con direcciones, o sea he tenido direcciones en las que he pensado en renunciar” (sujeto 8), en estas últimas líneas se observa como esta situación puede causar malestar en los bailarines, poniéndolos en conflictos.

Asimismo, se reconoce que el director artístico es quien demanda la disponibilidad del bailarín y la “total dedicación que caracteriza al bailarín” (Aalten, 2005a), el sujeto 5 dice: “para los directores, cuando están en montaje no existe otra cosa más que eso, para ellos no tienes otro trabajo o no tienes vida. Tienes que estar ahí y punto. No se cómo le hagas, pero ahí te quiero...”; mostrando así cómo se presentan como instituciones voraces que demandan exclusividad de los miembros; para Aalten (2005a) esta situación es recompensada a través de un sentimiento de privilegio en el bailarín, sentimiento que sirve como un límite simbólico de diferenciación entre los bailarines y los no bailarines.

Bajo la premisa, para los bailarines es una profesión que pocas personas tienen, por lo que en su mayoría se siente privilegiados-afortunados; sumado a ello, mencionan que es una profesión diferente, complicada y corta; que utiliza el cuerpo como instrumento, y que requiere que el bailarín despliegue diferentes actitudes como la disciplina, constancia, perseverancia, resiliencia, introspección, expresividad, entre otros; y que les produce satisfacción-realización-libertad-pasión.

Con base en los párrafos anteriores, se identifica la relevancia del director artístico en la regulación del campo, en cuanto al ingreso y permanencia de los bailarines; además, de que dicha regulación se basa en criterios que atienden a la subjetividad del director. Esta premisa se afirma, cuando una bailarina (sujeto 4) dice que, en su compañía, se están buscando formas alternativas de

evaluación, para reducir la subjetividad en los juicios de valor en relación a la regulación de las actividades del bailarín.

En referencia a la posición del bailarín y sus funciones, el bailarín con mayor tiempo dentro del campo y con una buena posición en la jerarquía, serán los encargados de transmitir el habitus a aquellos que recién ingresan al campo: “eres ejemplo para los otros bailarines, eres el que está casi llegando y pues para todos los que están debajo, creo también es nuestra responsabilidad inculcarles todas esas costumbres de respeto a los primeros bailarines, de disciplina, de constancia, de todo eso” (sujeto 7); además, sobre el bailarín con mayor jerarquía, el sujeto 8 comenta que, tienen beneficios como mejores camerinos o preferencias en las entrevistas.

En esta misma línea de ideas, un sujeto dice: “nunca te vas a poner delante de un primer bailarín, este, siempre vas en las segundas filas, o si hay tres grupos, te vas a poner en el tercer grupo, para que los primeros bailarines y solistas siempre tengan como el espacio que necesitan, son esas cosas que a lo mejor suenan tontas pero que también uno se va ganando y como que el mismo respeto de la gente te va teniendo por las cosas que has bailado” (sujeto 7); se reconoce como a través del capital el bailarín encuentra su posición en el campo; capital físico, técnico y artístico, que se materializa en aspectos como puntualidad, asistencia, entrenamiento, mantenimiento del peso corporal, maquillaje, peinado, y otros.

Se debe agregar, que se observó en dos casos, “una especie de arropar a la gente joven” (sujeto 9), un bailarín comenta que es una situación que considera extraña, poco frecuente y que sólo ha observado dentro de su compañía, “y no es que la gente lo haya decidido, es un ambiente que se ha propiciado dentro del Taller, y hay una especie de protección, y sobre todo porque el trabajo es muy muy pesado, aprender los ballets es bien complicado, sobre todo cuando cambias de programa cada semana, entonces no, creo que la única jerarquía que podría haber, los que se ven

protegiendo a la gente nueva y la gente nueva que se deja guiar”. En una situación similar, una bailarina (sujeto 4), de una compañía de mayor tamaño, comenta que ella recibió apoyo de bailarinas con mayor antigüedad, “me quisieron, me cuidaron mucho”, y posteriormente ella repitió este comportamiento con los bailarines noveles.

### **Vigilantes del campo**

La palabra vigilante, se utiliza para hacer referencia a aquellos sujetos con mayor capital y mayor tiempo dentro del campo, situación que los organiza en una posición vertical de poder, en relación con aquellos con menor capital y menor tiempo en el campo; y que, a su vez, los posibilita para vigilar al bailarín y regular su trayectoria, es en un sentido foucaultiano que se utiliza la palabra vigilante. Con lo anterior, se identifica a los directores artísticos como vigilantes del campo; ya que regulan el ingreso, a través de su participación en audiciones o selección de los bailarines como hemos visto, y en la permanencia, a través de la organización del elenco, evaluaciones o ascenso de categoría. Además del director, se reconoce la influencia del asistente de dirección, maestros, coreógrafos e inclusive algunos bailarines con mayor antigüedad y jerarquía.

Los vigilantes del campo, toman decisiones sobre el bailarín, con base en razones estéticas, favoritismo u “otras cuestiones que tengan que ver con algún otro aspecto” (sujeto 1). Sin embargo, se encuentran también casos donde las relaciones con los vigilantes trascienden el vínculo laboral, e inclusive se percibe una relación de cuidado hacia el bailarín.

Ahora bien, con base en el estudio, el vigilante observa el trabajo del bailarín de forma constante y emite un juicio, el sujeto 1 dice: “siempre había correcciones, incluso desde los ensayos, durante los ensayos te corrigen. Cuando ensayábamos en el teatro, después de cada ensayo y al final había una sesión de correcciones, [...], tenías que aplicar esas correcciones para mejorar”. Otra bailarina (sujeto 8) comenta sobre la evaluación anual: “te dicen tus debilidades son estos, tus

fortalezas son estos y necesitamos que trabajes en esto, y entonces tu todo el año te enfocas a eso para que la siguiente evaluación, ¿qué falta?, nunca acabas por mejorar, es infinidad de cosas”. En este sentido, se reconoce la vigilancia permanente en la que se encuentra el bailarín para el logro de la imagen del cuerpo del campo de la danza clásica; ideas que se encuentran con el argumento de Angela Pickard (2015), quien menciona que la creencia sobre el cuerpo del ballet es la materialización del habitus, y de Aalten (2007), sobre la construcción permanente del cuerpo.

### **Dolor**

El dolor, como símbolo, es la materialización del vínculo entre el individuo y la estructura a través del habitus; en la danza, el dolor se encuentra de forma innegable en la experiencia del bailarín, de la escuela en la compañía. En este sentido para Le Bretón, el tratamiento del dolor se aprende durante el entrenamiento de la técnica corporal, proceso en el cual el sujeto aprenderá “metódicamente el dolor en una forma homeopática, regular, con el objeto de rechazar su llegada, acostumbrarse a sentir su amenaza, ganándole terreno paso a paso” (1999, p. 258); de esta forma, el bailarín controlará el dolor, y aumentará su resistencia a los intolerable, menciona el autor.

Para ejemplificar lo anterior, un bailarín comenta que se esforzaba para que las cosas salieran lo mejor posible y asegurar su trabajo, “yo nunca tuve ausencias de nada, incluso aunque estuviera enfermo, [...] aún enfermo iba a los ensayos, con mis limitaciones por la lesión, pero nunca falté” (sujeto 1); Le Bretón dice: “cuando el cuerpo se vuelve enemigo de todo esfuerzo, el *bailarín*<sup>27</sup> se enfrenta y maneja su dolor” (1999, p. 256).

Otra bailarina comenta: “me acuerdo que bailé una temporada de Serenata muy lastimada, el tendón de Aquiles del pie izquierdo, muy lastimada y mi desempeño artístico no fue muy óptimo

---

<sup>27</sup> Bailarín en itálicas, pues Le Bretón hace referencia a los deportistas.

en la función...” (sujeto 4); el bailarín entonces se adueña de la intensidad de la pena que se autoinflinge, y convierte el dolor en una materia prima de la danza que realiza con el cuerpo (Le Bretón, 1999, p. 256).

Cabe mencionar, que estas ideas encuentran similitud con los planteamientos de Anna Aalten (2007), cuando menciona que la lesión en la danza profesional es esencialmente consecuencia de la sobrecarga crónica del cuerpo, situación que, a su vez, muestra la legitimación del dolor como símbolo de vocación.

Otro caso es el de una bailarina que habla sobre el mantenimiento del cuerpo sano, la atención de las lesiones a tiempo, buena alimentación, entre otros; pero, a la vez, comenta “es una carrera donde te cansas mucho y siempre te duele todo, entonces ir aguantando eso y mentalizarte que, si estás ahí, también tienes que aguantar eso” (sujeto 7); este fenómeno es lo que se describe como el cuerpo ausente, ya que el dolor es algo que es proporcionado por el mismo bailarín para la materialización de la imagen de la danza clásica, pero que, paradójicamente ignora al cuerpo de forma activa; desde la perspectiva de Le Breton, “ir hasta el final de la dificultad que se infringe procura legitimidad a su existencia, que encuentra ahí un camino simbólico para sostenerse” (1999, p. 258).

Con base en los párrafos anteriores, se observa la relevancia del dolor como símbolo inscrito en el habitus de bailarín, a través del cual se legitima dentro del campo, Le Bretón tiene una frase acertada que nos vincula a la siguiente dimensión, el placer: “y en ese acercamiento del placer de vivir, la memoria del dolor que se supero es el testigo privilegiado” (1999, p. 259).

## **Placer de danzar**

El honor era una “hipótesis” para el estudio, en algunos casos surgió el concepto, pero en otros no; para algunos ser bailarín es un sueño, un privilegio, responsabilidad, compromiso, ser afortunado, bendición y satisfacción. Para quienes es un honor, se vincula con la posibilidad de “mover a la gente”, “sin ser algo tan físico, sino sólo observándolo o con algún tipo de movimiento” (sujeto 3), y también con el hecho de que pocos tienen el valor de desempeñarse en la profesión.

Si bien el honor no se encontró como un elemento significativo, si se reconoció la relevancia del placer del bailarín; para Bourdieu (1997), el placer es una característica de las sociedades de honor bien constituidas, en las cuales se reconoce un habitus desinteresado que se funda sobre la pasión o la espontaneidad, el desinterés: “es posible sociológicamente, sólo puede deberse a la coincidencia entre unos hábitos predispuestos al desinterés y unos universos en el que el desinterés está recompensado” (p. 155); esto se observa en el campo de la familia, en el artístico o en el científico. En este entendido, en el campo artístico se propicia el interés por el desinterés.

## **Cuerpo**

Ahora bien, me parece pertinente, cuestionar el cuerpo de la danza clásica. Para iniciar, considerar el cuerpo como un vínculo entre la subjetividad y la dimensión cultural de la realidad, entre la práctica y el habitus. Cuerpo vivo y emotivo que encarna la estructura social a través de la experiencia -cuerpo que siente y es sentido-; bajo la premisa, la incertidumbre, la mutabilidad y la contingencia se inscriben en la compleja relación entre el sujeto y la sociedad (Pickard, 2015).

Para la participación en el mundo real, el cuerpo adquiere centralidad, como objeto técnico primigenio y más natural, y como medio para el desarrollo técnico (Pickard, 2015, p. 53); corpo-

real que aprehende el mundo social a través de la transmisión y la adquisición de técnicas corporales.

En la danza clásica, la técnica corporal, será la técnica, la cual es una elaboración histórica del campo y que deviene no solamente de la transformación de los saberes, sino también permeada por la dimensión económica, política y social de la realidad; mostrando así la multideterminación de los campos descrita por Pierre Bourdieu. El cuerpo en la ecuación, se presenta como un “repositorio de disposiciones arraigadas y durables, y esta incorporación de nuestra historia, es demostrada por ejemplo en las diferentes posturas que el hombre y la mujer adoptan” (Bourdieu, 2001, en Wainwright et al., 2006, p. 537); el cuerpo, encarna la estructura social, estructura que a su vez produce el habitus –en términos bourdianos-.

Pensando en el aprendizaje de la técnica, se puede decir entonces que el cuerpo de la danza clásica es dócil, pues se encuentra modelado fisiológicamente por las posturas, movimientos y gestos de la danza clásica; ciertamente es esculpido por la técnica, propiciando de esta forma que el cuerpo adquiera la forma deseada. Forma deseada que es transmitida, herencia otorgada de los antiguos miembros del campo a los recién llegados, herencia que se escribe en los cuerpos de los aprendices para luchar durante su vida para lograr aquella imagen deseada; luchar con su capital físico, y desplegando las estrategias necesarias para lograrlo; lo cual, con el devenir de los años, se convierte en una afrenta permanente con el cuerpo, como muestra el estudio empírico realizado.

A modo de nota, el aprendizaje de la técnica, se basa en la observación y la repetición; la observación del maestro y posteriormente la observación del propio cuerpo en el espejo para el control; la mirada entonces se vuelve un mecanismo de control para el “perfeccionamiento”.

Cuerpo máquina, que como en las películas de ciencia ficción, el sujeto opera desde adentro y el cuerpo ejecuta, cuerpo máquina que obedece. Obediencia aprendida desde los primeros años

de la formación dancística, del maestro al alumno, obediencia que después es reproducida, del alumno a su propio cuerpo. Complementariamente, Macías, describe el cuerpo academia: “una neutralidad que repele contaminaciones y rozaduras con *su propio cuerpo –anotación propia-*, otros cuerpos y con su propio ambiente, y que lo deja apto para ser moldeado por coreógrafos y maestros” (2016). Neutralidad que evita sentir los límites orgánicos del cuerpo produciendo lesiones, que evita sentir al otro, y pone al cuerpo del bailarín en una competencia interminable.

Cuerpo máquina, como cuerpo anestesiado (Macías, 2016); insensible al dolor, pues desde los inicios de su escolaridad en la danza aprendió que el dolor legitima, que el dolor permite alcanzar la perfección, dolor que es normal. De forma paradójica, es un cuerpo caracterizado por la mirada pero que no se detiene a mirarse; y se mira sólo después del envejecimiento o una lesión, como muestran diferentes investigaciones del tema.

Cuerpo presente, que en la representación materializa su presencia, “cuerpos constituyéndose en el jugar y dejarse afectar en el encuentro del aquí y ahora” (Macías, 2016). Cuerpo presente que no cuantifica el tiempo y los efectos del tiempo, que supone que “la danza no espera” –sentencia que subyace en la efervescencia de la carrera profesional del bailarín-, vivenciar el presente sin tener consideración de las consecuencias en el futuro, premisa que se materializa en desórdenes alimenticios o lesiones (Pickard, 2015).

Cuerpo placer, que se encuentra en la exploración constante de los límites del cuerpo – adentro y afuera- (Pickard, 2015), en la búsqueda de aquella imagen deseada, la cual es la materialización de la perfección; dialéctica dolor y placer, que devela la encarnación del erotismo (Pickard, 2015). Dialéctica que trasluce en el escenario, con la sutileza de movimiento del bailarín, quien enmascara sus emociones y el dolor físico: “en el ballet, el momento del performance otorga el clímax: el máximo placer, la liberación de los deseos ocultos, la pérdida de sí mismo en otra

forma. Esta es la recompensa del sudor y las lágrimas” (Claid, 2006, p. 45 en Pickard, 2015, p. 144). Sobre esta idea, una bailarina comenta: “los límites que tiene mi cuerpo, hasta dónde puedo llevar a mi cuerpo y todas las sensaciones que me crea el poder moverlo y no sé, se me hace una experiencia increíble, juntarlo con la música, y entonces sí creo que la danza a mí, me ha aportado mucha seguridad, mucho a sentir bien, porque me crea mucha satisfacción, y creo que cuando uno está bien adentro pues vas a estar bien con los demás, vas a poder compartir eso con los demás, yo como que todo el tiempo estaba como muy cerrada, muy así, entonces me ha ayudado a liberarme, la seguridad” (sujeto 7).

### **Capital técnico y capital artístico.**

Si bien la técnica conforma el cuerpo del bailarín de danza clásica y a partir de este participa en el campo, como menciona Pickard (2015), la técnica es importante pero no garantiza una carrera exitosa, un bailarín comenta: “hay muchos casos de bailarines y bailarinas que técnicamente son infalibles, pero no expresan nada en el escenario, son fríos como una piedra y entonces sí te impresiona su técnica y sus capacidades técnicas, pero no te dicen nada, no comunican nada...” (sujeto 1).

Sin embargo, la técnica, como menciona Pickard (2015) es un elemento para la conformación del habitus del bailarín: “el entrenamiento, gracias a la conformación del ballet, que además tiene una metodología implacable; o sea el primer tendu que tú haces en la barra de ballet, el primer plié y el primer tendu, lo vas a usar para hacer el entrelacé o el doble assamblé, porque haces plié, sacas por tendu, raspando el piso y entonces giras y aterrizas en un plié, en realidad es tremendamente procesual y te conformas un cuerpo, sino trabajas las bases de la técnica del ballet, limpias desde el principio, sus fundamentos, bailar ballet es muy difícil” (sujeto 4).

En síntesis, y en palabras de una bailarina: “la técnica es la base, es decir, sin técnica no puedes bailar, pero la técnica tampoco lo es todo, llega un momento donde lo técnico y tu capacidad artística tiene que estar en equilibrio” (sujeto 7).

## Conclusiones

Las trayectorias laborales de los bailarines se trazaron a partir de las experiencias de los sujetos en el campo de la danza clásica; experiencias con significados históricos, que explican de dónde vienen y quiénes son; experiencias que permiten entretener la individualidad y la totalidad, el universo lingüístico y el universo social, la enunciación y la práctica, el pasado y el presente del cuerpo, la emoción y la cognición. Experiencias que danzan para encontrarse, y dibujar un movimiento unísono sobre el campo de la danza clásica escénica.

Pensar el campo de la danza clásica, obliga al investigar a estudiar la constitución del campo, los matices consumados a través de los años; considerando aspectos como la emergencia de un espacio particular para la danza, la coreografía y la división social del trabajo entre el siglo XV y XVII; el reconocimiento de la danza como arte –siglo XVII-, la aparición de las construcciones de género en la danza, la jerarquización de los bailarines, entre otros.

Sin embargo, un aspecto fundamental -desde la perspectiva de la autora- será la legitimación de la danza como universo simbólico a través del lenguaje; es decir, la posibilidad de nombrar aquellos movimientos dancísticos, a partir de los primeros indicios de la codificación de la danza a través de la utilización de la técnica y el francés; lo anterior con base en las construcciones teóricas de Berger y Luckmann (2003).

Este universo simbólico durante los siguientes años continuará su sedimentación histórica para el control de los sujetos que deseen inscribirse dentro de él, materializándose en elementos como el reconocimiento de una imagen del cuerpo de la danza, un sistema axiológico, criterios para la regulación del comportamiento, definición de roles, acciones y objetos simbólicos para la reafirmación de los sujetos, entre otros.

Analizar la danza clásica como universo simbólico, nos lleva a la teoría de la acción de Pierre Bourdieu, la dialéctica entre el sujeto y la estructura social, el habitus y el campo. Dentro de esta teoría, el cuerpo se presenta como un eslabón entre la acción y el habitus; cuerpo que posibilita la incorporación del habitus en el sujeto, y la participación en la estructura a través del capital. En este sentido, en el cuerpo se inscribe el mundo natural y social del sujeto; concepto y entidad, en términos de Le Breton (2012b), que no es universal en tanto la singularidad de la persona que lo encarna y el campo en el que se elabora; este cuerpo aprenderá a moverse dentro de él, a partir de la transmisión, y adquisición de una técnica corporal –técnica dancística, actitud corporal, postura, entre otros- de acuerdo con Marcel Mauss (1979).

El habitus del bailarín inicia su construcción desde la familia, a partir de la transmisión de estrategias para la continuación del ser social de la misma (Bourdieu, 1997); lo anterior, se materializa en elementos como aporte del capital económico para la formación del bailarín: pago de clases, adquisición de zapatillas, vestuario, y otros; que posteriormente se transformará en capital técnico y artístico del bailarín, y que le permitirán en conjunto ingresar al campo. Además de lo anterior, con base en el estudio empírico, se observó que el sustento emocional de la familia es importante en la formación del bailarín durante la niñez.

Posteriormente, el ingreso del sujeto al universo simbólico de la danza durante la escolaridad dibujará formas singulares en el habitus del sujeto. En primera instancia, deberá mostrar su *talento* para ingresar a la escuela de danza o para captar la atención de un vigilante del campo. Considerando que, el talento es más bien una construcción de los sujetos inscritos en el campo, que sólo existe a través de la relación con otras propiedades y no es una distinción natural (Bourdieu, 1997).

Una vez dentro del campo deberá continuar desarrollando su capital corporal, técnico y artístico; proceso guiado por la imagen corporal de la danza y la participación de los vigilantes del campo -en este caso los docentes-; quienes además de la transmisión de la técnica corporal, transmitirán al sujeto una forma de pensar y ser en el cuerpo (cuerpo máquina, cuerpo anestesiado y cuerpo presente) para participar en el campo; que se materializa en elementos como: disciplina, vigilancia permanente del cuerpo y la legitimación del dolor.

Al finalizar su escolaridad, el bailarín que desee ingresar al campo laboral de la danza clásica deberá desplegar su habitus y su capital; a través de audiciones o captando la atención de un vigilante del campo -en este caso de un director-. Dentro de la compañía el bailarín reafirmará lo aprehendido en la escolaridad, continuando la lucha contra el cuerpo propio para la consumación de la imagen deseada, inclusive -como muestra el estudio- a partir de la negación del dolor del cuerpo; pues el dolor se ha construido como un símbolo aceptado en el universo de la danza.

En el campo, el bailarín luchará por una posición, utilizará su capital para participar a través de estrategias que le permitan aumentar su capital, y tener una mejor posición dentro de la compañía o el campo; su trayectoria lo reafirmará como bailarín consumado, y será su tiempo para transmitir la herencia del campo.

En otro sentido, el trabajo en el campo de la danza clásica escénica en la Ciudad de México es un objeto de estudio interesante, en cuanto posee características del trabajo clásico y no clásico, conceptos analizados por Enrique de la Garza (2017). En primera instancia, se dice que es clásico pues comparte ciertas características con el trabajo fordista: inscrito en un espacio y tiempo determinado, separación del tiempo de trabajo y de ocio, asalariado, la posibilidad de almacenar y vender el producto, y la comprensión instrumental del cuerpo del bailarín. Por otro lado, se comprende también como un trabajo no clásico, en cuanto a la producción subjetiva de símbolos,

la participación del director, el director y el espectador, y las implicaciones emocionales y estéticas en la relación bailarín espectador.

Acerca de las condiciones laborales, se reconoce que en la Ciudad de México sólo existen dos compañías con subsidio -Compañía Nacional de Danza y el Taller Coreográfico de la UNAM- que garantizan a los bailarines derechos laborales, a partir de entidades sindicales de las instituciones a las que pertenecen como el INBAL o la UNAM respectivamente; que se concreta en dimensiones como contrato escrito (en el caso de la CND es anual), sueldo, aguinaldo, días económicos, permiso de maternidad, fondo de retiro, entre otros.

A pesar de esto, la exigencia del trabajo físico y emocional es alta; lo que se materializa en aspectos como la demanda respecto al desempeño artístico y técnico del bailarín; a lo que se suma, el ambiente laboral generado a partir de evaluaciones anuales, en las que participan sujetos como el director artístico, y que pone al bailarín en un estado de incertidumbre respecto a su trabajo (caso de la CND). Finalmente, un aspecto que debe señalarse, es la disponibilidad permanente del bailarín, imposibilitándolo para realizar otras actividades que le ofrezcan oportunidades después del retiro (considerando que la edad de retiro del bailarín es atípica, aproximadamente a los 40 años).

Por su parte, los bailarines en compañías independientes, son contratados a partir de acuerdos escritos o verbales (estos últimos los priva de poseer derechos laborales); de forma general, se observa que el bailarín en compañías independientes se inscribe en situaciones laborales precarias; que se concretan en elementos como bailar sin seguro médico, considerando que es una profesión en el que lesionarse es una situación latente, salarios reducidos o ausencia de este, demoras en los pagos, la compra de materiales como zapatillas dependen del bailarín, entre otros.

A pesar de ello, la jornada laboral es menor en comparación al bailarín en compañía con subsidio, lo que le permite desarrollarse en otras actividades profesionales.

Como se observa en los párrafos anteriores, la situación laboral del bailarín en una compañía con subsidio y del bailarín una compañía independiente es desigual, sin embargo, en ambos casos se reconocen sujetos con un cuerpo placer, que como hemos mencionado, emerge de la dialéctica del dolor, y la lucha constante contra sí mismo y los otros sujetos del campo; cuerpo placer que en el escenario se libera para ser, cuerpo apasionado que danza.

Como última reflexión, el estudio permitió resolver las preguntas de investigación, no obstante, quedan aún más interrogantes; por ejemplo, (a) analizar el habitus en la escuela de danza, y con ello los criterios que guían los procesos de ingreso y permanencia; (b) realizar trayectorias laborales de bailarines pertenecientes a una sola compañía, para comprender a profundidad las variables respecto a una institución particular, y (c) el retiro del bailarín de la compañía, la transformación del sujeto, considerando el arraigo de la identidad del sujeto respecto a su profesión. En el aspecto metodológico sería interesante realizar observaciones de campo, lo cual aporte información para complementar la obtenida a partir de las entrevistas, y con esto, tener posiblemente una mayor comprensión de objeto de estudio.

Queda aún el sentimiento de incompletud, motivación para seguir en este camino de la investigación, y, sobre todo, para no perder la capacidad de asombrarme con la danza.

## Referencias

- Axioma Project Dance Company. (2019). *Historia*. Recuperado de <http://axiomaprojectdancecompany.com/>
- Aalten, A. (2005a). "We dance, we don't live". Biographical research in dance studies. *Discourses in Dance*, 3 (1), pp. 5-20.
- Aalten, A. (2005b). In the presence of the body: theorizing training. Injuries and pain in ballet *Dance Research Journal*, 37 (2), pp. 55-72. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/20444641>
- Aalten, A. (2007). Listening to the dancer's body. *The Editorial Board of the Sociological Review*, pp. 109-125.
- Andrella, F. (2010). *El cuerpo suspendido. Códigos y símbolos de la danza al principio de la modernidad*. México: INBAL.
- Alarcón, M. (2015). La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en danza. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 37 (106), p. 113-147. Doi: [doi.org/10.22201/iie.18703062e.2015.106.2542](https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2015.106.2542).
- Briceño, G. E. (2006). De una tradición del medio oriente al oficio: la inserción de la danza del vientre en el campo de la producción cultural en México. *Revista de Estudios de Género, La Ventana*, No. 24, pp. 343-379. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88402413>
- Briceño, G. E. (2007). Danza, cuerpo e identidad: espacios abiertos a la creación y transformación. *XXCI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología*. Asociación

Latinoamericana de Sociología, Guadalajara. Recuperado de <http://cdsa.academica.org/000-066/1875.pdf>

Baz, M. (s.f.a). Enigmas de la subjetividad y análisis del discurso. pp. 117-136. Recuperado de [ccdoc.iteso.mx/cat.aspx?cmn=download&ID=463&N=1](http://ccdoc.iteso.mx/cat.aspx?cmn=download&ID=463&N=1)

Baz, M. (s.f.b). La entrevista de investigación en el campo de la subjetividad. En Jáidar, I. (Compilador), *Caleidoscopio de subjetividades* (pp. 77-96). México: UAM.

Bourdieu, P. (1979). Los tres estados del capital cultural. En *Sociológica*, 5 (2) (Traducción de Mónica Landesmann). México: UAM-Azcapotzalco.

Bourdieu, P. (1980). *El capital social. Apuntes provisionales*. (Traducción de Evelyne Tocut, pp. 83-87). Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/259726495/Bourdieu-Pierre-El-Capital-Social-Apuntes-Provisionales>

Bourdieu, P. (1984). ¿Quién creó a los creadores? En Bourdieu, P. (Autor) *Sociología y Cultura*. (pp. 225-238). México: CONACULTA.

Bourdieu, P. (1993). Estructuras, habitus, prácticas. En Bourdieu, P. (Autor) *El sentido práctico* (p. 91-111). Madrid: Taurus.

Bourdieu, P. (1997). *Razones Prácticas. Sobre la teoría de acción*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Berger, P. L. y Luckmann, T. (2003). *La construcción social de la realidad*. Argentina: Amorrortu Editores.

Dallal, A. (1994). *La danza en México en el siglo XX*. México: CONACULTA.

- Dallal, A. (1997). Procesos espontáneos e inducidos en el arte dancístico. *Revista Mexicana de Ciencias Sociales y Políticas*, No. 170, Vol. 41, pp. 13-33. Recuperado de <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rmcpys/article/view/49297>
- Escenarte. (2014). *Pedro y el lobo. XX Aniversario*. Recuperado de <http://www.escenarte.com/descargas/Pedro%20y%20el%20Lobo.pdf>
- Estrada, J. C. y Lizárraga, A. B. (1998). El análisis del contenido. En Garza de la, E. (Coordinador), *Hacia una metodología de la reconstrucción: fundamentos, crítica y alternativas a la metodología y técnicas de la investigación social* pp. 109-122. México: Porrúa.
- Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. (2019). ¿Qué es el FONCA? Recuperado de <https://fonca.cultura.gob.mx/que-es-el-fonca/>
- Fundación Casa Wabi. (2016). *Convexus*. Recuperado de <http://casawabi.org/convexus-1>
- Ferreiro, A. P. (2005). *Escenarios rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional*. México: Colegio de Estudios de Posgrado de la Ciudad de México/CENIDI Danza/INBA/CENART/CONACULTA.
- Fernández, M. L. (2007). *Cultura y poder en la danza contemporánea. Ensayo sobre una disciplina plebeya en México* (Tesis de licenciatura).
- Garza de la, E. (2001). Problemas clásicos y actuales de la crisis del trabajo. En *El futuro del trabajo. El trabajo del futuro* (pp. 11-31). Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Recuperado de: [biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20101102085819/1garza.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20101102085819/1garza.pdf)
- Garza de la, E. (2011). Trabajo atípico, ¿identidad o fragmentación? Alternativas de análisis. En Pacheco, E., De la Garza, E. y Reygadas, L. (Coord.) *Trabajos atípicos y precarización del empleo* (pp. 49-80). México: El Colegio de México.

- Garza de la, E. (2017). ¿Qué es el trabajo no clásico? *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, 36, pp. 5-44.
- García, F. J. (1994). El cuerpo como base del sentido de la acción social [Monográfico sobre Perspectivas en Sociología del Cuerpo]. *Reis*, 68, 41-83.
- Giménez, G. M. (2005a). La concepción simbólica de la cultura. En Giménez, G. M. (Autor) *Teoría y análisis de la cultura I*. (pp. 67-87). México: CONACULTA e ICOCULT.
- Giménez, G. M. (2005b). La interiorización y la objetivación de la cultura. En Giménez, G. M. (Autor) *Teoría y análisis de la cultura I*. (pp. 401-408). México: CONACULTA e ICOCULT.
- Grant, G. (1982). *Technical manual and dictionary of classical ballet* Nueva York: Dover Publications.
- Guadarrama, R. (2013). Mercado de trabajo y geografía de la música de concierto en México. *Especialidades. Revista de temas contemporáneos sobre lugares, política y cultura*, 3 (2), 192-216. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/html/4195/419545120007/>
- Gutiérrez, S. V., Guzmán, L. G. y Sefchovich (1998a). Discurso y sociedad. En Garza de la, E. (Coordinador), *Hacia una metodología de la reconstrucción: fundamentos, crítica y alternativas a la metodología y técnicas de la investigación social* pp. 71-85. México: Porrúa.
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2006). *Metodología de la investigación* (4ª Edición). México: McGraw Hill Interamericana.
- Islas, Hilda. (1995). *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. México: CENIDI Danza/INBA.
- Infantino, J. (2011). Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses. *Cuadernos de Antropología Social*, 34, 141-163.

Recuperado de:

[http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1850-275X2011000200007](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1850-275X2011000200007)

Kunst, B. (2013). Danza y trabajo: el potencial político y estético de la danza. En Isabel De Naverán y Amparo Écua (Editores) *Lecturas sobre Danza y Coreografía*. (pp. 47-59). Madrid: Artea.

Katz, H. (2005). Palavra que eu uso me inclui nela. En Katz, H. (Autor), *Um, dois, três, a dança é o pensamento do corpo*, pp. 7-61. Belo Horizonte: Fórum Internacional de Dança.

Le Breton, D. (1999). *Antropología del dolor*. Barcelona: Seix Barral S.A.

Le Breton, D. (2012a). Cuerpo y sociología: las etapas. En Le Breton, D. (Autor) *La sociología del cuerpo*. (pp. 15-24, 1ª ed., trad. Paula Mahler). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Le Breton, D. (2012b). Sobre algunas ambigüedades. En Le Breton, D. (Autor) *La sociología del cuerpo*. (pp. 25-32). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Mendoza, C. (2014). *Las instituciones oficiales de la danza clásica y la producción coreográfica nacional (1993-2003)*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Morín, E. (2012). *¿Qué es la transdisciplinariedad?* Recuperado de: <http://edgarmorinmultiversidad.org/index.php/que-es-transdisciplinariedad.html> y consultado el 22 de abril de 2018.

Martín, E. (enero-marzo, 2013). Cabilia: la problemática génesis del concepto de habitus. *Revista Mexicana de Sociología*, (75), núm. 1, 125-151. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.22201/iis.01882503p.2013.1.35119>

Mendoza, I. (2011). Arte y trabajo: una aproximación conceptual a la relación de las artes con otros campos del espacio social. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, 5 (6), 120-138. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279021744010>

- Mauss, M. (1979). Técnicas y movimientos corporales. En Mauss, M. (Autor) *Sociología y antropología* (pp. 337-354, 1ª ed., trad. Teresa Rubio de Martín-Retortillo). Madrid: Editorial Tecnos.
- Macías, Z. (2016). Los cuerpos de la danza contemporánea. *Reflexiones Marginales*, 36. Recuperado de <http://reflexionesmarginales.com/3.0/los-cuerpos-de-la-danza-contemporanea/>
- Pickard, A. (2015). Ballet body narratives: pain, pleasure and perfection in embodied identity. Alemania: Peter Lang A.G.
- Palapa, F. (15, marzo, 2015). Opus Ballet tiene un registro de obra cien por ciento mexicana: Ricardo Domingo. [Nota del periódico La Jornada]. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2015/03/15/cultura/a04n1cul>
- Pascal, J. (2008). The Circus artist today: analysis of the key competences. Performance without spirit or spirit without performance? What type of training is needed today for what type of artist and in what field of activity? *European Federation of Professional Circus Schools*, 1, 1-50. Recuperado de: <http://www.fedec.eu/en/articles/325-miroir01---part-1-the-circus-artist-today---analysis-of-the-key-competences-2008>
- Ritzer, G. (1993). Teorías sociológicas estructurales. En *Teoría sociológica contemporánea* (3º ed., trad., pp. 411-447). México: McGraw-Hill.
- Ramos, M. (2002a). De la fiesta teatral barroca al ballet de acción: profesionalización de los artistas del espectáculo y danza teatral durante el virreinato. En Ramos, M. y Cardona, P. (compiladoras). *La danza en México. Visiones de cinco siglos. Tomo I: Ensayos históricos y analíticos* (pp. 339-370). México: CENIDI Danza/INBA/CONACULTA/Escenología.

- Ramos, M. (2002b). Artes escénicas y globalización: movimientos artísticos europeos y formas dancísticas universales en el México decimonónico, 1825-1910. En Ramos, M. y Cardona, P. (compiladoras). *La danza en México. Visiones de cinco siglos. Tomo I: Ensayos históricos y analíticos* (pp. 571-594). México: CENIDI Danza/INBA/CONACULTA/Escenología.
- Ramos, R. (2009). *Una mirada a la formación dancística mexicana (CA. 1919-1945)*. México: FONCA/INBA/CONACULTA y Grapondi de México.
- Sindicato Nacional de Grupos Artísticos. (2018) *Historia, visión y misión*. Recuperado de <http://snga.mx/acercade.html>
- Sistema de Información Cultural México. (2018). *Creadores y espacios culturales* [datos estadísticos]. Recuperado de <https://sic.cultura.gob.mx/index.php>
- Solís, M. y Brijandez, S. (2018). Danza y vida económica: experiencias del trabajo creativo en México. *Revista Latinoamericana de antropología del trabajo*, 4, 2-20. Recuperado de: <http://www.ceil-conicetgov.ar/ojs/index.php/lat/article/view/430>
- Tamayo, D. (2013). Pensar y (escribir) con el cuerpo. *Artes La Revista*, 12, 19, pp. 70-79. Recuperado de <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/artesudea/article/view/26286>
- Tortajada, M. (2005). Las escuelas profesionales de danza del INBA. *Revista Casa del Tiempo*, pp. 56-62. Recuperado de <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/junio2005/56.html>
- Tortajada, M. (2006). *Danza y poder I (1920-1963)/Danza y poder II (1963-1980)*. México: CONACULTA/INBA/CENIDI Danza/CENART
- Turner, V. (2008). Del ritual al teatro. En Geist, I. (Compilación y traducción) *Antropología del ritual*. (pp. 71-88). México: ENAH-INAH.

Wainwright, S. P., Williams, C. y Turner, B. S. (2005). Fractured identities: injury and the balletic body. *Health: An Interdisciplinary Journal for the Social Study of Health, Illness and Medicine*, 9 (1), pp. 49-66. Doi. 10.1177/1363459305048097

Wainwright, S. P., Williams, C. y Turner, B. S. (2006). Varieties of habitus and the embodiment of ballet *Qualitative Research*, 6 (4), p. 535-558. Doi. 10.1177/1468794106068023

Wainwright, S. P., Williams, C. y Turner, B. S. (2007). Globalization, habitus and the balletic body. *Cultural Studies - Critical Methodologies*, 7 (3), p. 308-325. Doi. 10.1177/1532708606295652

## Anexos

### Anexo 1

#### *Entrevista 1.*

**Objetivo:** documentar la experiencia del bailarín de danza clásica escénica, para conocer las representaciones y experiencias que se circunscriben al trabajo, así como para identificar variables subyacentes; hallar el cuerpo y sus danzas, cuerpos y danzas, que se entretujan en la individualidad y lo social, que luchan, se construyen, se resisten, se buscan.

**Apertura del proceso dialógico:** Se establece el rapport, el vínculo con el entrevistado.

- Presentación del investigador.
- Descripción sintética del objeto de estudio y objetivo de la entrevista.
- Explicación de los criterios de selección del sujeto de investigación.
- Explicación de los lineamientos generales de la entrevista, si se realizará una grabación de audio, de video, entre otros.
- Descripción de los fines y procesamiento de los datos obtenidos.
- Información sobre la privacidad de los datos obtenidos.
- Mención de las acciones subsecuentes a la entrevista.

**Inicio y desarrollo:** Preguntas que no incomoden al sujeto de investigación, conceptuales o de experiencias del sujeto; y presentación de preguntas que permitan la obtención de información esencial.

*Primero hablaremos sobre tu educación en la danza, después, sobre el trabajo propiamente, el cuerpo del bailarín y el uso de las redes sociales para el desarrollo profesional.*

1. ¿Cuál es tu fecha de nacimiento?
2. ¿Cuál es tu lugar de nacimiento? y ¿en qué lugar resides actualmente?
3. ¿Cuál es tu ocupación actual?
4. ¿Por qué decidiste ser bailarín de danza clásica? ¿en qué momento lo decidiste?
5. ¿Cómo iniciaste tu formación en la danza clásica?, y ¿cómo evolucionó?
6. En tu educación, ¿cuáles son los elementos, que consideras fueron más importantes para desarrollarte profesionalmente? ¿por qué?
7. ¿Cómo describirías el aporte de tu familia para tu desarrollo como bailarín de danza clásica?, económico, educativo, cultural...

*Ahora pasaremos a la dimensión del trabajo...*

8. Para iniciar, podrías mencionar tres palabras que vengan a tu mente cuando piensas en el trabajo en la danza clásica.
9. ¿Podrías describir tu trayectoria profesional?
10. ¿Podrías narrar cómo es un día regular de trabajo?
11. ¿Por qué decidiste trabajar en esta institución?
12. ¿Cómo ingresaste a esta institución?
13. Para ti, ¿qué significa pertenecer a esta institución?
14. Piensas que a partir de trabajar en esta institución ¿has adquirido nuevas formas de utilizar tu cuerpo? ¿cómo cuáles?
15. Regresando a la pregunta anterior, ¿cómo describirías tu proceso de ingreso a esta compañía?

16. Posteriormente, la contratación, ¿cómo describirías el proceso?
17. Por ejemplo, ¿cuál es el estatus de tu contrato?, renovación, condiciones...
18. Hablando de cuestiones generales sobre el trabajo, ¿cuántos días de descanso tienes a la semana?
19. Por ejemplo, los días de descanso obligatorio, ¿son respetados?
20. Y, en caso de trabajar horas o días extras, ¿son pagados?
21. En esta institución, ¿cuánto gana un bailarín en las diferentes jerarquías? Buscar conocer su sueldo.
22. ¿Se cuenta con algún tipo de prestaciones?
23. ¿Qué se debe hacer para permanecer en la institución? ¿qué se necesita como bailarín?
24. ¿Qué no se debe hacer para permanecer en la institución?
25. ¿Cuáles son tus obligaciones como trabajador?
26. Sabemos que en las compañías hay jerarquías, ¿cuáles son los criterios que se consideran para ascender? ¿quién toma estas decisiones?
27. Por ejemplo, ¿tu cómo ascendiste?, ¿podrías describir el proceso para ascender?
28. Y para ser primer bailarín, ¿qué se necesita?
29. De forma general, ¿cómo describirías el ambiente de trabajo?
30. ¿Cómo describirías tu relación con el director artístico, regisseur, maestros y primeros bailarines?
31. ¿Cómo describirías tu relación con tus compañeros de trabajo?

32. Del 1 al 10, ¿cómo calificarías tus condiciones de vida (en general, afectiva, económica, etc.), en relación con tu trabajo de bailarín de danza clásica?
33. Finalmente, en tu experiencia, ¿cómo describirías, de forma general, el campo laboral de la danza? Las personas, las prácticas, etc.
34. Para concluir este segmento, ¿Qué significa para ti ser bailarín profesional?
35. El desempeñarte profesionalmente como bailarín de danza clásica, ¿ha producido cambios en tu persona? ¿cuáles?
36. El desempeñarte profesionalmente como bailarín de danza clásica, ¿ha producido cambios en tu vida, de forma general? ¿cuáles? mencionar relación con las condiciones de vida.
37. ¿Cuáles son tus metas como bailarín de danza clásica?
38. Para ti ¿es un honor ser bailarín de danza clásica escénica? ¿por qué? ¿qué significa?

*Ahora bien, sobre la dimensión del cuerpo en la danza clásica escénica...*

39. ¿Cómo describirías el cuerpo de la danza clásica? y ¿por qué consideras que es así?
40. ¿Cuál es la importancia de la técnica para el desarrollo profesional del bailarín de danza clásica?

*Finalmente, sobre el uso de las redes sociales...*

41. Las redes sociales, ¿son importantes en el campo de la danza?
42. ¿Cuál es el papel de estas en tu desarrollo profesional como bailarín de danza clásica?
43. ¿Qué materiales compartes en las redes sociales?
44. ¿Las redes sociales te han permitido vincularte de forma profesional con otros bailarines en el país o en el mundo? ¿Cómo ha sido el proceso?

45. Las redes sociales se han utilizado recientemente para difundir la utilización de diferentes artículos, con la intención de obtener patrocinios ¿tu realizas esta práctica? En caso de contestar de forma afirmativa, describir el proceso.

### **Cierre.**

- Cierre de la entrevista.
- Se menciona al sujeto de investigación que se le entregará la información para su revisión y aprobación.
- Despedida del investigador.

### ***Entrevista 2.***

**Apertura del proceso dialógico:** Se establece el rapport, el vínculo con el entrevistado.

- Presentación del investigador.
- Descripción sintética del objeto de estudio y objetivo de la entrevista.
- Explicación de los criterios de selección del sujeto de investigación.
- Explicación de los lineamientos generales de la entrevista, si se realizará una grabación de audio, de video, entre otros.
- Descripción de los fines y procesamiento de los datos obtenidos.
- Información sobre la privacidad de los datos obtenidos.
- Mención de las acciones subsecuentes a la entrevista.

**Inicio y desarrollo:** Preguntas que no incomoden al sujeto de investigación, conceptuales o de experiencias del sujeto; y presentación de preguntas que permitan la obtención de información esencial.

*Primero hablaremos sobre tu educación en la danza, después, sobre el trabajo propiamente, el cuerpo del bailarín y el uso de las redes sociales para el desarrollo profesional.*

1. ¿Cuál es tu fecha de nacimiento?
2. ¿Cuál es tu lugar de nacimiento? y ¿en qué lugar resides actualmente?
3. ¿Cuál es tu ocupación actual?
4. ¿Por qué decidiste ser bailarín de danza clásica? ¿en qué momento lo decidiste?
5. ¿Cómo iniciaste tu formación en la danza clásica?, y ¿cómo evolucionó?
6. En tu educación, ¿cuáles son los elementos, que consideras fueron más importantes para desarrollarte profesionalmente? ¿por qué?
7. ¿Cómo describirías el aporte de tu familia para tu desarrollo como bailarín de danza clásica?  
Biológico, económico, biológico, educativo, cultural.

*Ahora pasaremos a la dimensión del trabajo...*

8. Para iniciar, podrías mencionar tres palabras que vengan a tu mente cuando piensas en el trabajo en la danza clásica.
9. ¿Podrías describir tu trayectoria profesional?
10. ¿Podrías narrar cómo era un día regular de trabajo?
11. ¿Por qué decidiste trabajar en esta institución?
12. ¿Cómo ingresaste a esta institución?
13. Para ti, ¿qué significó pertenecer a esta institución?

14. Piensas, que, a partir de trabajar en esta institución, ¿adquiriste nuevas formas de utilizar tu cuerpo? ¿cómo cuáles?
15. Regresando a la pregunta anterior, ¿cómo describirías tu proceso de ingreso a esta?
16. Posteriormente, la contratación, ¿cómo describirías el proceso?
17. Por ejemplo, ¿cuál era el estatus de tu contrato? y ¿cuál era la duración de tu contrato? y ¿de qué dependía?
18. Hablando de cuestiones generales sobre el trabajo, ¿cuántos días de descanso tenías a la semana?
19. Y, en caso de trabajar horas o días extras, ¿eran pagados?
20. ¿Cuál era tu sueldo?
21. ¿Se contaba con algún tipo de prestaciones?
22. ¿Qué se debía hacer para permanecer en la institución? ¿qué se necesitaba como bailarín?
23. ¿Qué no se debía hacer para permanecer en la institución?
24. ¿Cuáles eran tus obligaciones como trabajador?
25. Sabemos que en las compañías hay jerarquías, ¿cuáles eran los criterios que se consideran para ascender? ¿quién toma estas decisiones?
26. Por ejemplo, ¿tu cómo ascendiste?, ¿podrías describir el proceso para ascender?
27. Y para ser primer bailarín, ¿qué se necesita?
28. De forma general, ¿cómo describirías el ambiente de trabajo?

29. ¿Cómo describirías tu relación con el director artístico, regisseur, maestros y primeros bailarines? *Con quienes están arriba...*
30. ¿Cómo describirías tu relación con tus compañeros de trabajo?
31. Del 1 al 10, ¿cómo calificarías tus condiciones de vida (en general, afectiva, económica, etc.), en relación con tu trabajo de bailarín de danza clásica?
32. En tu experiencia, ¿cómo describirías, de forma general, el campo laboral de la danza? Las personas, las prácticas, etc.
33. ¿Cómo fue tu vida después de los escenarios?
34. También, pensando desde tu experiencia, ¿cuáles crees que han sido los cambios más importantes en el campo laboral de la danza?
35. Para concluir este segmento, ¿Qué significa para ti ser bailarín profesional?
36. El desempeñarte profesionalmente como bailarín de danza clásica, ¿produjo cambios en tu persona? ¿cuáles?
37. El desempeñarte profesionalmente como bailarín de danza clásica, ¿produjo cambios en tu vida, de forma general? ¿cuáles?
38. Para ti ¿es un honor ser bailarín de danza clásica escénica? ¿por qué? ¿qué significa?

*Ahora bien, sobre la dimensión del cuerpo en la danza clásica escénica...*

39. ¿Cómo describirías el cuerpo de la danza clásica? y ¿por qué consideras que es así?
40. ¿Cuál es la importancia de la técnica para el desarrollo profesional del bailarín de danza clásica?

**Cierre.**

- Cierre de la entrevista.
- Se menciona al sujeto de investigación que se le entregará la información para su revisión y aprobación.
- Despedida del investigador.