



**TRANS 18 (2014)**  
**ARTÍCULOS/ ARTICLES**

**Emociones y música en movimiento. Discursos cruzados en una compañía de danza**

Dafne Muntanyola-Saura (Universitat Autònoma de Barcelona) y Simone Belli (Universidad Carlos III de Madrid)

|   |  |
|---|--|
| <b>Resumen</b><br>La riqueza de la danza viene de la necesidad de trabajar con un cuerpo individual. Pero el cuerpo del bailarín pertenece a un contexto plural, cruzado por tradiciones artísticas y sociales que posiciona el artista en un campo dado. Partimos de la premisa de que el conflicto de roles es un componente esencial de la estructura de la creación artística colectiva. Nos centramos en la producción de discurso de los miembros de una compañía de danza inglesa, que deriva del proyecto Dance and Cognition, dirigido por David Kirsh de la University of California, junto con la WayneMcgregor-Random Dance Company. Aplicamos un Análisis Crítico del Discurso a un corpus de entrevistas realizadas durante la etnografía audiovisual sobre emociones, música y danza. Demostramos cómo la creatividad en danza se puede explicar empíricamente como un producto social, distribuido y corpóreo, articulado por el habitus de la danza en un contexto social determinado. | <b>Abstract</b><br>The richness of dance comes from the need to work with an individual body. Still, the body of the dancer belongs to plural context, crossed by artistic and social traditions, which locate the artists in a given field. We claim that role conflict is an essential component of the structure of collective artistic creativity. We address the production of discourse in a British dance company, with data that spawns from the ethnography Dance and Cognition, directed by David Kirsh at the University of California, together with WayneMcgregor-Random Dance. Our Critical Discourse Analysis is based on interviews took place during the video-aided ethnography on emotions, music and dance. Our findings show how how creativity in dance seems to be empirically observable, and thus embodied and distributed shaped by the dance habitus of the particular social context |
| <b>Palabras clave</b><br>Cuerpo, habitus en danza, autor, música, performance emocional, creatividad.   | <b>Keywords</b><br>Body, dance habitus, author, music, emotional performance, creativity.  |
| <b>Fecha de recepción:</b> octubre 2013<br><b>Fecha de aceptación:</b> mayo 2014<br><b>Fecha de publicación:</b> octubre 2014   | <b>Received:</b> October 2013<br><b>Acceptance Date:</b> May 2014<br><b>Release Date:</b> October 2014   |

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en [http://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_ES](http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES)

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

## **Emociones y música en movimiento. Discursos cruzados en una compañía de danza**

Dafne Muntanyola-Saura (Universitat Autònoma de Barcelona) y Simone Belli (Universidad Carlos III de Madrid)

---

### **Introducción**

En el presente artículo abordamos la relación entre música y emoción a partir de un análisis discursivo de una compañía de danza. Se trata de un terreno abierto a una fértil producción desde la sociología, la psicología social y demás disciplinas de la investigación social. La danza es una disciplina de creación, y todo proceso de producción artística está constituido por una dualidad central a la actividad humana: su dimensión social, que también podemos llamar relacional, que es la que surge en el momento en el que un grupo de personas bailan, o empiezan un ensayo; y su dimensión imaginativa, que es la que incluye la producción de nuevos pasos, de movimientos en el espacio y figuras. La riqueza de la danza surge de la necesidad de trabajar con un cuerpo individual, que es personal e intransferible, con emociones, identidades e decisiones. Pero el cuerpo del bailarín/a forma parte de un contexto por definición plural, integrado por otros cuerpos y otras, cruzado por tradiciones artísticas y culturales en un momento histórico determinado. Las prácticas de ensayo incluyen tanto hábitos musicales como corporales, formas de mover el cuerpo que permiten a los y las bailarinas apropiarse de los pasos y figuras que configuran una coreografía.<sup>1</sup>

Nos preguntamos en este artículo hasta qué punto los roles comunicativos del coreógrafo y de las bailarinas condicionan las experiencias emocionales y cognitivas de los participantes del ensayo de danza. Específicamente, buscamos definir las pautas comunicativas entre coreógrafo y bailarinas, teniendo en cuenta su lugar en el campo de la danza, así como explorar el papel de la música como parte del contexto del ensayo. Por un lado, incluimos en este artículo los antecedentes teóricos sobre de las dimensiones sociales de la escucha y la producción musical, lo que constituye un marco teórico suficiente para reivindicar la existencia de una relación entre danza, música y emociones, entre danza e interacción social. Por otro lado, incorporamos los conceptos de habitus en danza, de marco cultural y de conocimiento corpóreo (*embodied*

<sup>1</sup> De aquí en adelante utilizaremos el término genérico "bailarina/s" para referir-nos al conjunto de bailarines y bailarinas de la compañía, que en la actualidad está formada por 5 hombres y 5 mujeres.

*cognition*) para situar la danza cómo actividad necesariamente social.<sup>2</sup> Nuestra ambición, en línea con los conceptos de *habitus*, rol y de *performance* emocional, es la de comprender la forma en la que las emociones y la música entran en juego en los ensayos de danza con música.

Nuestro supuesto central para el análisis es que la escucha musical y la *performance* en danza son actividades que se aprenden y que se localizan socialmente. Así, los cuerpos se transforman en instrumentos para expresar y transmitir emociones. Para entrar en la realidad cotidiana del ensayo, exploramos el lugar de la música y de las emociones en la producción de la coreografía. A través del binomio cuerpo-música hablamos de las posibles relaciones comunicativas entre el coreógrafo y las bailarinas. Más allá de este objetivo general, planteamos aquí dos objetivos específicos. Presentamos los sujetos principales que componen una compañía de danza contemporánea, para analizar cómo emergen estas subjetividades o voces en juego en la *performance* artística. Y dado que el cuerpo de danza necesita un aprendizaje, un entrenamiento, como cualquier instrumento, analizamos formas de escucha y de uso de la música como elemento creativo.

Las entrevistas analizadas proceden de una etnografía de una compañía de danza, Wayne McGregor Random Dance, a cargo del Interactive Cognition Lab del departamento de ciencias cognitivas de la University of California, San Diego (UCSD).<sup>3</sup> Partimos de un conjunto de 50 entrevistas en video, realizadas a los miembros de la compañía en Londres y también a coreógrafos de San Diego, entre 2009 y 2012 por investigadores de UCSD, entre los cuales se encontraba la primera autora de este artículo. En un segundo paso seleccionamos nueve de ellas para realizar un análisis detallado que es el objeto de este artículo, aplicando el Análisis Crítico del Discurso (Wodak & Meyer 2001) enriquecido por la teoría del posicionamiento (Harré 1989), y usando el programa ELAN para datos audiovisuales. Como resultados de nuestro análisis, los extractos de narraciones de miembros destacados de la compañía de danza y de coreógrafos que presentamos en la sección de análisis muestran cómo cuerpo y emoción pasan a ser dos caras de la misma moneda de la experiencia musical. Se trata de una experiencia además definida por los *habitus* y los principios de acción del campo en el que se encuentran.

---

<sup>2</sup> Literalmente, *embodied (in)* significa incorporado, encarnado en. No obstante, los autores referenciados lo utilizan sin preposición, como una propiedad objetiva del agente, para poner de relieve su dependencia física y social. La traducción española cómo incorporada o encarnada resulta inexacta la primera, y confusa para los lectores españoles la segunda, por su resonancia de práctica religiosa. Por lo tanto, en este contexto se ha optado por el término corpóreo, siguiendo la decisión tomada en Lozares (2007) al traducir uno de los filósofos claves de la tradición de la *embodied cognition*, David Kirsh.

<sup>3</sup> La investigación que constituye el marco más amplio de esta investigación, dirigida por David Kirsh, del departamento de ciencia cognitiva de la University de California, San Diego (UCSD), con la colaboración de la compañía Wayne McGregor Random Dance de Londres, empezó en 2009 y continúa en la actualidad.

## Antecedentes teóricos

Presentamos aquí una etnografía de una compañía de danza que trabaja con música. Entendemos la danza no solamente como movimiento corporal acompañado por música, sino también como producciones discursivas a través de performances emocionales (Belli et al, 2010). Todas las emociones que se pueden transmitir, escuchar y sentir gracias a la música afectan al cuerpo: un paso de baile, un movimiento de la cabeza o del pie, un gesto con la mano, o un batido más acelerado del corazón. Cuando desarrollamos una actividad cualquiera, la acompañamos a menudo con música. Cuando conducimos, en una clase de *spinning* o en una cena romántica, nuestro cuerpo necesita música *ad hoc*. Esta música acompaña el movimiento, cataliza determinadas emociones, un mayor *swing*, o el movimiento continuo de nuestra pierna como vía de escape.

Las artes performativas, y en concreto la música, han sido por excelencia asunto de creación y estructura, poesía y contemplación (Pelinski 2005). En la sociología clásica, sólo el espíritu, el alma y la razón se relacionan con la música (Weber 1911; Simmel 1882 ). En España, existen pocos pero relevantes ejemplos de sociología de la música (Rodríguez Morató 1996; Noya et al. 2010; Noya et al. en prensa). Sin embargo, el cuerpo estaba ausente en la investigación sobre música, se ignoraba y se excluía. Aunque escuchar música, bailar o tocar son actividades dónde el cuerpo es protagonista, los científicos sociales eran incapaces de entender el cómo y el porqué. En la última década se ha podido establecer una relación directa entre cuerpo y música. No obstante, investigaciones recientes confirman que el cuerpo performa a través de la música (Lehrer 2012), por lo que es posible meter en relación música, cuerpo y emociones. Así, el gesto corporal del bailarín expresa una emoción que no está “detrás del gesto”, sino que se identifica con él (Merleau-Ponty 1945; Todes 2001). Si observamos a alguien escuchando música con los auriculares puestos, vemos cómo se mueve siguiendo ritmos distintos, y casi podemos adivinar qué tipo de música está escuchando. Dependiendo de la intensidad del movimiento, podemos interpretar que está escuchando una música lenta si su cuerpo se mueve de manera lenta, o por el contrario, al ver esta persona saltar y mover los brazos hacia arriba intuimos que está escuchando alguna melodía enérgica y movедiza. El cuerpo encarna esta música, y la música provoca emociones. Podemos afirmar que la representación corporal de las emociones con música hace posible la *performance*

de la danza.

Una *performance* de danza surge de la multitud de pequeñas decisiones que toman todos los que participan en un ensayo, tanto las bailarinas como el coreógrafo. Stephen Darwall (2009), introduce el punto de vista de la segunda persona para explicar el movimiento corporal de danza, utilizando el ejemplo de la pareja de bailarines olímpicos sobre hielo y sus miradas en el centro de la pista durante su baile.<sup>4</sup> Un baile que se construye a partir del punto de vista de la pareja: su mirada compartida construye la *performance*. Los músicos y bailarines formados en la *performance* emocional son mucho más hábiles en la regulación de las emociones, tanto interna como externamente (Damasio, 1999:50). Según Damasio, tratar de controlar una emoción puede ser tan difícil como tratar de controlar un estornudo (1999:49). En este contexto, los expertos se distinguen de los novicios por su mayor dominio de sus emociones en su proceso creativo. Esta diferencia demuestra que la actividad de escucha musical también se aprende, y que está localizada socialmente.

La danza es ante todo un producto intencional e intersubjetivo, que emerge cuando existe la consciencia de un conocimiento compartido en el que “todos-los-participantes-saben-que-todos-saben-lo-que-saben” (D’Andrade 1995). Este tipo de conocimiento artístico, que es distinto para los bailarines y el coreógrafo, tiene una base corporal y social. Según Turner (1994), el cuerpo se ha convertido en uno de los principales campos de batalla para forjar una perspectiva crítica adecuada a los rasgos cambiantes de la realidad social, política y cultural contemporánea. Un ejemplo son las acciones *flashmob* y *performance* en el movimiento *Occupy*, y también una coreografía, músicos en el metro, y cuerpos que se mueven, bailan, disfrazado o desnudos, para protestar o por gusto<sup>5</sup>. No es de extrañar que existan numerosos estudios de género (Ravet 2005; Sorignet 2006; Rannou y Roharik 2006; Buscatto 2008) sobre la interacción corpórea entre el coreógrafo y las bailarinas. Los estereotipos de género también funcionan a nivel micro durante los ensayos: según Rannou y Roharik (2006), el coreógrafo trata la bailarina como cuerpo, en un acto de canibalismo creativo que reduce el sujeto a objeto. Muntanyola (2009) explica como el

---

<sup>4</sup> “They performed cleanly with emotion and resolve, as the crowd hushed. . . . And when their program was done, Fusar Poli fell to her knees. Margaglio, looking stronger, stood over her, his hands on her hips. When she rose, they fell into an embrace. They hugged, and he lifted her and twirled her around. She kissed him on the cheek. He kissed her, again and again. In the end, they finished eighth, but they were talking again. The crowd, now watching the most public kiss-and-make-up at the Olympics, began chanting, ‘Italia!’ ” (Darwall 2009:42).

<sup>5</sup> Hemos asistido en los últimos cuatro años a este fenómeno, que varía de una *performance* en el metro a una protesta en la Puerta del Sol (Belli 2013; Belli y Cabrerizo 2013). Gracias al uso masivo de dispositivos tecnológicos conectados a la red que permiten grabar videos y compartirlos con miles de usuarios gracias a las redes sociales, el cuerpo y sus movimientos se convierten en una herramienta importante para capturar el interés de estos usuarios. Diferentes estrategias y diferentes objetivos que pero tienen como elemento común una coreografía para que el cuerpo pueda expresarse y moverse según los códigos sociales y culturales del contexto en que se inscribe.

coreógrafo utiliza unas modalidades comunicativas u otras según el género de la persona con la que interactúa en el momento del ensayo.

Nuestro interés por la adquisición técnica y de rutinas corporales en la danza nos lleva a los recientes estudios de Bendix (2000), Feld y Brenneis (2004) y Fox (2004). Desde la tradición de la musicología basada en la etnografía antropológica, Steve Feld y Donald Brenneis explican las ceremonias funerarias locales que Feld observó durante su trabajo de campo en la Nueva Guinea de los setenta. En ellas el canto se mezclaba con las interacciones ceremoniales, tanto en su aspecto estructural y organizacional, como en sus patrones emocionales y de sonidos. Se trata de una muestra empírica de cómo la experiencia musical no se puede separar de la experiencia social, de la misma forma que la práctica de escucha no se puede separar del contexto físico, social y cultural en el que se realiza.

Regina Bendix (2000) describe los conciertos de verano en Viena, una actividad multidimensional que va más allá de ofrecer una experiencia de escucha musical para activar más sentidos que el de la audición. Estos conciertos se componen del sabor y los olores de la comida que se vende por las calles, por el contacto físico entre la masa de individuos que ocupan plazas y jardines, sentados a poca distancia de manera informal, y por el tejido mismo de la ciudad, que incluye el paso de los tranvías, el tráfico (escaso) de las calles adyacentes y el murmullo de los espectadores que comparten esta experiencia con familiares y amigos. La autora reivindica que la complejidad de la experiencia no quita autenticidad a la escucha, sino que se trata de un ejemplo más de la necesaria interacción entre consumo y producción musical. Esta experiencia compleja es, ante todo, colectiva: en el estudio de Aaron Fox (2004) sobre la identidad que la música *country* puede dar a una población sureña, se habla de la existencia de una comunidad musical. Una comunidad constituida por “dominios abstractos de la memoria, el lugar, los modelos del yo, la emoción y el sentimiento, y las cosas concretas de la vida cotidiana, como la sociabilidad, la sensualidad, el trabajo y el juego” (Fox 2004: 34).

Si Feld introduce la dimensión ritual/práctica de la actividad musical, y Bendix la multiplicidad de sentidos y contextos, Fox da un paso más e incluye el peso de las emociones colectivas que unen aquellos que comparten una misma experiencia musical. La cadena de movimientos y formas se rutinizan junto a la música, construyendo un habitus de ejecución que funciona como “disposición transponible” (Bourdieu 1967) a otras músicas.<sup>6</sup> Sin entrar de lleno en

---

<sup>6</sup> “ Hablando el lenguaje que emplea Panofsky, del habitus mediante el cual el creador participa en la colectividad y en su época, (habitus) que le orienta y que dirige, inconscientemente, sus actos de creación mas únicos en apariencia” (Bourdieu 1967: 142).

el análisis bourdesiano, el concepto de habitus nos permite desarrollar la línea de análisis que hemos introducido a partir de autores cercanos a la microsociología, a la antropología y a la musicología. Y es que en todo campo artístico se producen rivalidades entre las distintas disciplinas que lo componen. El diálogo entre los participantes del ensayo puede resultar problemático, pero resulta ser necesario, y traduce el concepto de heteronimia de Bourdieu (1979, 1998). Esta dinámica se hace visible cuando múltiples disciplinas deben entrar en contacto entre sí, como en el caso de la música y la danza, para definir unos criterios de valor y de calidad. Así, los criterios musicales del compositor no siempre coinciden con los de la danza, ya que trabajan materiales distintos (los instrumentos versus los bailarines) y siguen principios de composición y de representación basados en caminos divergentes. Este mecanismo de competencia artística es especialmente fuerte al determinar la autoría del espectáculo final, ya que parte del público viene tanto para escuchar la música como para ver la coreografía (Muntanyola 2011).

Además, los protagonistas de un mismo campo artístico, como en el caso del coreógrafo y de su compañía de danza, compiten entre ellos dado que poseen conocimiento experto, unas habilidades cognitivas que luchan para un reconocimiento desde su posición en la jerarquía del campo de la danza en cuestión. La fuente del reconocimiento del poder legítimo, siguiendo a Weber (1911) no se encuentra en la fuerza en este caso, sino en la reproducción de recursos puramente simbólicos, un capital simbólico que como afirma Bourdieu es independiente del económico o del social. Y es que no es fácil reconvertir recursos económicos en simbólicos: como vemos en los fragmentos discursivos siguientes, la toma de decisiones artísticas no constituyen un *va de soi* sino que surge de la continua negociación normativa de los roles de los implicados en el ensayo (Goffman 1974).

Al hablar de lo social, las emociones entran por la puerta grande, aunque sean las grandes olvidadas de clásicos de la sociología como Marx y Weber, que centraban su análisis de la realidad ideológica y cultural- y de la música, en el caso de Max Weber- en la unidad de la acción racional. Como afirma Randall Collins (1990), al dar sentido empírico a conceptos sociológicos, como es nuestro objetivo, nos topamos necesariamente con procesos emocionales subyacentes. No obstante, en este artículo no desarrollamos la teoría del ritual de la interacción de este mismo autor (Collins 2004), aún siendo su contribución básica para la sociología de la cultura. Creemos que el concepto de habitus de Bourdieu y sus principios directivos del campo explican de forma más completa las estrategias individuales de los miembros de la compañía de dnaza en relación

con el proceso de ensayo.

Música y danza se pueden entender como actividades distribuidas (Muntanyola y Kirsh 2010) y corpóreas (Wacquant 2004; Clark 2001). Los cuerpos de las bailarinas son herramientas creativas para crear un nuevo paso de danza, o una frase nueva, equivalente a la producción de una pieza musical. Ponen en danza, nunca mejor dicho, sus propios cuerpos, y los coreógrafos, los cuerpos de otros. En definitiva, tanto la forma de moverse, según el habitus en danza, como la forma de escuchar y de producir música se definen socialmente.



Figura 1. Ensayos de la compañía Wayne McGregor- Random Dance.

## Metodología

La observación etnográfica de un lugar de creación, como es el caso de una compañía de danza, es una de las mejores opciones que tenemos en ciencias sociales para entender las decisiones artísticas (Becker, 1999). En esta sección ofrecemos un análisis basado en los datos discursivos que provienen del proyecto de investigación interdisciplinario Dance & Cognition, dirigido por el profesor David Kirsh, del departamento de ciencia cognitiva en la University of California, San Diego (UCSD). Se trata de una etnografía cognitiva de un proceso creativo (Muntanyola, 2010a), realizada conjuntamente con la compañía londinense Wayne Mc Gregor-Random Dance. Seis cámaras de alta resolución, acompañado de notas de campo tomadas por los investigadores y estudiantes de la UCSD, capturaron un proceso completo de ensayo y producción de tres piezas



hasta ahora: DYAD en enero y septiembre de 2009, FAR, de agosto a noviembre de 2010, y UNDANCE, de agosto a octubre de 2011.

Durante las semanas de ensayos, tanto en la UCSD como en Londres, la autora A y los demás participantes en el estudio (Muntanyola 2009; Kirsh et al. 2010) entrevistaron y filmaron diariamente a los bailarines y al coreógrafo. Nos centramos en los discursos de los artistas protagonistas del ensayo que provee a este artículo con los referentes contextuales y culturales necesarios para entrar en el campo. Del total de más de 50 entrevistas realizadas, se han seleccionado 9 entrevistas para este artículo, mediante una tipología teóricamente fundamentada, ya que el detalle de nuestro análisis no deja abarcar una mayor muestra discursiva. Dicha tipología se ha construido en base a tres atributos sociales que consideramos básicos para definir las posiciones de los entrevistados dentro del campo: Género (hombre/mujer), cargo profesional (coreógrafo, compositor, bailarín) y momento de la entrevista (UNDANCE/DYAD). Cuatro de las entrevistas recogidas en este artículo se realizaron a bailarinas que estaban ensayando el montaje UNDANCE, que se estrenó en 2011 en Sadler's Wells, Londres, parte de las llamadas "Composers' Series" (Series de Compositores). De una duración media de 40 minutos, se realizaron en inglés (segunda lengua de las entrevistadas) a bailarinas de la compañía de Portugal, Polonia, Suiza y España.<sup>7</sup> Se ha incluido también el análisis detallado de dos entrevistas al coreógrafo Wayne McGregor y a tres coreógrafos más, uno de género masculino y dos de género femenino, del departamento de danza de la University of California, San Diego (UCSD). Las entrevistas duraron una media de 45 minutos y tuvieron lugar entre enero de 2009 y enero de 2010 en UCSD, durante el montaje de DYAD. Todas se grabaron en video y fueron realizadas por la Autora A dentro del proyecto Dance & Cognition. Se siguió un guión semi-estructurado, dinámico y flexible, que empezaba con la pregunta "¿Qué habéis hecho hoy?" y continuaba preguntando por las actividades centrales del ensayo, con especial atención a los imprevistos comunicativos, a los errores de memorización y de sincronización, y a los conflictos explícitos entre las bailarinas y el coreógrafo. Las entrevistas fueron transcritas con Scribe por estudiantes de UCSD y por los autores de este artículo. Para indexar el material audiovisual utilizamos el programa de análisis cualitativo ELAN®, desarrollado por el Max Planck Institute for Psycholinguistics para el análisis de gestos y micro-interacciones (ver figura 2). Clasificamos el proceso de trabajo coreográfico en episodios de

---

<sup>7</sup> Uno de los autores de este artículo es nativa en lengua española y tradujo los extractos. Por razones de confidencialidad hemos anonimizado los nombres de las entrevistadas, pero no el del coreógrafo, ya que da el nombre de la compañía.

actividad recurrente (Activity Recurrent Episodes o ARE), definidos como actividades reiteradas, relevantes en un contexto de aprendizaje, y delimitadas por un cambio en el contenido de la interacción (Barab, Hay y Yamagata-Lynch 2001: 66). En la siguiente sección, se analizarán los fragmentos más representativos del total entrevistas analizadas. Nuestro análisis se basa en el Análisis

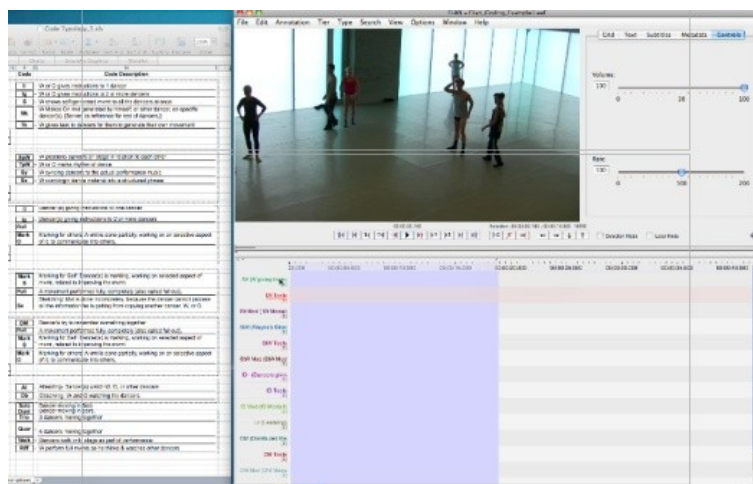


Figura 2. Imagen de un momento de análisis del video con ELAN

Critico del Discurso (Wodak & Meyer 2001), enriquecido con la teoría del posicionamiento de Rom Harré (1989) para analizar esta construcción de cuerpos y espacios en que el sujeto se posiciona, modifica, crea y performa. Se trata de un proceso dinámico generado por la comunicación de los hablantes, que considera la conversación como la actividad humana más importante de todas porque abarca virtualmente todo fenómeno social conocido. Y de la misma manera, abarca fenómenos cognitivos como actitudes y emociones que están presentes en la producción discursiva. El posicionamiento define cómo los agentes monitorizan sus prácticas, actitudes y acciones en el campo social.

Hubiera sido interesante también incluir aquí no sólo el contenido verbal de las entrevistas, sino también gestos, signos y demás elementos comunicativos no verbales. Sin embargo, este tipo de análisis complejo e intensivo será el objeto de otro artículo que se encuentra proceso de elaboración. El procedimiento de análisis que presentamos aquí se articula en tres pasos. En un primer momento se analizan las representaciones discursivas, estrategias discursivas y argumentativas (por ejemplo, la polarización entre “Nosotros”/“Ellos”), los recursos lingüísticos y sus formas de auto-designación. Una vez justificados los sujetos que cumplen la acción, podemos distinguir, en una segunda etapa, y gracias a los resultados obtenidos de la etapa anterior, cómo éstos se sitúan discursivamente. Podemos estudiar así las estrategias discursivas y argumentativas de los sujetos en cuanto a la configuración de su rol, valor social al interior de la compañía. Por último, gracias a la delimitación de procesos subjetivadores (cruciales en el estudio de las emociones), podemos entender algunas dinámicas de la compañía, en concreto a través del

rechazo y la identificación. Ambos procesos tienen que ver con la relación social y lingüística entre los miembros del cuerpo de baile, así como con la imagen y los rasgos asignados al grupo desde otros grupos (por ejemplo, la construcción de una imagen negativa del “ellos”). También se podrá observar, gracias a la diferenciación lingüística, el rechazo (o identificación) de las definiciones normativas de los roles de los Otros.

## **Resultados y análisis**

En este análisis presentamos de entrada a los sujetos principales que componen la compañía de danza. Debemos introducir algunos apuntes sobre el campo de danza para poder entender nuestro objeto, que es la interacción entre cuerpos y música. El rol de la música en la producción de la coreografía es una de las principales diferencias entre una compañía de danza clásica, neoclásica y una contemporánea. En las grandes compañías de danza clásica, la música ejerce un doble papel, estrictamente ligado a los pasos de danza. En los ensayos de ballet, un pianista y/o un violinista tocan siguiendo la partitura clásica en el estudio de danza, constituyendo la base rítmica y melódica para el ensayo diario de la coreografía. En el momento de la representación, la música toma cuerpo con la presencia de la orquesta sinfónica, los conjuntos de cámara y otras formaciones musicales, y el espectro del compositor adquiere protagonismo. La etnografía de la que partimos se centra en la observación de una compañía de corte neoclásico. En este caso el rol de la música cambia, dando lugar a importantes diferencias entre el habitus de danza clásico y el neoclásico, y modificando la relación entre el coreógrafo y el compositor.

Empecemos con el análisis de la ‘cara’ más visible para el público en general, los carteles de promoción de los montajes recientes de la compañía de danza Wayne McGregor-Random Dance de la figura 3. En el cartel de promoción de *UNDANCE* (2011) el nombre del coreógrafo Wayne McGregor sigue al del compositor Mark Anthony Turnage, de mayor fama y reconocimiento artístico, y precede al de Wallenger, el escenógrafo. Si en las otras tres producciones de Wayne McGregor (*Entity* 2008; *Dyad* 2009; *FAR* 2010) siempre existe una colaboración con un compositor, la posición de su nombre nos hace pensar en un mayor grado de subordinación. Según el director artístico de Sadler’s Wells, Alistair Spalding, el compositor Turnage escogió a Wayne McGregor para coreografiar su pieza. No obstante, según Wayne McGregor en una entrevista realizada por David Kirsh en Londres, “No se trata de yo haciendo una pieza para él, sino de él haciendo una pieza para

mí. (...) La primera pieza que Mark (Turnage) escribiría para danza sería para mí, fue una promesa hecha por él hace siete años (Agosto, 2010)”. Este cruce de opiniones expresa el conflicto existente de autoría/autoridad entre música y danza como disciplinas en la cúspide de la producción artística.

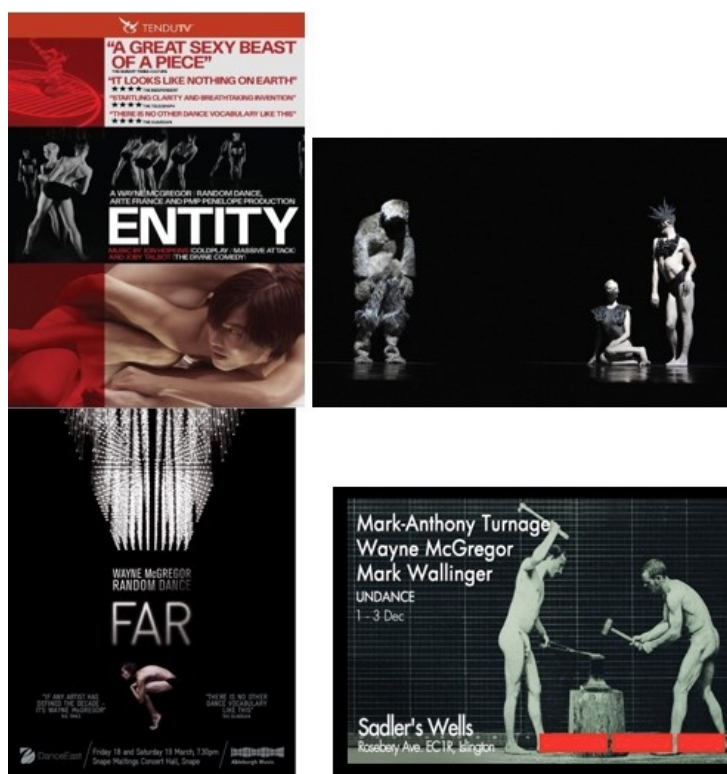


Figura 3. Carteles de promoción de los montajes de WMcGregor-RandomDance

La compañía incorporó el nombre del coreógrafo Wayne McGregor al de Random Dance en 2010, justo después de Dyad1909. Ni que decir tiene que esta opción incrementó la visibilidad del coreógrafo en los carteles de promoción. Los nombres de los bailarines no aparecen en los carteles. Solo podemos leer el nombre de la compañía y del coreógrafo. Lo que sí vemos en los carteles son los cuerpos de un grupo de bailarines en Entity, y de una bailarina en Dyad1909 y FAR, en posturas sensuales. En todos los casos los cuerpos pasan a un primer plano, cuerpos desnudos o con poca ropa, sin identificar (sin nombre) y en posturas incómodas y excepcionales: acrobáticas en el caso de Entity y Dyad1909, que recuerdan formas orgánicas y preciosas como un huevo o un diamante en el caso de FAR. En UNDANCE no aparecen los bailarines, y en su lugar aparece una imagen *vintage* de unos cuerpos masculinos trabajando, lo que refuerza la importancia de la

escenografía y la idea de encontrarnos con un producto que va más allá de la danza.

En las entrevistas, podemos identificar por lo menos cuatro tipos de cuerpos en juego: los bailarines, el coreógrafo, el compositor y los cuerpos artísticos-técnicos (de luz, sonido, vestuario, escenografía). Cada cuerpo tiene un rol a desempeñar en la compañía, valor e importancia al interno de la compañía y el resultado de la interacción de estos cuatro sujetos definirá el éxito o el fracaso de la compañía de danza. En el espectáculo UNDANCE, donde se utiliza la música de Mark Anthony Turnage, de, el diálogo creativo inicial tiene como protagonistas al coreógrafo y el compositor. En este caso, a diferencia de lo que sucede con la mayoría de ballets en el ámbito clásico, el compositor es un autor contemporáneo vivo. El hecho de ser un diálogo entre autores en activo produce relaciones capaces de convertirse a veces en conflictos. Se trata, como vemos en el extracto 1, de una relación de competencia pero que también de complementariedad para llegar al objetivo común, que es captar la atención de los espectadores.

#### Extracto 1<sup>8</sup>

1. Wayne: Yo puedo decir, oh, necesito tres minutos para ser **más**
2. **agresivo** o para dirigir más, los necesito para retroceder
3. en el espacio... Y creo que una de
4. las cosas geniales es que **él** será capaz de, cuando
5. trabajemos con **él**, de literalmente localizar un poco más
6. los sonidos, de manera que esto debería ayudarnos a
7. **motivar** a la audiencia, a invitarlos.

Si nos fijamos en los usos pronominales de este extracto, vemos cómo el coreógrafo usa la tercera persona singular 'él' (línea 4-5) para referirse al compositor, y 'nosotros' (línea 6) para referirse a su colaboración, mientras que 'ellos' se refiere al público (línea 7). La figura del compositor es una figura externa al grupo compuesto por coreógrafo más bailarines, según el mismo coreógrafo. En el fragmento 2 vemos cómo las bailarinas son conscientes de la continuidad entre todas las piezas realizadas por este coreógrafo en colaboración con el mismo compositor.

#### Extracto 2

8. **Wayne** es muy consciente de lo que sucede en el estudio
9. **acústicamente**. La **música que suena desde su Ipod** es una

---

<sup>8</sup> En los siguientes extractos, se subrayará en negrita las palabras más significativas para nuestro análisis.

10. elección que realiza sobre cómo quiere **estimularnos**.
11. Algunos álbumes se quedan más tiempo con **nosotros**, Johan
12. Johansson y Max Richter. Tocó en FAR y en DYAD. Algunas
13. cosas vuelven.

Desde el punto de vista pronominal, la bailarina entrevistada distingue claramente entre una tercera persona singular para referirse al coreógrafo (línea 8), y un 'nosotros' que se refiere a los bailarines. Usa el verbo "estimularnos" (10) para describir cómo el coreógrafo, el maestro de ceremonias, construye una atmósfera particular gracias a la música (9). A través de su *Ipod* como instrumento central define un espacio para la creación coreográfica en el que los bailarines parecen adoptar, paradójicamente, un rol emocionalmente pasivo, cual ratones en un laboratorio conductista (9-10). La música pone en relación al cuerpo de baile, el coreógrafo y el compositor a través del *Ipod*. Esta conexión indica, como vemos en el fragmento 3, una colaboración entre McGregor y los compositores.

#### Extracto 3

14. A: Depende de los **coreógrafos**, es sólo la forma en la que
15. lo enfocas, pero es muy general: es muy directo, esto es
16. **la música**, incluso la coreografía es diferente, la forma
17. en la que se usa la música,
18. la forma en que se da la **interacción entre los**
19. **coreógrafos y el director**.

La música actúa como medio de comunicación e interacción directa e indirecta entre coreógrafo/compositor (18-19), coreógrafo/bailarines (ex.2, 10) y bailarines + coreógrafo/compositor (ex.2, 11). No obstante, en el proceso de creación inicial los bailarines, como hemos podido ver en los Extractos 1 y 3, no aparecen, o lo hacen solamente de una manera pasiva, (ex.2). La música es un factor de creación de un sentido de comunidad, como indicábamos en la sección teórica (Fox, 2004). En ella, los bailarines y bailarinas de la compañía se posicionan como sujetos subordinados, como afirma otra de las bailarinas entrevistadas:

#### Extracto 4

20. C: (El coreógrafo) colabora con el compositor, **no** con los bailarines.

Este comentario de Catarina es compartido por el resto del cuerpo de baile, por lo que existe una clara relación de poder que define al coreógrafo y al compositor como autores y a los bailarines como actores. Esta distinción puede explicarse por la diferencia en el grado de reconocimiento artístico de las competencias simbólicas de las bailarinas, en relación con las del coreógrafo y del compositor (Bourdieu, 1998). No obstante, coreógrafo y bailarinas tienen presente la pluralidad de sujetos que forman parte del proceso creativo, que empieza antes de llegar al estudio (ex.2, 12-13) y que refuerza la dualidad cuerpo (bailarinas) y autores (coreógrafo y compositor).

#### Extracto 5

21. W: Bueno, son un marco porque claro, el trabajo en el
22. estudio es solo un aspecto de la coreografía,
23. porque también estoy trabajando con **dos directores de**
24. **cine, un compositor, un diseñador de iluminación, un**
25. **diseñador de vestuario, y todo eso sucede antes de lo**
26. **que haces en el estudio.** Así que ya tengo lo que
27. llamarías un marco cultural, o una estructura de cosas
28. que necesito para empezar, antes de aprender sobre el
29. cuerpo. Así que la parte del cuerpo no es realmente
30. la primero que enmarca la pieza.

El espacio del estudio pasa a ser para el coreógrafo un dominio secundario, que llega después de un marco cultural (ex.5, 27). Este '*background*' cultural, en palabras del coreógrafo, incluye una parte importante del proceso coreográfico previa a los ensayos presenciales con los bailarines. Nos encontramos, por tanto, ante un espacio previo a la interacción física entre bailarinas y coreógrafo, ocupado por diferentes sujetos que nunca aparecen en el escenario durante el espectáculo, y que visitan esporádicamente el estudio. Estos sujetos son los que forman parte del equipo artístico y técnico, como la escenógrafa, la jefe de vestuario o de iluminación así como el compositor (23-26). La selección musical que el coreógrafo ha hecho previamente en su *ipod*, su herramienta mágica (ex.2, 9) es precisamente fruto de esta colaboración que es previa y paralela a la actividad de ensayo dentro del estudio.

Este "marco cultural" se opone, según el coreógrafo, a la corporalidad representada por el cuerpo de baile en el proceso de creación (26-29). Se trata de una parte del proceso creativo que no tiene en cuenta los bailarines, que aparecen en el discurso del coreógrafo a través de sus

cuerpos (30-31). No obstante, la relación de los bailarines con el coreógrafo es una de las más importantes dentro de una compañía de danza. El nombre del coreógrafo aparece continuamente en las entrevistas a las bailarinas, remarcando una relación de poder desigual entre coreógrafo y bailarinas que, según palabras de Rannou y Roarik (2006), se traduce en una relación de subordinación cercana a un canibalismo estético. En el extracto 5 vemos cómo el coreógrafo usa el término cuerpos para referirse a los y las bailarinas de su compañía (26-31). Resulta importante estudiar cómo emergen estas subjetividades, voces que representan estos cuerpos en juego en una *performance* artística y emocional.

Extracto 6

32. Se trata más bien del tipo de material del cuerpo, tiene  
 33. algo que ver con la tensión, la articulación, el  
 34. músculo, el tipo de, **la materia del cuerpo que estoy**  
 35. **utilizando**, es casi, imagino que es casi **como ser un**  
**36. escultor y esculpir arcilla** (...) el material, el  
 37. cuerpo es plural en su material (...) puedes usar la  
 38. muscularidad para llegar a este tipo de **cuerpo muy**  
**39. elástico**, pero también puedes usar este tipo de  
 40. fragilidad para trabajar con este tipo de angularidad.  
 41. Sí, pienso en el cuerpo en términos de material  
 42. de esta forma.

En este extracto se materializa la relación de objetivación en el discurso del coreógrafo. Los cuerpos de las bailarinas son materia, músculos, tensión lista para ser aprovechada por el coreógrafo-creador, pero no son portadores de agencia (32-35). La narrativa del coreógrafo es una *performance* emotiva sobre lo que implica pensar y concebir un espectáculo en el estudio. La metáfora artística que utiliza el coreógrafo en (35-36) transforma los cuerpos del ensayo en un elemento maleable. Recordemos que el ensayo es consecuencia de una etapa anterior en el proceso de creación, el marco cultural que se trató en el extracto 5. Si el coreógrafo es el escultor, el artista que produce y crea a través su estilo e ingenio, la bailarina es la arcilla, músculos elásticos fáciles de moldear.

Extracto 7

43. En términos de hablar, otra vez depende. No es que...



44. Intento no implicarme demasiado en **lo que hablan**, en
45. términos de **lo que han estado haciendo**, de nuevo sólo
46. colorea un poco la naturaleza de **lo que hago**. Preferiría
47. no sobreanalizar **mis días con ellos verbalmente** para no
48. obtener este nivel de feedback que quizás cambiaría lo
49. que pienso, de alguna manera.

En este extracto se analiza la contraposición entre lo que el coreógrafo piensa y dice, y lo que piensan y verbalizan las bailarinas. El coreógrafo reconoce a las bailarinas como sujetos que piensan, que hablan como sujetos al centro de la acción, componentes del ensayo de danza (44-45). Pero esta experiencia no merece la pena ser escuchada, o por lo menos, no se quiere compartir verbalmente. Llega a considerarse un *feedback* innecesario y a veces peligroso que podría interferir negativamente en su trabajo de coreógrafo (46-49). Parece como si quisiera anular la evidente interrelación que existe entre su proceso creativo y el de las bailarinas (43-44).

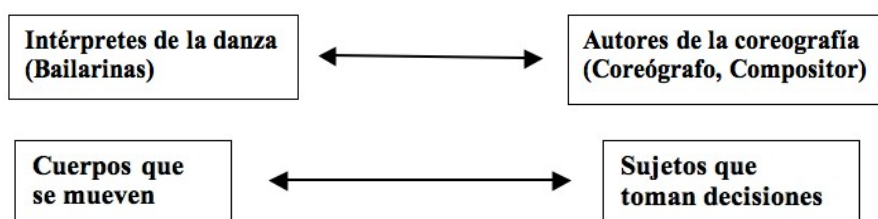


Figura 4. La contraposición de roles y sujetos en la autoridad artística

Las bailarinas no se posicionan como sujeto legítimo en esta relación creativa, ni tampoco como sujetos emocionales (ver figura 4). Esto se traduce en una delicada relación que dibuja una situación de dominación. Cuando en una compañía de danza se trata de entender quién toma las decisiones en el proceso creativo, aparece la figura del coreógrafo y del compositor. El uno se centra en la danza y del movimiento, y el otro más en la música. De hecho, la continua interacción de estos dos sujetos legítimos dará lugar a la concepción final que el público tendrá del espectáculo. Sin duda alguna, al hablar de experiencia emocional en un proceso creativo, el músico y el coreógrafo son los que podemos considerar sujetos legítimos en el proceso de creación<sup>9</sup>. Las bailarinas resultan ser las intérpretes de la coreografía, el vehículo emocional para los autores, compositor y coreógrafo, que toman las decisiones centrales del proceso creativo.

<sup>9</sup> Para una mayor explicación sobre sujetos legítimos ver Autor B (2013).

Extracto 8

50. W: Creo que sólo puedo detectar una novedad cuando **la**  
51. **veo, la siento, o la experimento.** Y creo que sólo puedo  
52. hacerlo con **la materia viviente, presente,** no puedo hacerlo  
53. con un dibujo, ni realmente con un ordenador o algo  
54. parecido, realmente necesito trabajar a través  
55. del **sifón de la experiencia en directo.**

De nuevo, en este extracto de una entrevista al coreógrafo el cuerpo del bailarín no aparece como sujeto sino como objeto, una “materia viviente” (52) digna de ser vista y, sobre todo, experimentada en el propio cuerpo (51). El coreógrafo explica aquí cómo el proceso de descubrimiento de un movimiento pasa por la observación de los y las bailarinas en el estudio. Su uso de los adjetivos pone de manifiesto cómo se trata de una contemplación con un contenido emocional importante, lejos de la racionalidad y cercana a la intuición y a la sensibilidad (50-51). Se expresa la necesidad de compartir el mismo espacio con el otro, con los cuerpos de los bailarines, que deben estar allí en tanto que instrumentos para el trabajo creativo del coreógrafo. Los cuerpos se comparan con un dibujo o con un ordenador (52-55). Este proceso de objetivación tiene dos características particulares que lo hace conflictivo: los cuerpos *malgré tout* son materia viva: se mueven, interactúan, cambian, son performativos (52); y en el ensayo el coreógrafo debe tomar decisiones *in situ*, en vivo y en directo, en el aquí y ahora del estudio (55).

Extracto 9

56. Entrevistadora: Cuando ves un movimiento original  
57. lo notas en **tu cuerpo?**  
58. W: No se si lo noto, pero ciertamente **excita mi**  
**59. curiosidad,** hace que mi ojo diga ...Oh, esto es  
60. interesante... y me hace tomar una decisión sobre si  
61. quiero esto, o puede ser **una absoluta repulsión,** no lo  
62. quiero en absoluto así, es una **sensación fuerte.**

Por lo tanto, a diferencia de cuando habla de las bailarinas, el coreógrafo se contempla aquí como sujeto que tiene emociones dignas de ser expresadas. En su relato aparecen sus emociones provocadas por los cuerpos que bailan en el ensayo. La novedad provoca una curiosidad estética

en términos sensoriales (Bendix 2004), que recuerdan una atracción sexual (58-59), y que rehúye los términos medios, de manera que lo que se produce en el estudio o gusta mucho, o disgusta profundamente, en términos de volición y de *performance* (61-62).

Para crear el producto final, el espectáculo de danza, los sujetos legítimos en tanto que autores, tienen que expresar y transmitir sus emociones a algo más físico, material, es decir los cuerpos. Como un escultor que trabaja con arcilla (Ex.6, 36) el coreógrafo moldeará los cuerpos en danza para vehicular de la mejor manera este contenido emocional y de sentido (ex.9). Los ensayos se basan en la interacción entre sujetos legítimos con cuerpos en movimiento (ex7,8,9). De esta interacción de emociones legítimas por un lado y de cuerpos por el otro, surgirá el espectáculo que por fin el público verá en acción. Más allá de esta dualidad que objetiva las bailarinas en una materia sin forma por parte del coreógrafo (ex.6-7-8-9), tenemos que considerar los bailarines no como una única entidad, sino como conjunto de individuos, que a su vez interactúan entre ellos. Sus cuerpos se mueven en conjunto, a un ritmo que es individual pero que percibimos como sincronizado. Es decir un cuerpo plural de baile.

#### Extracto 10

63. D: Existe una consciencia de lo que está pasando. Y cuando haces

64. esto, desarrollas muy rápidamente una **camaradería**

65. y **un sentido de grupo, de conjunto**, porque, por ejemplo,

66. si estás, si por casualidad alguien cae, y tu resulta

67. que lo atrapas, bueno, esto es interesante. Ahora,

68. tienes que descubrir cuando van a caer,

69. cómo vas a cogerles, para que siempre

70. **estés allí para cogerlos** en este momento.

71. Y **si no lo atrapas en este momento esta persona caerá**.

72. Tienes que desarrollar este nivel de **consciencia**

73. para tener la **confianza** que estarás allí cuando caiga.

Analizando este extracto de una bailarina de la compañía, vemos cómo las primeras líneas (63-65) explican las dinámicas de un colectivo típico de un contexto deportivo/artístico/colaborativo. El ejemplo que nos propone es el de un cuerpo que cae (65-67). Su narrativa (67-70) indica que el cuerpo que interactúa con ella es un cuerpo que depende de ella (70). Se trata de una dinámica casi mecánica, basada en fuerzas físicas de acción-reacción que se expresan con verbos de acción:

descubrir, caer, coger, atrapar (68-71). No obstante, y aquí vemos la gran diferencia entre la narrativa del coreógrafo y la narrativa de la bailarina, también entran en juego las acciones emocionales de los bailarines en tanto que sujetos activos: la empatía, la conciencia y la confianza tanto de la persona que cae como del resto de la compañía (72-73). Se produce en la narrativa de la bailarina un cambio importante: los cuerpos no son simplemente cuerpos que interactúan, sino también sujetos emocionales que responden y se hacen responsables de otros cuerpos. ¿Un *feedback* de este tipo podría interesar al coreógrafo, que rehúye cualquier tipo de *feedback* por parte de los bailarines que no pase por el movimiento? (Ex.7).

Extracto 11

74 W: Me encanta por lo que hace, te da irregularidades

75 sí, te da esta especie de **sentido de cosa** (*sense of thing*)

76 y entonces puedes trabajar

77 y te ayuda a consolidar esta sensación de **bandada de pájaros**

Vemos en el extracto anterior cómo el coreógrafo usa la música para crear una unidad, cosificación de la compañía (75), como si cada actor-bailarina fuera idéntico y homogéneo. La música, como hemos visto más arriba, es un instrumento de la uniformidad para eliminar aristas y rugosidades y consolidar un sentido de manada, de tropel (77), como una bandada de pájaros (*a flock of birds*).

Extracto 12

78 Me di cuenta de que lo estaban haciendo **con la música** y

79 **era horrible, era cómo cliché, simplemente naïf**. Se

80 habían convertido en muy **indulgentes y como pesados** en su

81 forma de moverse.

**82 No soporto** este tipo de música. **Y me irritó**.

83 Pensé que nunca **conseguiríamos** que se viera como una cosa

84 interesante.

85 Y un día estaba escuchando una hora de música que **Ben** me

86 había mandado

87 había un minuto en esa hora que era como un **riff muy**

**88 repetitivo**

89 le llamé tarde por la noche y le pedí si podía sólo seis

90 minutos y medio de esto, cómo una especie de **metrónomo**, y

91 lo hizo.

92 La música es ahora algo

**93 muy muy muy muy muy muy muy muy muy muy repetitivo.**

En extracto 12 vemos cómo la estructura musical puede influir negativamente en el movimiento y estilo de las bailarinas (78-80). La propuesta inicial del compositor no es aprobada por coreógrafo, disgusto que se expresa de forma muy contundente en la entrevista (81). En la línea 82 y en la siguiente utiliza un nosotros, y el nombre de pila del compositor, que pone de manifiesto el binomio de autores compositor-coreógrafo, y recuerda su objetivo común, que también aparece en el extracto 1, de llamar la atención de los espectadores con la novedad. La narrativa incluye un encargo de aire misterioso, una llamada a mitad de la noche, que busca reivindicar la autoridad del coreógrafo frente al compositor. Esta relación entre roles complementarios pero a su vez conflictivos puede comprenderse mediante el principio de heteronimia (Bourdieu, 1998). En el campo artístico, los agentes de una posición profesional equivalente compiten por un reconocimiento simbólico por parte de sus colegas, que constituye la fuente de autoridad. En las líneas siguientes de la entrevista describe el ritmo que le interesa para su coreografía, una estructura metronómica, monótona y repetitiva. Y en la última línea (93) el coreógrafo la verbaliza de manera muy ilustrativa, provocando un efecto emocional deliberado de repetición. Este extracto es una interesante muestra de la complejidad de la experiencia musical (Bendix 2000), que recoge no sólo la dimensión sensorial y perceptiva (l.93), sino también la dimensión estética (l. 79) y social, que resulta íntima (cómo vemos en las líneas 85-89) y pública (l. 83) a la vez.

La figura 4 que incluimos en esta sección sintetiza los resultados de nuestro análisis discursivo. Vemos cómo un dualismo social enfrenta a las bailarinas, intérpretes que importan (Butler, 1993) pero no voces dignas de ser escuchadas (Ex.1-2-3-4-5), con el coreógrafo y el compositor, autores legítimos del proceso creativo y del producto final que es el espectáculo de danza. En este esquema de interacción entre sujetos existe una clara contraposición entre las bailarinas, que tienen su cuerpo para provocar emociones en los demás (a los autores), y los autores (el coreógrafo y el compositor) que expresan verbalmente y deciden en base a sus propias emociones. No obstante, conviene recordar, siguiendo a Bourdieu (1998), cómo también dentro del conjunto de autores existe un principio de competencia por el reconocimiento social de la coreografía y de la composición musical como elementos claves de la experiencia emocional y artística del público que asistirá a la representación.

## Conclusiones

Hemos presentado aquí un esbozo de etnografía audiovisual como metodología para la investigación social en sociología del arte y de la cultura. La realización de una etnografía cognitiva requiere la adquisición de un conocimiento detallado de la comunidad de prácticas que se observa. La inclusión de entrevistas nos permitió acceder a la dimensión subjetiva del proceso colectivo de creación. El conocimiento en danza y en música se hace, y de ahí la pertinencia de nuestro modelo conceptual, observable empíricamente.

Primero, vemos que tanto las bailarinas como los coreógrafos utilizan, siguiendo sus *habitus* correspondientes (clásico, moderno o neoclásico), la música en sus procesos de creación. El término de “marco cultural” (*cultural frame*) que utiliza el coreógrafo Wayne McGregor en las entrevistas parece apuntar a la dimensión social del doble rol de la danza y la música, y recuerda el concepto de *frame* de Erving Goffman (1974). Debemos tener en cuenta que este “marco cultural” se encuentra, a su vez, dentro de una estructura social más amplia, a la que sólo apuntamos en este artículo, pero que tiene incidencia directa en la construcción del discurso de las entrevistadas, como hemos visto en nuestro análisis. El conflicto entre el músico y el coreógrafo que aparece en las entrevistas y en los carteles nos lleva a identificar los diferentes roles implicados en la compañía de danza, apuntando al principio de heteronimia de Bourdieu (1998). Para que la autoridad del coreógrafo, conferida por su posición en el campo, sea aceptada en el trabajo cotidiano del estudio de danza, es necesario que las bailarinas reconozcan su talento, sus recursos artísticos. Por esta razón se producen dinámicas de subordinación entre bailarinas y coreógrafo: las primeras invierten sus cuerpos en la coreografía, mientras que el segundo invierte, tanto simbólica como económicamente (en el momento de contratar nuevos miembros para la compañía), en sus cuerpos.

Segundo, vemos cómo la música impacta emocionalmente en las bailarinas y los coreógrafos independientemente de su *habitus*, aunque sí configura la forma en que coreógrafos y bailarinas expresan este impacto. En línea con lo introducido sobre la naturaleza competitiva de la colaboración entre compositor y coreógrafo, la música es para el coreógrafo la frontera, lo que da límites y estructura a estas formas en movimiento. La complejidad sensorial, la riqueza emocional y el detalle experiencial del discurso del coreógrafo al describir su percepción y valoración de los

movimientos en danza se mantiene cuando el coreógrafo neoclásico habla del rol de la música en el proceso creativo. Además, desde el punto de vista de las bailarinas la música aparece durante los ensayos como elemento de conexión entre los tres protagonistas del proceso: el coreógrafo, el compositor, y el cuerpo de baile. La experiencia musical tiene necesariamente una función social, tal como lo explican Feld y Brenneis (2004) en su experiencia ritual en Nueva Guinea.

Tercero, las bailarinas no se posicionan como sujeto legítimo en el tejido social de este proceso creativo, ni tampoco cómo sujeto emocional. Esto se traduce en una delicada relación que cristaliza en una situación de dominación. Para el coreógrafo las bailarinas son *cuerpos que importan* (Butler, 1993), pero no voces dignas de ser escuchadas. Por lo tanto, los cuerpos no entran verbalmente en el proceso coreográfico, en tanto que sujetos racionales y lingüísticos, pero sí existen en tanto que instrumentos creativos. Participan de una *performance* artística donde cada cuerpo tiene su rol, valor y posición dentro de la compañía. En base a estas performance emocionales el coreógrafo toma decisiones respecto al espectáculo que el público verá al final del proceso creativo de ensayo. Como sucede con cualquier contrato de dominación que no resulte en la eliminación del otro, el coreógrafo necesita el bailarín, para un proceso coreográfico que pasa a ser interactivo *malgré lui*. El acto coreográfico, o la relación coreográfica más bien, parte de un contrato de inter-dependencia fuerte, con un gran contenido emocional. El concepto de canibalismo introducido por Rannou y Roharik (2006) no parece tan extremo para describir el proceso de creación coreográfica, un proceso que se define socialmente como paralelo e independiente del proceso de creación de los y de las bailarinas. Las bailarinas se ven y son vistas como 'cuerpos' al servicio del coreógrafo, que a su vez mantiene una relación competitiva, pero hegemónica, con el músico, con la pretensión última de atraer al público.

Cuarto, en el análisis hemos visto cómo se generan conflictos a la hora de definir roles y posiciones en la compañía, y las emociones son parte y expresión de ello. Las dinámicas relacionales que hemos definido dentro de la compañía se actualizan en un constante conflicto socio-cultural que implica la danza, pero también la música. En los ensayos, tal como aparece en los discursos analizados, se produce un enfrentamiento de tradiciones entre el habitus clásico, neoclásico y contemporáneo en danza, que definen el lugar simbólico de la música y de la danza de manera diferente. Estos *topos* simbólicos tiene efectos emocionales y cognitivos en el día a día de los ensayos. Podemos afirmar que no hay emociones sin música y viceversa: gracias al cuerpo podemos expresarlas y recrearlas para que convertirlas en danza. Una fuerza conjunta de música,

emoción y danza.

En definitiva, la toma de conciencia de otros cuerpos en movimiento es compartida por los bailarines y bailarinas de la compañía. En lo ensayos resulta crucial entender cuáles son los pasos que llevan a anticiparse a una caída u otro elemento de coordinación funcional. Una mayor comprensión de las sensaciones y emociones de las bailarinas limitaría mucho los errores, los accidentes y sobre todo las caídas a la hora de pensar el proceso creativo de la entera *performance* coreográfica. Gracias al análisis presentado podemos afirmar que el ensayo en tanto que proceso creativo además de corpóreo es necesariamente distribuido (Muntanyola, 2010a).

La naturaleza distribuida de la cognición en danza tiene repercusiones teóricas y metodológicas que van más allá del estudio que presentamos. Descubrimientos recientes en entornos de trabajo de gran precisión, cómo en aviación (Hutchins 2007), medicina (Muntanyola 2010b) y física (Knorr-Cetina 1999) ponen de manifiesto que la unidad mínima de análisis para producción de conocimiento es, no solo la interacción, sino el sistema formado por agentes e instrumentos del equipo de trabajo. En efecto, tanto las emociones cómo las dinámicas comunicativas y de sincronización subyacen a los procesos de trabajo expertos. Este cambio en la unidad de análisis hace necesarios trabajos como el presentado aquí para explicar más y mejor cuáles son los elementos sociales que inciden en los procesos de trabajo artísticos, técnicos y científicos, y para evitar errores e imprevistos entre profesionales y artistas que trabajan en equipo.

## BIBLIOGRAFÍA

Barab, Sasha; Kenneth Hay y Lisa Yamagata-Lynch. 2001. "Constructing Networks of Action-Relevant Episodes: An In Situ Research Methodology." *The Journal of the Learning Sciences* 10: 63-112.

Becker, Howard. 1999. *Propos sur l'art*. Paris: L'Harmattan.

Belli, Simone; Rom Harré y Lupicinio Iñiguez. 2010. "What is Love? Discourse about Emotions in Social Sciences." *Human Affaires* 20: 249-270.

Belli, Simone. 2013. "What is #occupymainstream?" *Caracteres* 21: 23-36.

Belli, Simone; Cabrerizo, Sergio. 2013. "¿Cómo sostener la multitud y visibilizar sus emociones? Pensando #occupy como transformación urbana de las prácticas cotidianas en el espacio público."



*Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales* 32: 81-91.

Bendix, Regina. 2000. "The Pleasures of the Ear: Toward an Ethnography of Listening". *Cultural Analysis* 1: 35-50.

Bourdieu, Pierre. 1967. "Postface." en *Architecture gothique et pensée scholastique*, ed. E. Panofsky, 135-167. Paris: De Minuit.

----- . 1998. *Les règles de l'art*, Paris: Seuil.

Buscatto, Marie. 2008. "L'Art et la manière : Ethnographies du travail artistiques." *Ethnologie Française* 381: 5-13.

Butler, Judith. 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. London: Routledge.

Clark, Andy. 2001. *Mindware*. New York: Oxford University Press.

Collins, Randall. 2004. *Interaction Ritual Chains*. New Jersey: Princeton UP.

----. 1990. "Stratification, Emotional Energy and the Transient Emotions." En *Research Agendas in the Sociology of Emotions*, ed. Theodore Kemper, 27-55. Albany: State University of New York Press.

Damasio, Antonio. 1999. *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. New York: Harcourt Brace.

D'Andrade, Roy. 1995. *The Development of Cognitive Anthropology*. Cambridge: Cambridge UP.

Darwall, Stephen. 2006. *The Second-Person Standpoint: Morality, Respect, and Accountability*, Cambridge: Harvard UP.

Feld, Steve y Donald Brenneis. 2004. "Doing Anthropology in Sound". *American Ethnologist* 31(4): 461-474.

Fox, Aaron. 2004. *Real Country: Music, Language, Emotion and Sociability in Texas Working-Class Culture*. Durham: Duke University Press.

Goffman, Erwin. 1974. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press.

Harré, Rom. 1989. "Language and Science of Psychology." *Journal for the Theory of Social Behaviour and Personality* 4:165-188.

Hutchins, Ed. 2007. "Cómo recuerda la velocidad una cabina de avión." En *Interaccion, redes sociales y ciencias cognitivas*, ed. Carlos Lozares., 51-84. Granada: Comares.

Kirsh, David. Muntanyola, Dafne., Lew, Amy., Jao, Joanne. & Sugihara, Matt. . 2009. "Choreographic methods for creating novel, high quality dance", *Proceedings of the Design and Semantics of Form and Movement Conference*, 188-195. Taiwan University .

Knorr-Cetina, Karin. 1999. *Epistemic Cultures* .Cambridge: Harvard UP.

Lehrer, Keith. 2012. *Art, Self and Knowledge*. Oxford: Oxford University Press.

Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phenomenology of Perception*. Paris: Gallimard.

- Muntanyola, D. 2009. "Coreographing Duets: Gender Differences in Dance Rehearsals", *E-pisteme*, 3, 2 (2), <http://research.ncl.ac.uk/e-pisteme/> E-journal Newcastle University, UK
- . 2010a. "Danza y cognición: el proceso de creación coreográfica", en *Musyca: Musica. Sociedad y creatividad artística*, eds. Javier Noya, Fernán del Val y Martín Pérez. Biblioteca Nueva: Madrid.
- . 2010b. "Conocimiento experto y etnografía audiovisual: una propuesta teórico-metodológica", *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 20, 109- 133.
- . 2011. "Los músicos y el coreógrafo: opiniones cruzadas en danza." *Scherzo: Revista de música clásica y ópera*, pp. 102- 105. Noviembre.
- Muntanyola, Dafne. y Kirsh, David. 2010. "Marking as Physical Thinking: A Cognitive Ethnography of Dance", *Proceedings of the IWCogSc-10 ILCI International Workshop on Cognitive Science*, 339 - 366. Universidad del País Vasco.
- Noya , Javier, Fernán del Val y Martín Pérez (eds.) 2010) *Musyca: Musica. Sociedad y creatividad artística*. Biblioteca Nueva: Madrid.
- Pelinski, Ramon. 2005. "Corporeidad y experiencia musical", *TRANS-Revista Transcultural de Música* 9, [www.sibetrans.com/trans/a177/corporeidad-y-experiencia-musical](http://www.sibetrans.com/trans/a177/corporeidad-y-experiencia-musical).
- Rannou, Joanne y Illiana Roharik. 2006. *Les danseurs: Un metier d'engagement*. Paris: La Documentation française.
- Ravet, Hyacinthe. 2005. "L'interprétation musicale comme performance." *Musurgia* 4(12): 4-15.
- Rodríguez Morató, A. 1996. *Los compositores españoles. Un análisis sociológico*. CIS/SGAE: Madrid.
- Simmel, G. .2003 [1882]. *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Buenos Aires: Gorla.
- Sorignet, Pierre Emanuel. 2006. "Danser au-delà de la douleur." *Actes de la recherche en sciences sociales* 163(3): 46-61.
- Todes, Samuel. 2001. *Body and World*. Cambridge: MIT Press.
- Turner, Terence. 1994. "Bodies and anti-bodies: flesh and fetish in contemporary social theory." En, *Embodiment and experience*, ed.Th. Csordas, 27-47 Cambridge: Cambridge University Press..
- Wacquant, Loïc 2004. *Body and Soul: Notes of an Apprentice Boxer*. Cambridge: MIT Press.
- Weber, Max. 1911. *Economía y Sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica
- Wodak, Ruth y Michael Meyer. 2003. *Métodos de análisis crítico del discurso.*, Barcelona: Gedisa.

---

**Dafne Muntanyola Saura** es doctora en sociología por la Universidad Autónoma de Barcelona (2008), ha participado en proyectos internacionales para la aplicación del conocimiento distribuido y corpóreo en el estudio de entornos de trabajo expertos, con especial énfasis en las cuestiones de metodología audiovisual. Ha sido investigadora postdoctoral en la Université de Nice- Sophie Antipolis, y en el departamento de ciencia cognitiva de la University of California, San Diego (UCSD) con sendas becas Caja Madrid y Fulbright/MEC. Ha coordinado el trabajo de campo etnográfico de

una compañía de danza inglesa y de un equipo de gestión de emergencias médico, además de efectuar docencia en UCSD, París, Barcelona y Madrid (postdoc Alianza 4 Universidades). Ha publicado y participado en congresos internacionales en España, Europa y Estados Unidos, como invitada y ponente. Actualmente se encuentra en el departamento de sociología de la Universidad Autónoma de Barcelona, y forma parte del grupo de investigación QUIT de la UAB sobre trabajo y MUSYCA de la Universidad Complutense de Madrid, sobre música y creatividad.

**Simone Belli** es investigador Postdoctoral por la beca Alianza 4 Universidades en la Universidad Carlos III de Madrid. Doctor en Psicología Social por la Universidad Autónoma de Barcelona, mención Doctor Europeo con la tesis 'Emociones y lenguaje' (2009). Becado por el Ministerio de Educación y Ciencia ha realizado estancias de investigación predoctoral en diferentes universidades extranjeras: "Georgetown University" (Estados Unidos), "University of Manchester" (Reino Unido) y "Manchester Metropolitan University" (Reino Unido) supervisado respectivamente por Rom Harré, Ivan Leudar, e Ian Parker. Ha sido profesor visitante en la University of California, San Diego y en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, gracias al programa del Banco Santander de becas para jóvenes profesores e investigadores. Fue investigador postdoctoral en la San Diego State University y en la Universidad Autónoma de Madrid, gracias a la Paulo Freire Innovative Technology/Pedagogy Post-doctoral Visiting Scholar y al programa Alianza 4 Universidades. Ha sido profesor invitado en la Università di Bergamo (Italia) y en la University of Helsinki (Finlandia) en el curso "Emotions and Interculturality". Su investigación consiste en comprender por qué las emociones tienen una fuerte relación con el lenguaje y cómo es posible expresar estas emociones a través del uso de las Tecnologías de la Información y de la Comunicación en diferentes contextos.

---

#### Cita recomendada

Muntanyola Saura, Dafne y Simone Belli. 2014. "Emociones y música en movimiento. Discursos cruzados en una compañía de danza". *TRANS-Revista Transcultural de Música* 18 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en [http://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_ES](http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES)