

58 Cuando el lector relaciona en su mente una imagen que choca con su propia idea de moral, de bondad, de virtud, etc., significa que tal imagen tendrá una connotación negativa. De esta manera, hay representaciones que se han interpretado como imágenes degradadas en función de las combinaciones arriba mencionadas. Me parece, en este caso que los planteamientos iconográficos que se interpretan como tales, sea cual sea el sujeto de referencia, es decir el protagonista —ya sea referido a un individuo o a un país o alguna región pequeña— es el resultado de cierto humor sádico en la metáfora (relato) norteamericana que sucede indistintamente, ya sea para ser el ganador de una guerra, o simplemente para marcar diferencias entre grupos. No estoy tomando en cuenta las posturas políticas oficiales²⁴, sino que solamente estoy hablando de una interpretación fundamentada por el conjunto de imágenes que a partir de ellas mismas marcaron la ruta crítica y dieron la pauta para fundamentar con el contexto histórico al que hacían referencia. Las imágenes encierran un discurso propio e intencional de seducción al espectador. A partir de estas propuestas se muestran las diferentes facetas que involucran a la sociedad norteamericana. La historia representada en el anuncio y en el cartel —y por ende en las películas— está cargada de mitos históricos reactivados culturalmente a través de más generadores de mitos en especial la política, la prensa, y la literatura que tienen gran influencia en los distintos grupos sociales.

²⁴ El trabajo de Alejandro Ugalde, ofrece una aportación muy puntual de las políticas oficiales a partir del fenómeno del arte: "Cultural Propaganda and Art Diplomacy in the Aftermath of the Mexican Revolution and World War I, 1917-1930": 20-89. Tesis doctoral: "The presence of Mexican Art in New York between the World Wars", Nueva York: Columbia University, 2003.

Interrelaciones de los sujetos de la danza y el poder

María de Lourdes Fernández Serratos

59 En este artículo se dan algunos ejemplos de las interrelaciones entre los sujetos pertenecientes al campo de la danza contemporánea mexicana y cómo ejercen el poder desde el lugar que ocupan en dicho campo. Se indaga en las relaciones de poder y las luchas en el campo de acuerdo con asuntos que aparecen en la vida cotidiana de esos actores como su espacio social, el género y los elementos que se toman en cuenta para la jerarquización, entre otros.

PALABRAS CLAVE: interrelaciones de poder, danza, campos de acción, espacio social, género

En este ensayo, extraído de la tesis de *Cultura y poder en la danza contemporánea. (Ensayo sobre una disciplina plebeya en México.)* (Fernández, 2007) me interesa hacer hincapié en la relación que existe entre el espacio social original o de proveniencia de los sujetos o actores y el que se llega a alcanzar en la danza y las razones para que esto suceda, tomando en cuenta la posición de la danza como arte subalterno en Occidente. Hablo de arte subalterno por la posición del principal instrumento de expresión de esta profesión, a saber, el cuerpo humano con toda esa complejidad que es inherente a la persona, pero que suele ponerse de lado, sobre todo en tradiciones que retoman visiones platónicas y dualistas, que superponen el valor de la razón cartesiana, siendo este un tema que no se tratará aquí por su amplitud. Haré referencia también a cuestiones como el capital cultural necesario para funcionar con éxito en el campo y los acomodos que los agentes suelen tener den-

tro de él, todo lo cual va unido y en correspondencia la mayoría de las veces. No debemos perder de vista las particularidades del *habitus* que se forma dentro de la disciplina de priorizar la práctica sobre la teoría, ser dependientes de la mirada externa, siguiendo los conceptos de Pierre Bourdieu. Aclaro que los que siguen son sólo algunos ejemplos sobre las relaciones de poder en el campo dancístico mexicano, fundamentados con observaciones y entrevistas.

60 En primer lugar nos asalta una pregunta básica sobre los espacios sociales observados en este campo: ¿cuál es la razón de que entre los bailarines de danza contemporánea en México, haya mayor población de las clases bajas y medias? Es posible que se deba a varias razones. Una de ellas es que la danza contemporánea no toma en cuenta de manera rigurosa, como sí lo hace la danza clásica, medidas corporales estrictas, cierta edad de ingreso para niños y niñas muy pequeños e incluso factores que aparentemente no afectan, pero sí están presentes, como el color de la piel. Aunque en las escuelas gubernamentales sí se exige para los bailarines de contemporáneo contar con flexibilidad, elasticidad, coordinación, ritmo y un cuerpo delgado, las exigencias no son las del ballet, donde es más difícil que quepan los cuerpos mexicanos. Por otra parte, la danza escénica en México surgió apoyada por el Estado para expresar ideales revolucionarios y nacionalistas, con la finalidad de expresar algo así como una idiosincrasia nacional, pero moderna, universal. (Ver Tortajada, 1995.) También es fundamental el hecho de que hay escuelas oficiales para la enseñanza de la danza donde se paga muy poco si se es aceptado para aprender danza académica de calidad, donde la mayoría de las bailarinas y bailarines han dado clase.

Es importante señalar que la cuestión disciplinar en danza democratiza la entrada al campo, es decir, si se tienen las facultades físicas requeridas, se puede entrar a estudiar danza, sin importar el origen social al que se pertenezca. Sin embargo, la misma disciplina sujeta al individuo para no salir de los límites que ésta le impone, ni de los límites del deseo del sujeto para ascender en el espacio social. Por esto es que la danza, aunque sea de origen plebeyo, no es una disciplina plebeya, porque sus actores,

proviengan del espacio social del que lo hagan, es muy raro que rompan con el deseo de querer ser como la clase dominante en el campo y más bien parecen querer conservar los privilegios de esa clase. Una cosa es que se exprese la clase social por el *habitus* originario en la cotidianeidad y en el momento de expresar coreográficamente, y otra muy diferente, que se desee expresar algún problema social o que tenga que ver con el origen de clase, solidarizándose con éste. Eso no evita que siempre haya obstáculos que superar en cuanto al gusto y al capital cultural familiar cuando se proviene de estratos sociales bajos o medios.

61 Sin embargo, aunque está este rasero que mide según el cuerpo y no la clase social, (que es el caso de otras disciplinas como el cine, donde para aceptar a un alumno se tiene muy en cuenta su capital cultural previo), y que democratiza la entrada al campo de la danza, en el caso específico de los grupos de danza contemporánea independiente, se impone la personalidad del o los coreógrafos y sus preferencias tanto personales como de apariencia física. Es evidente que el provenir de un espacio social privilegiado es de gran ayuda para manejar mejor estos aspectos ya señalados, que incluyen el sostén económico en el gremio. Dentro de los grupos independientes, no hay manera de demostrar una competencia técnica y quedarse en un grupo de manera tácita por este simple hecho. Aquí interviene un coreógrafo que se guía por modas que le agradan, tiene el poder absoluto de decir que un bailarín no es competente si no le cae bien, argumentar acerca del prototipo de bailarín que requiere para un proyecto en específico o cualquier otra razón que haga valer su preferencia personal y también estética. Hay bailarines que tienen una amplia versatilidad y hay algunos que sólo están apegados a un estilo determinado, y esto también influye.

Sin embargo, debo hacer notar que la profesionalización de los bailarines ha sido muy fuerte y el lado de la destreza técnica, para los bailarines profesionales ahora, no es un problema como quizá lo podrían ver las personas que no confían en la danza mexicana por el simple hecho de serlo y sólo asisten a los espectáculos extranjeros, con una visión bastante estrecha del campo.

62 Por otra parte, la cuestión del género es capital. Aunque algunas mujeres, que conforman la mayoría en el campo, provengan de clases sociales altas, el habitus de las mujeres como género se realiza, la mayoría de las veces, en mantener la subordinación a lo que el espacio social marca como correcto. Porque, si bien quizá se pueda pensar que las personas provenientes de las clases medias y bajas que acceden al campo se mantienen en él no sólo porque les es asequible aumentar su capital simbólico y cultural, sino que soportan con mayor ahínco disciplina y autoritarismo. Es de hacer notar que hay mujeres de la clase alta en el campo que refrendan esta actitud, a diferencia de la mayoría de los hombres. Esto se puede deber a que las mujeres, como género, están más educadas a obedecer y a concebirse psicológicamente inferiores y más dispuestas a soportar y reproducir el autoritarismo que los hombres les imponen, aunque provengan de estratos sociales altos. En la danza contemporánea no se observa que haya hombres de clases sociales altas como ejecutantes. Quizá sean unos pocos casos aislados y que pudieran dedicarse a otro tipo de danza que no es sólo o precisamente la contemporánea, aunque tengan contacto con ella. (Danzas griegas, danza butoh, tango, etc.) (Ver Bourdieu, 2000.) Se aclara que esta aseveración proviene de lo observado y experimentado en el campo, aunque, para dar datos cuantitativos sobre el tema, se requeriría de una investigación más amplia y específica.

LAS LUCHAS EN EL CAMPO

De entrada, según Bourdieu, cualquier campo es un lugar donde se dan luchas. Es un espacio donde se dan relaciones de fuerza "entre los diferentes tipos de capital o...entre los agentes que están suficientemente provistos de uno de los diferentes tipos de capital..." (Bourdieu, 2002b: 50.) Con luchas me refiero a las disputas por la obtención y la validación del capital simbólico apreciado en este campo en particular, a aquellas pugnas por confirmarse o colocarse en un lugar desde donde el poder pueda ser ratificado y validado o reconocido por los demás

actores del campo. Así, el campo de la danza contemporánea no es la excepción y dentro de él se dan luchas en todos los niveles. Unos niveles encubren otros y se dan luchas muy fuertes actualmente por pertenecer a los que poseen mayor capital simbólico dentro del campo; o bien, cuando menos se aspira a relacionarse con estos agentes, aumentando las oportunidades de ser considerado como competidor en los envites que se dan en el campo.

1. *Maestros vs. Alumnos*

63 En el campo de la danza podemos ubicar varios tipos de luchas por el poder. A los niveles más ínfimos e imperceptibles, se dan estas luchas entre alumnos y maestros, donde los maestros ejercen todo el poder que les confiere su posición de autoridad, posición que no puede ser puesta en duda si se quiere ingresar al campo o bien a un lugar del campo o grupo en particular. El trato con el maestro y la paciencia para afrontar sin confrontar las formas de control, son un entrenamiento que va formando al bailarín para acomodarse en el campo por medio de la omisión o de la simulación. Aunque cabe explicar que el trabajo que maestros y alumnos realizan en el salón de clase en cuanto a formación física y esfuerzo es real y de ninguna manera demeritable. Nos referimos aquí más específicamente a comentarios del maestro que ponen en duda el esfuerzo y el trabajo del alumno y que intentan relacionar el mundo afectivo visible de éste, con la destreza o impericia en la ejecución física de la técnica.

Estos comentarios, que se disfrazan como correcciones objetivas, son en realidad formas que los maestros tienen de reafirmarse e invertir con su energía el ámbito en el que tienen el poder, que es el salón de clase, aprovechando la indefensión que tiene el alumno que aprende en la acción. Cuando se prioriza la acción por sobre la reflexión del movimiento, no sólo la meta principal es llegar a la imagen ideal transmitida por el maestro, sino que los mecanismos de reflexión de lo que se recibe con palabras están ocupados trabajando ese otro ámbito de reflexión que es el de la acción y el movimiento. (Cámara e Islas, 1998)

Es raro el alumno que llega a reclamar la no invasión de su persona o su personalidad mediante dichas agresiones, aunque sí se han llegado a dar los casos, sobre todo con alumnos adultos que entran al campo con una personalidad ya formada y/o fuerte. Actualmente sobretodo los bailarines profesionales prefieren tomar clases con maestros más respetuosos. Sin embargo sobre todo en las escuelas públicas, continúa no sólo cierto maltrato a veces velado, sino que perviven mecanismos para enfrentar a los mismos alumnos tomando criterios personales para la evaluación y haciéndolos ver como académicos.

64

2. *Coreógrafos vs. Bailarines*

Otra de estas significativas luchas se da entre coreógrafos y bailarines, donde el coreógrafo se convierte, según su personalidad y porque los bailarines así se lo confieren, en una figura de autoridad a diversos niveles. Puede ser el padre o la madre, el maestro o mentor a seguir, o bien, una especie de reyezuelo que hace predominar su ego y su opinión, aparentando que él o ella es como los demás y haciendo comentarios que juzgan, dividen, halagan, etc., de manera hartamente arbitraria, porque la creación aparentemente se lo permite y a veces su personalidad lo impele a hacerlo así. Está por ejemplo el caso de una egresada de la licenciatura en Coreografía del INBA y que suele ser déspota con sus bailarines cuando hace coreografía, porque argumenta que ésa es la manera correcta de tratar a los ejecutantes. La modalidad de la relación con los bailarines y de los ambientes en los grupos, está dada por la personalidad del coreógrafo dirigente, así como el ámbito de donde proviene. Se mencionan así, los grupos estilo familia, aquellos con estilo burocrático y algunos donde sólo se da un encuentro momentáneo de trabajo pero donde existe mayor independencia de cada miembro. Los bailarines se muestran flexibles ante las distintas modalidades, pero es significativo dónde les agrada más y por qué. En general, los bailarines suelen necesitar, cualquiera que sea el caso, de dirigentes que demuestren autoridad. De no ser así, existe un reproche al director o directora, salvo en muy pocos casos.

A los bailarines les molesta que los coreógrafos minimicen su desempeño y capacidad, interponiendo siempre sus intereses y justificándose. Un bailarín entrevistado dice que la justificación de esos coreógrafos para reclamar al bailarín que "lo soporte" es darse tanta importancia como para que el bailarín piense que: "me dan a probar las mieles del triunfo." El bailarín se muestra reticente a soportar desplantes ofensivos del coreógrafo. Este bailarín piensa que es muy poco el reconocimiento que recibe como para soportar a este tipo de coreógrafo y asume que dicho coreógrafo piensa que sus actitudes hacia el bailarín están ampliamente compensadas con cuestiones como el prestigio del grupo y las funciones donde el bailarín participa. Sin embargo no hay reclamo alguno.

65

A decir de una crítica entrevistada, la relación entre coreógrafos y bailarines "es una pésima relación, porque los coreógrafos quieren que los bailarines les bailen de gratis, no es una relación obrero-patronal, aquí sólo te van a dar chance de que bailes, no te pagan viáticos ni ensayos, se me hace una explotación infinita, un abuso; y como los bailarines están desesperados por bailar, no les importa, aparte de que el coreógrafo te va a gritar y a tratar mal y tampoco él o ella tienen dinero."

3. *Bailarines vs. Bailarines*

También a este nivel están las pequeñas luchas de competencia entre bailarines, que se manifiestan en el deseo de ser halagados, de que el coreógrafo escoja los movimientos que uno propuso y no los del otro, en ser consultado por el coreógrafo para solucionar algo, en tener un papel importante, en hacer ver al coreógrafo los errores de algún otro compañero, etc.

En este sentido, un entrevistado nos hace ver lo incómodo que se sentía cuando bailó en un grupo donde todos eran becarios del FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes) y hacían evidentes los conflictos de personalidades, mostrando una egolatría exacerbada cada uno de ellos para con los otros.

En general, las relaciones entre bailarines suelen ser cordiales, aunque existen rencillas que se callan y sólo se ventilan de vez en cuando o bien

con las amistades de cada quien. El desempeño profesional se prioriza sobre las rencillas personales, y en escena es raro que surjan éstas. Aunque también cabe aclarar que ha habido casos en los que las relaciones personales de pareja, sobre todo heterosexuales, han afectado la ejecución en escena, poniendo en ocasiones en peligro sobre todo a las bailarinas. Así, cuenta una bailarina que tuvo rencillas por celos con su pareja en aquel momento, que llevaron al bailarín a ejercer violencia en las funciones, dejando caer a la bailarina en ciertas "cargadas", lanzándola con fuerza al suelo, etc.

66 En el ámbito de trabajo son notorias las distinciones en cuanto a capital económico y poco a poco estas diferencias se manifiestan en capital simbólico dentro del campo. Estas diferencias, marcadas en cuanto al otorgamiento de becas y oportunidades con determinados grupos, por ejemplo, generan competencia y celos entre los mismos bailarines. Sin embargo, rara vez se tratan los asuntos de manera directa y se evita tener problemas, aunque las molestias se expresan con los compañeros.

4. *Coreógrafo vs. Coreógrafa*

A un nivel más evidente, se tiene la competencia entre coreógrafos. Los coreógrafos y coreógrafas suelen utilizar sus relaciones con las instituciones o las personas y no compartirlas con otros coreógrafos o grupos. Suelen hacer comentarios a personas afines, denostando el trabajo de algún compañero quien, a su vez, suele no estar en el mismo espacio social que él o ella. Las opiniones y consejos a algún creador sobre su obra, suelen no hacerse directamente, salvo cuando existe extrema confianza, quizá porque se tiene presente que el acto de crear es un acto de apertura y como tal una crítica o comentario implica entrar a juzgar la intimidad del creador. Si ese coreógrafo o coreógrafa está en un espacio social privilegiado dentro del campo, sólo le llegarán opiniones favorables por su trabajo y raramente será de personas que tengan un capital simbólico y cultural menor que aquel o aquella. Los coreógrafos casi no ven lo que hacen sus colegas. Sobre todo las generaciones más antiguas en el campo, suelen no ver nada de lo que hacen otros coreógrafos, salvo

en situaciones especiales en las que algún grupo baile para homenajes o ceremonias especiales en festivales, como en las funciones que se hacen antes de la entrega de premios en los festivales como el de San Luis Potosí, por ejemplo.

5. *Viejos vs. Nuevos*

Aquí aparece una lucha crucial que afecta al campo de manera contundente y que es la lucha por la predominancia entre los viejos y los nuevos. Los viejos, para la danza contemporánea independiente, significan los coreógrafos titulares de las compañías subsidiadas de danza contemporánea, quienes poseen un gran poder en el campo actualmente, porque han sabido constituir históricamente el campo en luchas anteriores y han sido ratificados por las instituciones y por los mismos bailarines como los fundadores, los formadores de los que actualmente ya tienen veinte años haciendo coreografía y los validadores de lo que es correcto. También porque los demás actores les han conferido este poder. En estas compañías se tiende a refrendar la competencia que han demostrado los directores en cuanto a su capital cultural y a su capacidad de conducción autoritaria y que ha hecho que los bailarines, que parecen requerir de tales cualidades en un coreógrafo, hayan conferido un aura casi mística y de poder a estos personajes. Me refiero a Guillermina Bravo, en el pasado directora del Ballet Nacional de México, de reciente disolución como compañía y a Michel Descombey, director del Ballet Teatro del Espacio.

En el Coloquio sobre Dramaturgia de la Danza organizado por la Coordinación Nacional de Danza en junio de 2001 y un crítico de danza, titulado "En el Crisol del Movimiento (in memoriam Carlos Ocampo)", el coreógrafo Descombey planteó la necesidad de la conducción autoritaria sobre los bailarines en una compañía y desdeñó que la coreografía pueda ser aprendida a nivel profesional en una escuela, refiriéndose a las dos escuelas de coreografía existentes, una en la Universidad de las Américas (UDLA) de Puebla y otra a nivel licenciatura en el Centro Nacional de las Artes (CENART). (No mencionó la menos prestigiada formación coreográfica del Centro de Investigación Coreográfica.)

En una entrevista se nos dio un ejemplo de esta influencia, cuando se nos informó que cierto personaje había "impuesto" su opinión sobre la persona correcta y elegida, ante una pequeña comisión de coreógrafos y "gente de danza" (maestros, músicos, etc.) para ocupar uno de los puestos más importantes para la danza en México a nivel institucional, es decir, la Coordinación Nacional de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Para nuestro informante, la intención era clara: destituir al que en ese entonces era el Coordinador, para que ya no diera funciones a grupos no afines a las compañías subsidiadas con repertorio establecido y a los inconformes reunidos con él, es decir, algunos grupos consolidados de los 80 y algunos nuevos.

Aquí vemos una clara pugna con los que hemos llamado "los nuevos", pero también con los que no son afines a los intereses dominantes en el mismo espacio social. Es de hacer notar que no existe pugna con los bailarines en abstracto, pero sí con los coreógrafos en ciernes o que no tienen los mismos métodos de creación. Sólo contados actores que saben sobre la historia de la danza mexicana, consideran necesario oponerse a las lógicas que estos grupos tratan de hacer predominar y subsistir en el campo dancístico contemporáneo en México.

Así vemos que muchos de los llamados grupos independientes, rinden pleitesía a estos personajes con los que no se es capaz de enfrentarse directamente y a quienes suele otorgárseles la razón. Es evidente que los alumnos que egresan de las escuelas de coreografía son una amenaza para algunos de los coreógrafos, aparentemente independientes, y que aprendieron a hacer coreografía y a invertir en el juego con base en años de trabajo práctico, sin más conocimiento que la intuición y los conocimientos técnicos adquiridos como ejecutantes.

El poder de algunos de estos personajes en ocasiones fundadores de la danza moderna mexicana está tan arraigado y ratificado por la comunidad en general, que quizá no se vea como necesario (al menos por ahora) inmiscuirse en discusiones de tal envergadura, que cuestionen las actitudes que se dan dentro del gremio.

La mayoría de los coreógrafos que ahora están en el llamado Sistema Nacional de Creadores y que tienen apoyo financiero extra al sueldo de su trabajo, antes fueron los opositores a las compañías subsidiadas, que hasta la fecha existen. Esos coreógrafos, que ahora tienen alrededor de veinte años de trayectoria, temen profundamente la competencia institucionalizada que se crea con los recién egresados de la Licenciatura en Coreografía del CENART. Aparte de esto, algunos de estos coreógrafos se quejan de que las instituciones como la UNAM o la Coordinación Nacional de Danza del INBA, apoyen a los jóvenes. Argumentan que los jóvenes que acaban de comenzar a hacer coreografía profesionalmente no tienen una trayectoria que merezca la misma remuneración económica, ni los mismos tiempos (temporadas largas) en los espacios más prestigiados de la danza en el D.F. Estas son algunas de las reclamaciones que estos actores hacen a los funcionarios.

Los coreógrafos llamados *viejos*, es decir, los de las compañías subsidiadas y los independientes de la década de los 80, no van a ver los trabajos de los coreógrafos nuevos y hasta suelen, en ciertos casos, denostarlos sin haber visto siquiera su trabajo. No sólo la escolaridad no es muy alta en muchos de ellos, sino que las miras por aumentar el capital cultural a nivel de los campos artísticos vecinos o con los que se trabaja, también son casi nulas. Además, en muchos de sus juicios sobre lo que ven, muestran cierta intolerancia e incompreensión hacia las obras que no se acercan o son distintas al lenguaje que ellos tienen, que tiende la mayoría de las veces a la predominancia de lenguajes dancísticos codificados por sobre el contenido.

Una crítica de danza nos dice: "Los coreógrafos viejos no van a ver a los nuevos, los menos viejos no van a ver a los nuevos y los nuevos no van a ver a los viejos, o sea, no saben de danza. Yo voy a las funciones y me encuentro a ciertas personas como Maldonado y Cora Flores. (Maestros de danza.) Los demás no se ven entre ellos. Los muy viejos desprecian muchísimo a los muy jóvenes. Los viejos son estúpidos, desprecian a la danza, a los bailarines, son unos ignorantes, en fin."

6. *Titulados vs. Autodidactas*

Una lucha incipiente, pero que se comienza a sentir en el ambiente de los coreógrafos es la amenaza de los oficialmente titulados. Como ejemplo podemos decir que la mayoría de los maestros que dan clases en las licenciaturas en danza más añejas (15 años) que existen en el D.F. como la Licenciatura en Docencia de la Danza Clásica y la Licenciatura en Coreografía, y en casi todas las escuelas de danza oficiales, se han formado “en las tablas”, es decir, por su experiencia. Aunque no todas las generaciones de alumnos de la carrera de coreografía son iguales, algunas ya han tenido fricciones con los maestros, porque argumentan casi de forma unánime que sus maestros de coreografía no son claros, no saben expresarse verbalmente, apelan a su gusto personal para aprobar a los alumnos, etc. También algunos de estos alumnos se adjudican mayor derecho a ocupar puestos ejerciendo su profesión por el hecho de tener un título, que a los maestros que los enseñaron. Así mismo, los maestros de la licenciatura en coreografía, por ejemplo, ven como amenaza cuando se les indica que el mundo actual con sus políticas neoliberales de eficiencia y competitividad, exige cada vez más altos títulos académicos. Entonces sus alumnos, algunos posibles maestros y colegas, se convierten en una amenaza o cuando menos en la representación de una injusticia que les quita el lugar de rectores y jueces, al menos fuera del ámbito escolar. Quizá sea por esto que defienden ese único ámbito con vehemencia.

Aunque cabe señalar que los coreógrafos de la generación de 1980 y anteriores se perciben como artistas consagrados y conocedores absolutos de la disciplina de la coreografía, en relación a los que no tienen su prestigio ni su lugar dentro del campo y, así mismo, para algunos egresados de la escuela de coreografía que tratan de defenderse de sus maestros, se aplica lo que Bourdieu escribe:

“A diferencia de los poseedores de un capital cultural desprovisto de certificación académica, que siempre pueden ser sometidos a pruebas, porque no son más que lo que hacen, simples hijos de sus obras culturales, los poseedores de títulos de nobleza cultural —semejantes en esto a los poseedores de títulos nobiliarios, en los que el ser, definido por la fidelidad a una sangre, a un suelo, a una raza,

a un pasado, a una patria, a una tradición, es irreductible a un hacer, a una capacidad, a una función— no tienen más que ser lo que son, porque todas sus prácticas valen lo que vale su autor, al ser la afirmación y la perpetuación de la esencia en virtud de la cual se realizan. Definidos por los títulos que les predisponen y les legitiman para ser lo que son, que hacen de lo que ellos hacen la manifestación de una esencia anterior y superior a sus manifestaciones, según el sueño platónico de la división de funciones fundada en una jerarquía de los seres, los poseedores de títulos de nobleza cultural están separados por una diferencia innata de los simples plebeyos de la cultura, que están irremediamente destinados al estatus dos veces devaluado de autodidacta y de ejecutante de una función.” (Bourdieu, 2002c: 21.)

En este sentido es que estos maestros desprecian los títulos escolares. En el ambiente de los formadores, sobre todo de coreógrafos, permea un halo de adjudicación del arte y el talento por el simple hecho de ser artistas o, en ciertos casos, por haber nacido en ámbitos artísticos. Entre estos personajes sobre todo, se dan discusiones sobre el talento y sobre la importancia de la calidad sobre la cantidad. Confieren al arte un estatuto de nobleza casi natural. Cabe destacar que la lucha entre los titulados y los formados en la práctica no es tan ardua al interior del campo, porque aquí tiende a denostarse todo lo relacionado con los títulos escolares. Se tiende a priorizar la práctica, así como el lugar de proveniencia y la trayectoria, por sobre lo escolar.

7. *Hacedores de danza vs. funcionarios*

En este apartado nos interesa la interacción de los funcionarios con la comunidad dancística y lo que ésta dice de ellos. En la relación del gremio con los funcionarios se observa cierta rispidez, donde la mayoría sale perdiendo si tomamos en cuenta comentarios diversos sobre ignorancia por parte de los funcionarios hacia los hacedores de danza, con la consecuente indignación de éstos, de discursos por parte de los coreógrafos que intentan siempre guardar las formas y adular al funcionario en el más extremo de los casos para lograr los fines requeridos, o bien de diplomacia en el mejor de los casos. Bailarines y coreógrafos tienen una fuerte contradicción en su accionar político, pues luchan en contra

de funcionarios que no los programan, pero no son incluyentes con todo el gremio, de manera que las jerarquizaciones y prerrogativas que confiere el poder simbólico se mantienen y sólo existe unión en ciertos momentos en que los privilegios de unos pocos son amenazados y se lucha por ellos argumentando y convenciendo de que se busca el bien general y común. (Fernández, 2007; 190)

Así pues, aunque los nuevos coreógrafos se oponen de palabra a los viejos, entre quienes también incluyen a los ahora consagrados de los 80, de hecho no hacen nada para oponerse; muy al contrario, utilizan todos los medios, tanto expresivos como de comportamiento, para congraciarse con ellos, porque saben que tienen posiciones importantes de poder. Sienten un riesgo al enemistarse con el Coordinador Nacional de Danza, para ya no hablar de personalidades de peso de las compañías subsidiadas. Algún enfrentamiento les supone perder cualquier oportunidad de mostrar el trabajo en foros, entrar a concursos, etc.

Algunos coreógrafos jóvenes y otros no tanto (diez años de trayectoria), hablan de que a ellos no se les toma en cuenta y se les niegan espacios de presentación argumentando falta de dinero y, sin embargo, al mismo tiempo sostienen que a figuras con un peso muy fuerte en el campo se les pagan grandes cantidades de dinero por función y se les dan temporadas más largas de lo normal. Son personas que, por sus relaciones, tienen un capital simbólico muy influyente. Cabe hacer notar, que estos personajes se formaron y tuvieron lugares preponderantes en las llamadas compañías subsidiadas de danza contemporánea, aunque ya no trabajen en ellas o incluso hayan roto con ellas. Es decir, se puede observar un cierre de los espacios y un hermetismo en todos los niveles. Todos los coreógrafos se quejan de que no tienen funciones o bien de que las pocas que se les otorgan son mal pagadas.

Los coreógrafos favorecidos atribuyen dichas situaciones a factores como falta de presupuesto, intereses sindicales que "amarran" proyectos en la misma institución, distracción del funcionario, etc. Es significativo cómo es visto cualquier gesto de amabilidad e incluso de solidaridad del coordinador, como un mensaje implícito de querer algo a cambio o bien

de la posibilidad de una futura utilización política del gesto en cuestión. Sus favorecidos lo hacen en son de broma y los que son sorprendidos con una actitud de ese tipo, nueva para ellos, en son de preocupación se preguntan si se querrá algo a cambio del gesto. Es evidente la influencia de la personalidad carismática en este sentido.

Una cuestión significativa es que en pláticas y entrevistas, los coreógrafos critican las actitudes de los funcionarios. Sin embargo, es común que los inviten para validar sus eventos, rituales o celebraciones y situarse en una posición de relación directa con el poder. En entrevista, unos coreógrafos mencionaron su descontento hacia el quehacer de la coordinación y, sin embargo, cuando celebraron su décimo aniversario, requirieron de la presencia del coordinador para hablar en el evento y así ratificarlo y ratificarse en una posición de poder. Este es sólo un ejemplo de cómo los apoyos y el mundo del silencio, parcial o total, tiende a dividir a este gremio, donde los asuntos se dirimen de manera que se conserve el interés personal.

La mayoría de los coreógrafos comentan en corto que las actitudes de los coordinadores deben de ser más radicales a favor del gremio de la danza contemporánea y no tanto de la institución para la que trabajan. Una coreógrafa se queja de que paga muchos impuestos para unos partidos políticos y una burocracia que no sirve y a la cual no le interesa el arte. Sin embargo, los mismos coreógrafos no se ven muy animados a radicalizar sus posturas y menos aún a ayudar a los funcionarios a que las radicalicen.

En entrevista, la periodista, crítica y exdirectora del entonces Departamento de Danza de la UNAM, Rosario Manzanos, dice que es lamentable que el mismo grupo que pone a un Coordinador, luego exija destituirlo por otro de quien también se quejan. Para ella el problema no está en los funcionarios con sus características propias, sino en la estructura de las instituciones en México que no funciona, porque, como ésta es una sociedad donde el arte no interesa y menos aún la danza, entonces ni siquiera se tiene el conocimiento mínimo para hacer bien las cosas. Dice que en el país no se trata con respeto a los funcionarios culturales.

“He pasado por varios coordinadores y a todos los he visto perder el centro. Ha sido una experiencia que fue lamentable para todos. No fue de engrandecimiento ni de enriquecimiento, ni de poder. Esa oportunidad que ellos pensaron que lo era, de hacer algo mejor, los fregó.” Y continúa: “Hay una incapacidad real de poder mover las maquinarias absolutas del caos generalizado que existe. No hay por donde comenzar a poner orden.”

En este sentido, Manzanos expresa su preferencia por que los coordinadores y funcionarios de danza sean gente inserta en el mismo gremio y no funcionarios de otros ámbitos y, aunque ella misma dice que salió del cargo que tuvo en la UNAM, por problemas con una coreógrafa muy importante ahí, quien quería ejercer el poder dentro del departamento que en ese entonces ella dirigía, dice que prefiere con creces a esa coreógrafa, porque ella “sabe su trabajo”, es decir, es del gremio de la danza. Habla de que parte del problema para que los funcionarios no puedan hacer su trabajo son los sindicatos y dice: “Si tú tienes que luchar contra el sindicato, tienes una bola de flojos, patanes a tu alrededor, coreógrafos y bailarines prepotentes que están celebrando su aniversario número 35, a ver diles que no a una función.”

Sin embargo, los demás actores no saben qué es mejor, si un funcionario de carrera o alguien que pertenezca al campo dancístico, pues suelen quejarse de ambos.

EL COLEGIO DE COREÓGRAFOS

O LA AMBICIÓN DE MANTENER EL PODER SIMBÓLICO

La capacidad de censurar y controlar es un deseo importante que se observa en los grupos de poder en muchos campos, y dentro de la danza no es una excepción. Observamos varios ejemplos de esto. Uno es cuando algunos coreógrafos que han reclamado puestos de poder en las pasadas administraciones de la Coordinación Nacional de Danza del INBA, (notorio en los comentarios que se hacían en las juntas convocadas) propusieron la creación de un Colegio Consultivo para la danza, en aras

de tener un control de calidad de las obras y los coreógrafos que eran programados en los teatros. Dicho consejo proponía colaborar con el Coordinador en turno. Cabe destacar que, hasta 2008, los coordinadores no cedieron a esta propuesta.

Otro de esos importantes ejemplos que quizá no sólo pretende controlar y censurar, sino hacer más patente la presencia de los coreógrafos “preponderantes” en el campo es el surgimiento del Colegio de Coreógrafos de México, A.C., antes llamado Colegio Coreográfico de México en los primeros años de esta centuria, y que ha ido invitando selectivamente a los creadores que considera tienen la calidad para estar ahí. Algunos expresaron que era positiva la creación de dicho colegio, pues pensaron que se discutirían asuntos de vital importancia referentes al quehacer coreográfico. Sin embargo, algunos dicen que casi nunca se reúnen, no platican de esos temas, no intercambian información sobre el trabajo e invitan a ciertos coreógrafos noveles que consideran talentosos, para que realicen algunas actividades que los principales no pueden realizar. Se mencionaron actividades como mandar información, hacer llamadas, etc. El ingreso era por invitación directa de palabra y una coreógrafa nos dijo que eran aproximadamente 40 los miembros de tal colegio hasta 2006. Cabe aclarar que al día de hoy (2008) se nos informa que es más libre el ingreso y quien lo desea sólo lo expresa y asiste a las juntas. Merecería la pena realizar un estudio a mayor profundidad de este organismo que nos reflejara qué grupos y coreógrafos de los más noveles están interesados en ingresar, así como su conformación, pero este es un tema que excede este espacio. Por ahora retomamos la observación de algunas de las actividades realizadas por este Colegio como síntoma y ejemplo del imaginario de una parte del campo de la danza contemporánea mexicana.

En realidad, este organismo se vislumbra como una instancia legitimadora de poder en el campo, sobre todo ante la amenaza de la creciente competencia que los coreógrafos egresados de la licenciatura representan. Aunque hay opiniones que dicen que es importante hacer saber lo que es correcto considerar como danza, porque “ya cualquiera baila y hace coreografía”. Es decir, en la danza se conforma un espacio social particular

que legitima el poder de nombrar, de censar, de censurar, de excluir, según criterios varios, entre los cuales la trayectoria es muy importante. Quien invierta en el juego tendrá que hacerlo al modo de los que tienen el poder simbólico. También se puede recurrir a la legitimación que los actores desean hacer del juego que les interesa jugar, que es el de ser "gente de danza" es decir, haber pasado por algún ritual de paso que adjudique al actor la competencia en lo que interesa y que, en el campo de la danza, es la técnica para bailar y luego una presencia constante en el campo, lo cual es muy valorado, según algunas entrevistas, porque hace ver que al actor sí le interesa jugar ese juego y no otro.

76

Bourdieu advierte que "cada campo impone un derecho de entrada tácito" (Bourdieu, 2002b: 143). Así, para ser considerado como bailarín no basta ser alumno de una escuela oficial durante largo tiempo y menos aún sólo tomar clases de danza, se requiere ser aceptado para bailar en algún grupo considerado como profesional. Para ser coreógrafo parece requerirse, por consenso tácito, haber bailado y mantener un grupo de forma sostenida. Es significativo observar cómo la mayoría de los coreógrafos considerados prestigiados o con trayectoria que son mayores de 30 años, no estudiaron coreografía, pues no había ninguna escuela para ello, excepto el Centro de Investigación Coreográfica, en el que algunos de ellos se formaron y que, aunque es el más antiguo en la materia en México, no tiene nivel de licenciatura. Con la reciente creación de la Licenciatura en Coreografía del CENART, sucede que sólo algunos de sus egresados han sido bailarines y que algunos conocen muy someramente la técnica. Se les acepta en general, tanto en el Centro de Investigación Coreográfica (CICO) como en el CENART, aún sin haber sido bailarines. Esto ha hecho que algunos de los coreógrafos más jóvenes que pertenecen al Colegio de Coreógrafos no sean como sus antecesores, quienes tienen mayor influencia y poder en tal Colegio.

Otros tópicos importantes, en cuanto a las relaciones de poder, que aunque exceden el espacio de este ensayo pero que es importante mencionar son: la antigua polémica en México sobre los bailarines que hacen coreografía y los "verdaderos" coreógrafos, (ver Tortajada, 1995), la

validación de las técnicas de formación y entrenamiento de los bailarines en México, los que se consideran grupos independientes de acuerdo a una categoría utilizada al interior del gremio que tiene que ver más con diversos momentos de afirmación de los grupos que con independencia del Estado mexicano y quiénes son los grupos marginales de acuerdo a su posición de fuerza en el campo que conlleva el acceso o no a foros prestigiados, becas, etc. (Fernández, 2007: 202-212.)

Aunque es una instancia formada para incidir políticamente en el campo de la danza mexicana, dentro del mismo colegio esto no es reconocido abiertamente como tal. Cabe mencionar que pertenecer a la mesa directiva del mencionado Colegio confiere un prestigio porque, al decir de uno de nuestros entrevistados, "viste" el hecho de tener que visitar a los altos funcionarios de la cultura como "representante" de la danza contemporánea. Así, este Colegio presenta su programa de impulso a la danza con los funcionarios y, como todos sus eventos públicos, tiene la finalidad de posicionarse dentro de un mercado de prestigio ante las otras instituciones. Algunos actores piensan que también es una manera de hacerse promoción personal, es decir, favorecer al propio grupo artístico del dirigente del Colegio y a los más allegados a él. Lo que sí es un hecho es que esta entidad ya es parte importante del ámbito de la danza en México.

77

En una de las primeras reuniones abiertas al público del mencionado colegio, que versó sobre la globalización, el neoliberalismo y las políticas culturales, hubo tópicos que quedaron inconclusos no sólo porque no hay una reflexión sostenida y compartida sobre la situación de la danza como disciplina, sino porque se evaden temas que tocan posiciones dominantes en el campo.

Por ejemplo, al hablar de estética y neoliberalismo, ninguno de los coreógrafos ponentes reconoció de qué manera ha tenido que modificar su trabajo para negociar funciones con las instituciones que las otorgan. Cuando alguno de los asistentes planteó el problema nadie pareció entender de qué se hablaba y se concentraron en el tema de la forma estética. La excepción fue de Benito González, quien declaró abiertamente las

razones de la adopción de su estética muy de moda. Sin embargo, una coreógrafa ya mayor le cuestionó cómo era posible que argumentara tan brillantemente contra el neoliberalismo si su estética está de moda, y por eso vende su trabajo y tiene espacios de presentación.

En dicha reunión hubo hallazgos interesantes, como la reflexión en la falta de meditación en la propia actividad por estar imbuido en la dinámica de dar funciones, así como la falta de apoyo teórico de las propuestas, que por ello quedaban como meros comentarios. Siu embargo, no pareció interesar a los ponentes lo que los investigadores han rescatado y mucho menos establecer un diálogo con conocedores de la danza de otros campos e incluso del tema de este encuentro. Es de hacer notar la calidad con que los coreógrafos egresados de la tan denostada Licenciatura en Coreografía e invitados a pertenecer al Colegio, realizan sus ponencias. Bien documentadas en los términos y claras en su exposición, contrastan con las apasionadas, pero poco rigurosas ponencias de los coreógrafos mayores, algunas de las cuales tenían clara intención política, sobre todo por el hecho de que se presentaban ante el entonces Coordinador de Danza del INBA.

Hubo exigencias al entonces coordinador, Marco A. Silva, como la creación de un Consejo Consultivo que ayude a dicha instancia para "decidir" las programaciones, así como la jerarquización más rigurosa de los accesos a los teatros más importantes. Es evidente la posición de quienes proponían lo primero, en el sentido de estar incluidos entre los que "juzgan" lo que se presenta en los teatros y lo que no, así como también el decidir quién pertenece y quien no. También se le preguntó qué se había dedicado a hacer en el aspecto administrativo y en cuanto a la distribución de recursos, pues se señaló que no hay informes oficiales al respecto. Surgió subrepticamente el tema de que para que un coordinador fuese electo quizá se le debería de pedir un programa de acción, pero no se abundó en el tema. El coordinador, por su parte, dijo que su prioridad era resolver los problemas administrativos que eran nuevos para él y lidiar con un presupuesto reducido que recibía tardíamente. También apuntó que su obligación era escuchar a todos los demandantes,

aunque no siempre estaba en sus manos resolver los problemas que se le plantean. Así mismo dejó bien claro que la Coordinación Nacional de Danza del INBA no era rehén ni del Colegio Nacional de Coreógrafos ni de nadie.

En este sentido, es notorio como, aunque tanto el funcionario en turno como los otros agentes del gremio, pretendan actuar o exigir que se actúe con criterios no personales, la cultura y el "habitus" político del gremio impele a aplicar criterios personales tanto para conseguir apoyos como para otorgarlos. Los criterios de los funcionarios, por ejemplo, son individuales y los demás agentes del gremio exigen que lo personal tenga un peso efectivo, sin declararlo directamente. Se puede decir que el gremio dancístico mexicano realiza una combinación de prácticas clientelares priístas con una especie de cortesanía de la nobleza, pues se tiende a conjuntar lo personal y lo político. Otro dato significativo, es la aparente desconexión del campo dancístico con otros temas de interés nacional.

Siu embargo, frente a intentos y opiniones que pretenden unificar los criterios de una actividad que no surgió para el mercado, pero se intenta que cada vez más dependa de él, están los testimonios de otros actores. Un joven coreógrafo nos dice: "A mi me queda claro que el Colegio de Coreógrafos pretende imponer una forma de hacer danza. Yo soy mal pensado y como no me han mandado ninguna invitación, pienso mal. Creen que la danza de ahora no es danza y la danza que hicieron ellos sí lo es. Todo lo que está fuera de ellos no es danza. Lo importante es que haya trabajo independientemente de que les guste o no."

Y continúa: "La gente del Colegio de Coreógrafos (...) se quejaba hace cinco años de lo que ahora ellos están haciendo. Se quejaban del predominio de las compañías subsidiadas que recibían todo el dinero. Les abrieron la puerta a ellos y ahora ellos cierran esa puerta para los que venimos atrás. Lo que veo mal es que la gente lucha y ya cuando obtiene su beneficio, no deja que ese beneficio sea para todos. Veo un miedo a que cada vez somos más. La danza sigue siendo "el patito feo de las artes", pero cada vez hay más bailarines, más grupos, cada vez el

presupuesto tiende a repartirse entre más gente y tal vez esto ya no les gusta tanto. Deberíamos de exigir todos que se dé más presupuesto a la danza. ¡Cómo es posible que a teatro le den cuatro veces más que lo que le dan a la danza! Deberíamos exigir más presupuesto en lugar de pelearnos entre nosotros. Hay menos teatros para danza. En lugar de ver hacia fuera, ven para adentro y dicen: 'si sólo hay un teatro para danza, ese lo quiero yo.'

A MANERA DE CONCLUSIÓN

80

De esta manera vemos cómo la conformación del campo y sus actores, así como la posición de marginalidad en la danza respecto a otras artes en Occidente, da como resultado un mapa de espacios sociales que el mismo campo obliga a formar y a reproducir siempre desde la institución oficial, hasta en las más pequeñas acciones de los sujetos que confluyen día a día haciendo la danza. Por supuesto que existen múltiples tópicos en cuanto a las relaciones de poder en este campo que sólo fueron mencionadas someramente en este texto, pero que no por ello pierden importancia en una visión más global desde dentro del gremio de la danza contemporánea en México. Lo que se intenta es sólo sondear en lo observado respecto al tema que nos ocupa.

Inferimos de lo antes expuesto que, aunque dé la impresión primera de ser cerrado, el campo de la danza contemporánea está fuertemente permeado por las características propias del ámbito de formación autoritaria de nuestra sociedad y del propio campo, donde se aplican las reglas por acuerdo tácito, es decir, que bajo la práctica se constituyen de manera tradicional, aceptando la coerción de un sistema orgánico de protección política para subsistir dentro de estas relaciones y para perpetuar dichas relaciones dentro del campo. Aunque pueden verse dichas costumbres en las relaciones de poder también como tácticas según Michel de Certeau (1999), para hacer presente un campo subalterno, que no plebeyo, dentro del arte y la cultura en México. Al día de hoy se observa también que el punto de vista de algunos actores se ha movido hacia una comprensión

mucho más vasta de lo que implica ser un miembro del gremio de la danza contemporánea en el México del Siglo XXI y las responsabilidades que esto conlleva para transparentar las acciones, democratizar el campo, exigir que se escuchen todas las voces, etc. Ojalá este artículo contribuya para la reflexión de las relaciones de poder dentro de un campo fundamental para la cultura en nuestro país.

BIBLIOGRAFÍA

- Bourdieu, Pierre. *Cosas dichas*. Gedisa. Barcelona, 2000.
- _____. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus. Madrid, 2002.
- _____. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Anagrama. Barcelona, 2002.
- Cámara, Elizabeth e Hilda Islas. *Cuerpo, psiquismo y cultura en la educación de la danza: elementos para el análisis del método Leeder*. Inédito. México, 1998.
- Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. 2 Vols. UIA. México, 1999.
- Fernández Serratos, María de Lourdes. *Cultura y poder en la danza contemporánea. (Ensayo sobre una disciplina plebeya en México.)* Tesis de Licenciatura en Antropología Social. ENAH. 2007 (Inédita.)
- Tortajada, Margarita. *Danza y poder*. Conaculta. México, 1995.

81