



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO**

**FACULTAD DE PSICOLOGIA
S.U.A**

TESIS

**ESTUDIO DE LA SUBJETIVIDAD DE LOS
BAILARINES DE DANZA CLASICA EN SUS
ETAPAS FORMATIVA, PROFESIONAL Y DE
RETIRO.**

Las estrellas: cerca del cielo y del infierno

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADA EN PSICOLOGIA**

PRESENTA:

MARIA EUGENIA HEREDIA ALTAMIRANO

DIRECTOR: DR. ALFREDO GUERRERO TAPIA



**® Facultad
de Psicología**

MEXICO, D.F., ENERO DEL 2009.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A la vida... por favorecer las coincidencias.

Al destino... por dejarme incidir en sus mandatos.

A mi familia... por colocarme en algún lugar del universo y del mundo.

A mi esposo... por ayudarme a descubrir la ilusión y el desengaño.

A mis compañeros y amigos... por estar conmigo y permitir que me fortalezca.

Al gremio de la danza... por ser motivo de este viaje por la reflexión.

A mi director de tesis... por ser tan grande mentor y amigo.

A la UNAM... por ser el marco de esta indagación.

;;;GRACIAS A TODOS!!!!



Las fotografías son cortesía de Jacqueline López (técnica blanco y negro digitalizado); las imágenes son de bailarines de la Compañía Nacional de Danza.

Índice

	<i>Pág.</i>
Introducción	6
Capítulo 1 Etapas en el desarrollo profesional de los bailarines de danza clásica	10
1.1 El ciclo de vida de los bailarines de danza clásica	10
1.1.1 <i>La formación profesional</i>	11
1.1.2 <i>Ser bailarín profesional</i>	14
1.1.3 <i>Retirarse de los escenarios</i>	17
1.2 Dualismos vivenciales en la danza clásica: la experiencia contradictoria de ser bailarín	19
Capítulo 2 El estudio de la subjetividad, la investigación cualitativa y la zona de sentido	21
2.1 El concepto de subjetividad y el sujeto	21
2.2 La investigación cualitativa	24
2.3 El papel de la teoría, la zona de sentido y la construcción del conocimiento	29
2.4 El papel del investigador en la investigación psicológica cualitativa	32
2.5 Estudios previos	35
Capítulo 3 La investigación	38
3.1 Planteamiento del problema	38
3.2 Objetivo	43
3.3 Pregunta de investigación	43
3.4 Hipótesis	44
3.5 Tipo de investigación	45
3.6 Sujetos	45
3.7 Contexto y/o escenarios	47
3.8 Instrumentos	47
3.9 Procedimiento	48
Capítulo 4 Resultados	49

4.1	La experiencia de la persona que se dedica a la danza clásica	50
4.2	La vivencia de los bailarines en relación con la <i>institución</i> de la danza clásica	99
4.3	Los aspectos ideológico-culturales que enmarcan la experiencia de ser bailarín	124
4.4	La experiencia artística de los bailarines de danza clásica	146
Capítulo 5	Análisis y discusión	153
	Consideraciones finales	170
	Sugerencias para investigaciones posteriores	173
	Bibliografía	175
	Anexos	179

Introducción.

La problemática en la que se centra el presente trabajo fue seleccionada a partir de los intereses personales y profesionales que han marcado mi experiencia de vida como estudiante, bailarina y maestra de danza clásica en distintos momentos de mi trayectoria vital, así como a partir de los intereses surgidos durante mi tránsito por el mundo académico universitario, que me ha permitido la intuición de las casi infinitas posibilidades de investigación que es posible realizar desde la Psicología en el campo de la danza y de la subjetividad. Por otro lado, el interés necesario para realizar la investigación también provino del hecho que la problemática estudiada es vigente en los últimos años en distintas disciplinas científicas (Baz, 1994, 1996; Islas, 1995; Islas (comp.), 2001; Camacho, 2000; Ferreiro, 2005), lo cual permite que el trabajo resulte pertinente para el objetivo que persigue y para el momento histórico en que se desarrolla, en tanto que se encuentra “a tono” con las actuales preocupaciones de la ciencia Psicológica y de otras ciencias antrosociales, así como con el devenir posmoderno.

Gracias a su origen, el tema parte de un genuino interés personal, lo cual permitió que la realización misma de la investigación resultara altamente motivadora, e incluso apasionante, en cada una de las etapas en que fue llevada a cabo. Desde luego, se asume que existe un grado de implicación importante en el tema abordado y en el enfoque investigativo empleado, lo cual no constituye un obstáculo en tanto que es identificado y explícito; se parte de la premisa de que, incluso, cierto grado de implicación en las cuestiones que se investigan, resulta indispensable para el surgimiento de un interés genuino en la materia, así como para la consecución de una verdadera y profunda comprensión de la misma, requisito indispensable para la construcción de conocimientos y su comunicación a través de la elaboración teórica. Entonces, la definición misma de la temática abordada, así como las elaboraciones teóricas a las que se llega y las conclusiones que resultaron, desde luego, parten de la individualidad de quien las formula y son configuradas desde este sitio y punto de vista particular, desde una subjetividad específica, que, sin duda, es socialmente estructurada y significada, a la vez que contribuye y participa en la construcción de la sociedad. Así, de manera compleja, la investigación refleja y reporta lo uno y lo múltiple, la singularidad y la multiplicidad, de manera simultánea.

En el presente documento se reporta la realización de una investigación que indagó acerca de los contenidos, características y significados de la subjetividad de bailarines profesionales de danza clásica en México. Se trata de una investigación de tipo exploratorio y descriptivo que parte de una epistemología cualitativa, que a su vez se sustenta en una concepción ontológica específica de su objeto de estudio: la subjetividad. La metodología cualitativa empleada responde y corresponde a estos niveles de conceptualización, así como a las características específicas y a las demandas que plantea el propio problema estudiado.

En el *Capítulo 1*, se expone la manera en que los bailarines de danza clásica comúnmente transcurren su vida a través de 3 etapas que son fundamentales en su desarrollo y experiencia profesional: la etapa formativa, la etapa de actividad profesional y etapa de retiro. También se pone en evidencia cómo es que a partir de las experiencias vividas y de las demandas a las que se enfrentan cotidianamente los bailarines, su vivencia resulta esencialmente contradictoria, debatiéndose entre el gozo y el sufrimiento, que, incluso, son sentimientos experimentados de manera simultánea.

En el *Capítulo 2* se enmarca, en el plano teórico, la investigación que se realizó, abordando los conceptos de subjetividad, investigación cualitativa y zona de sentido desde la propuesta de Fernando González Rey. Se hace especial énfasis en la forma en que el conocimiento es construido desde esta perspectiva investigativa a partir de la propia “naturaleza” del objeto de estudio que nos ocupa (la subjetividad), cobrando especial relevancia el rol del investigador en el proceso configuracional a partir del cual se avanza en la construcción teórica, así como, en general, la posición que este, como sujeto, asume frente a la problemática que aborda y de cara a la forma en que se arriba a las conclusiones. También se mencionan trabajos previos que, aunque muestran diferencias fundamentales con respecto al que ahora se presenta, han servido como referencias para la realización de esta investigación.

En el *Capítulo 3* se presenta el planteamiento del problema, el objetivo que se persigue al realizar la investigación, la pregunta de investigación y las hipótesis que la guiaron, así como especificidades con respecto al tipo de investigación de que se trata, los sujetos que participaron en su desarrollo, el contexto en que se llevó a cabo y los instrumentos y procedimientos que se emplearon.

En el **Capítulo 4** se presentan los resultados obtenidos, es decir, la información que fue recabada a partir de la aplicación de los instrumentos y procedimientos empleados. Los hallazgos, que representan los contenidos de la subjetividad de los bailarines profesionales de danza clásica que participaron, fueron organizados en 4 amplias categorías o *zonas de sentido*, que son las siguientes: la experiencia de la persona que se dedica a la danza clásica, la vivencia de los bailarines en relación con la *institución* de la danza clásica, los aspectos ideológico-culturales que enmarcan la experiencia de ser bailarín y la experiencia artística de los bailarines de danza clásica. Se destaca la importancia de considerar que los contenidos de la subjetividad de los bailarines que participaron en la investigación tiene relevancia en tanto que los constituye como sujetos, a la vez que estos, y sus significados, son construidos por los sujetos mismos, en un proceso recursivo.

En el **Capítulo 5** se realiza el análisis de los resultados obtenidos a través de un cuadro comparativo en el que se destacan las coincidencias y discrepancias en la configuración de las *zonas de sentido* definidas entre los tres grupos estudiados (estudiantes de danza clásica, bailarines activos y bailarines retirados), mismas que reflejan las similitudes y diferencias encontradas en la configuración subjetiva de los sujetos estudiados en los distintos momentos vitales-profesionales que interesan. Adelante se exponen algunas reflexiones suscitadas a partir de estos hallazgos.

Las **Consideraciones Finales**, constituyen las conclusiones a las que ha sido posible arribar a lo largo del desarrollo de la investigación y hasta el momento del término de este trabajo, las cuales procuran dar cuenta de características fundamentales de la subjetividad de los bailarines de danza clásica a lo largo de su trayectoria vital-profesional, así como de una visión amplia y general del sentido de su experiencia y vivencia dentro de esta disciplina artística y frente a las instituciones y mecanismos sociales de poder; este sentido de vida determina su colocación de cara al mundo en que se desarrollan.

En seguida se presentan algunas **Sugerencias para investigaciones posteriores** que puedan ser realizadas sobre el tema de la subjetividad y dentro del campo de la danza, así como también se ofrecen algunos comentarios referentes al valor del trabajo que pueda realizarse sobre la línea de la búsqueda de nuevas *zonas de sentido*, aplicado en diversos ámbitos de la Psicología. Se asume que el presente trabajo ha permitido dilucidar nuevos y

diversos caminos de interés para la investigación psicológica, mismos que resulta interesante e importante explorar.

Finalmente, en la *Bibliografía*, se enlistan los documentos consultados para enmarcar y orientar el desarrollo de la investigación. En la sección de *Anexos*, se encuentran los cuestionarios que fueron empleados para la obtención de la información necesaria.



Capítulo 1. El desarrollo profesional de los bailarines de danza clásica.

1.1 El ciclo de vida de los bailarines de danza clásica.

Dentro de la Psicología, desde distintos enfoques, tales como el de la Psicología Evolutiva, el Psicoanálisis, la Psicología Cognitiva y la Constructivista, entre otros, se ha explicado el desarrollo psíquico y psicosocial de las personas a través del continuo que representan sus vidas, a partir de la delimitación, definición y caracterización de *etapas de desarrollo*, concebidas como cortes en la trayectoria vital; dichos cortes son realizados a partir de la observación de la presencia de características específicas que van modificándose a lo largo del tiempo y que representan momentos particulares, implicando cambios fundamentales en determinados aspectos sobresalientes. A partir de esto, se han identificado distintas etapas en lo referente al desarrollo psico-emocional, psico-social, cognitivo y psico-sexual, entre otros aspectos, que, al ser integradas, dan cuenta del tránsito que todo individuo recorre, a partir de su nacimiento, hasta convertirse en adulto.

De manera análoga, es posible distinguir con claridad 3 etapas fundamentales en la vida profesional de cualquier *bailarín de danza clásica*, partiendo de la idea de que, en cada una de ellas la búsqueda de objetivos a nivel personal frente a la disciplina en cuestión, la relación del sujeto frente a *las instituciones* y su posición social y laboral, así como las prácticas propias y necesarias de cada momento de su trayectoria vital-profesional se diferencian considerablemente. Si bien es cierto que la vida del individuo como tal se presenta como un continuo, para fines de estudio y comprensión resultan útiles estas divisiones, ya que permiten la realización de un análisis de los distintos aspectos que interesan de manera más inteligible, buscando captar y aprehender la realidad o los fragmentos de esta que resultan más significativos en cada momento para la propia persona que la protagoniza, así como para la configuración del sentido subjetivo que interesa. A partir de esta idea, es posible distinguir las siguientes *etapas* en el ciclo vital-profesional de los bailarines de danza clásica: 1) *etapa formativa*, 2) *etapa de actividad profesional como bailarín*, y 3) *etapa de retiro* de dicha actividad. Tarde que temprano, con múltiples

matices y especificidades que delinean la historia personal, es posible afirmar que todos los bailarines de danza clásica transitan por estas a lo largo de su vida, de manera que para la realización de la investigación que se presenta, se parte de la aseveración de que las etapas que se han mencionado constituyen el *ciclo vital del bailarín de danza clásica* como profesional de esta disciplina artística.

Se asume también que todo aquello que tiene que ver con la vida privada del bailarín, con su desarrollo psico-emocional y psico-social a través de las distintas *etapas* que diversos autores definen (Delval, 1994; Estrada, 1997), se ve influenciada y/o trastocada por las exigencias que la disciplina dancística, adoptada como opción personal de desarrollo profesional, impone a partir de sus particularidades desde el momento en que la elección formativa profesional ocurre.

1.1.1 La formación profesional.

La formación dentro de la danza clásica a nivel profesional, exige una iniciación de su aprendizaje y práctica desde una edad temprana y por un largo período ya que, según las referencias (Castillo, 2003; Recagno, 1999; Glasstone, 1997) esta debe iniciarse entre los 8 y 11 ó 12 años como máximo, y se extiende por los siguientes 8 ó 9 años de la vida de la persona, llegando a convertirse en hasta 10 ó 12 en algunos casos, dependiendo de los planes de estudio que se cursen, así como las capacidades y ritmo de desarrollo de cada estudiante. El inicio temprano del entrenamiento resulta indispensable para lograr, tras largos y arduos años de estudio, la apropiación verdadera de una técnica corporal extracotidiana como es la de la danza clásica, con su enorme complejidad y sofisticación, caracterizada por una demanda a nivel anatómico y funcional que es elevadísima: tanto el desarrollo de adaptaciones corporales y fisiológicas más o menos permanentes, como la apropiación de patrones de movimiento complejo y su automatización, que son necesarios para un desempeño técnico de alto nivel, exigen, de manera insoslayable, un inicio del entrenamiento en una edad temprana. Pese a que en algunas escuelas del mundo, incluidas las escuelas profesionales de México, existen programas especiales para varones que inician su formación dancística profesional en edades tardías (entre 14 y 18 años

aproximadamente) y tienen una duración menor (de 4 a 6 años, según la institución)¹, a través de la experiencia de varias décadas ha sido posible constatar que los resultados alcanzados en estos casos, en lo referente al nivel de ejecución técnica, son inferiores y deficientes, en general, frente a lo que es posible lograr cuando la carrera formativa de un bailarín de danza clásica es iniciada en el momento recomendado y con la duración promedio concensuada mundialmente. De acuerdo con lo que se ha mencionado, la elección de la danza clásica como opción formativa en un nivel profesional debe realizarse de manera temprana en la vida de la persona, lo cual implica el reconocimiento de una vocación definida, o al menos de un interés por la actividad desarrollada, en algún grado; esto, indudablemente, violenta los momentos de la vida que son considerados como “normales” para la toma de tal tipo de decisiones.

Previo al ingreso a la carrera profesional para formarse como bailarín clásico, el aspirante debe enfrentarse a una serie de exámenes altamente selectivos en cuanto a los parámetros físicos (y en menor grado psicológicos) que resultan aceptables, así como lo hará en distintos momentos a lo largo de su formación, desarrollando un grado de conciencia importante con respecto a que se encuentra inserto en un medio restringido, competitivo y elitista y que, si tiene la fortuna de permanecer dentro, es debido a que cuenta con ciertos atributos “especiales”.

Debido al alto nivel de exigencia que presenta la formación profesional de un bailarín de danza clásica, así como la demanda de dedicar tiempo y esfuerzo al cumplimiento de los objetivos técnico-artísticos que se presentan en su día a día, el nivel de compromiso que los niños y adolescentes asumen necesariamente hacia su elección implica, irremediablemente, un importante distanciamiento físico del menor con respecto de su familia y de los círculos sociales que hasta el momento le eran significativos, así como también resulta impostergable el despedirse de diversas actividades lúdicas y recreativas propias de su edad, que en muchos casos ocupaban una parte importante de su vida y de su tiempo. Debido a la cantidad limitada de escuelas profesionales y su ubicación en ciudades

¹ Estos programas, implementados hace algunas décadas, responden a una sentida y expresa necesidad social, debido a que, a partir de la existencia de prejuicios de género ampliamente arraigados, es poco frecuente que los niños y jóvenes varones opten oportunamente por la formación profesional como bailarines de danza clásica, lo cual resultaba en una enorme desproporción entre los géneros (siendo enormemente predominante el número de mujeres sobre el de hombres) tanto en las escuelas como en las compañías profesionales. Esta problemática se ha superado parcialmente gracias a la ampliación de la oferta educativa para este sector, aunque continúa vigente, en menor proporción, en nuestros días.

capitales, es común que la elección profesional de la danza clásica como carrera implique vivir en ciudades distintas a las de residencia familiar, para lo cual algunas escuelas del mundo cuentan con servicio de internado; en México es necesario resolver esta problemática de manera independiente, ya que las escuelas no cuentan con estas facilidades.

La decisión de iniciar una formación profesional como bailarines de danza clásica exige de los menores el desarrollo de un enfrentamiento autorresponsable de diversas cuestiones que se le presentan en el ambiente escolar específico, que es mucho más complejo que el que se limita a proporcionar la educación formal básica. Así pues, el estudiante de danza clásica a nivel profesional, desde una edad temprana, adquiere una independencia y una serie de responsabilidades relacionadas con su autocuidado (salud, nutrición, entrenamiento, autodisciplina, etc.), así como frente a la institución educativa y a instituciones profesionales con las que tiene relación, que no corresponden a las que comúnmente asume otra persona de su edad. Mientras que otros adolescentes cursan la educación básica, el estudiante de danza clásica que desea ser bailarín de alto nivel, paralelamente está comprometido con una formación profesional que representa una carga horaria y en cuanto a sus exigencias que, sin duda, rebasa con mucho las presiones a las que se ve sometido un individuo externo al sistema. Entre los compromisos fundamentales que el estudiante de danza clásica debe asumir como parte de su formación profesional, se encuentra el repetido encuentro con la evaluación y el juicio externo durante los diversos exámenes y audiciones, ante lo cual, independientemente del resultado, debe sobreponerse y continuar sus esfuerzos; también es común que asuma diversas responsabilidades durante los encuentros periódicos con situaciones similares a las implícitas en la vida profesional - en ocasiones incluso trabajando al lado de bailarines profesionales dentro de compañías- al quehacer escénico, a las funciones y a sus implicaciones en cuanto a demostrar sus logros; esto ocurre a lo largo de toda su carrera, en las prácticas escénicas escolares. No es extraño que los estudiantes perciban como hostil, en algún grado, un ambiente formativo donde, debido a las características del ambiente profesional en que se desenvolverán en el futuro, se enfrentan constantemente a un nivel de competencia muy alto y basado en comparaciones con otros, y, en muchos casos, en parámetros (físicos, estéticos, técnicos, etc.) que se encuentran muy lejos de sus posibilidades de manipulación o control. Por otra

parte, a lo largo de toda su adolescencia, los estudiantes de danza clásica se ven impelidos a sujetarse a lineamientos disciplinarios dictados por las autoridades competentes que se encuentran muy claramente delimitados y que son prácticamente inquebrantables, dentro de los cuales deberán insertar sus actividades y rutinas de entrenamiento diario para conseguir los objetivos técnicos, académicos y artísticos que se les van señalando.

Transcurrida su formación, en el momento en que un adolescente común está realizando la elección de una carrera, en una edad cercana a la de la mayoría de edad, el estudiante de danza clásica por lo general está concluyendo su formación profesional, por lo que *debe* estar “listo” para enfrentarse al mundo profesional de la danza clásica, es decir, para asumir compromisos laborales formales en un medio altamente competitivo y complejo. Es pertinente mencionar que en México, hasta hace unos pocos años, las escuelas profesionales de danza ofrecían carreras para la formación de bailarines de danza clásica en un nivel medio superior, mientras que desde hace unos pocos años, estas se ofrecen como Licenciaturas en Danza Clásica con línea de trabajo de bailarín (Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, 2006; Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey, 2006; Academia de la Danza Mexicana, 2006), de manera que, en el momento en que otros jóvenes inician una carrera profesional en distintas áreas, los bailarines ostentarán (a partir de la graduación de las primeras generaciones dentro de los nuevos planes de estudio que está por ocurrir en el año 2010), un título a nivel Licenciatura, con las exigencias éticas y de competencias teórico-prácticas que esto implica de acuerdo con la concepción de la educación a nivel superior que impera desde la fundación de las universidades. La posibilidad de que la carrera de un bailarín de danza clásica sea respaldada por un título de nivel superior en nuestro país ocurre a partir de los acuerdos pertinentes, referentes a la *invasión de ciclos*, que se han realizado entre la Secretaría de Educación Pública y las instituciones de formación profesional del Instituto Nacional de Bellas Artes.

1.1.2 Ser bailarín profesional.

En la actualidad ninguna de las escuelas profesionales de danza clásica garantizan a los estudiantes que egresan de ellas su inserción en una compañía profesional, de manera que, una vez graduados, los bailarines deben iniciar, mediante audiciones, la búsqueda de empleo en un medio laboral muy reducido y competido: en México existen solamente la

Compañía Nacional de Danza y el Taller Coreográfico de la UNAM, como agrupaciones profesionales permanentes que pueden ofrecer a los bailarines un empleo estable y un salario suficiente para vivir.

No es extraño que los recién graduados cambien de una agrupación a otra y trabajen como *aprendices* en las compañías, siendo esta la última categoría en la jerarquía, lo cual no los hace aun acreedores a un contrato, ni a un salario; los bailarines noveles también suelen incursionar en el trabajo de agrupaciones independientes y en áreas como la comedia musical, con tal de no perder su nivel de entrenamiento y de conseguir algún ingreso. Tras una audición exitosa, una vez que los bailarines son contratados por una compañía profesional, por lo general inician en la categoría de *cuero de baile*, teniendo la posibilidad de ir ascendiendo en la jerarquía según su desempeño y, desde luego, según el criterio de los directivos, quienes tienen en sus manos el poder de tomar este tipo de decisiones que los afectan y definen su vida. Durante toda su carrera como bailarines activos, ellos asumen el compromiso de un entrenamiento cotidiano y una disciplina rutinaria “férrea”, ya sea que la compañía lo exija en la contratación o no, ya que esta constituye la única manera de mantener un cuerpo hábil y capaz de responder a las exigencias de la técnica de la danza clásica: es necesario mantenerse constantemente “afinando” su instrumento expresivo y de trabajo que es su cuerpo, realizando un minucioso ajuste de detalles relacionados con la colocación y la distribución del peso del cuerpo, la alineación de las caderas y las extremidades, el uso correcto del *en dehors*², la coordinación y el manejo de brazos y cabeza, el uso correcto de los pies y la espalda. Por más experimentado que sea un bailarín es importante destacar que este entrenamiento es siempre realizado bajo la supervisión de un maestro especializado y experimentado (Glasstone, 1997). Los bailarines deben también mantenerse permanentemente cuidando su descanso y su alimentación, así como realizando actividades físicas especiales (adicionales al entrenamiento técnico) que les permitan mantener y/o aumentar sus capacidades y competencias corporales y técnicas.

Los bailarines refieren que, además de las evaluaciones formales como son las audiciones, tienen conciencia de que se encuentran, permanentemente, vigilados y

² Término francés que refiere a la rotación externa de las piernas desde la articulación coxofemoral, exigencia esencial y muy característica de la ejecución técnica dentro de la disciplina de la danza clásica.

observados, evaluados de manera continua y en todas sus acciones y resultados, lo cual genera presión y estrés, en tanto que es indispensable mantener un nivel técnico-artístico y en lo referente al aspecto estético-corporal estable, e incluso ascendente, debido a que, además, constantemente hay personas luchando por un puesto en la compañía, por un rol o por una categoría. Con estas demandas a sus espaldas, los bailarines deben “consagrarse” a su arte, priorizando el compromiso de entrenamiento y estilo de vida autoimpuesto por encima de muchas otras actividades, lo cual suele tener implicaciones importantes en lo que se refiere al establecimiento y mantenimiento de relaciones familiares, amistosas y románticas con otros: llevar de una vida familiar y social que pueda definirse como “normal” puede resultar difícil para un bailarín de danza clásica, debido a las complicaciones que surgen para compatibilizar las exigencias de su carrera con las que implica la vida privada. Paralelamente, siempre se enfrentan a la existencia de un estigma social hacia una actividad profesional que en nuestros tiempos aún suele ser considerada como “no productiva”, desde la lógica del poder y de la productividad económica imperantes (Camacho, 2000; Islas, 2001; Islas, 1995), con el cual deben luchar constantemente, tanto en lo que se refiere a sus propias creencias (manifiestas o no) y a las provenientes del exterior.

Con respecto a las gratificaciones que los bailarines profesionales obtienen de su actividad es importante mencionar que, siempre y cuando ellos logren mantener su desempeño y nivel técnico-artístico, los empleos suelen ser permanentes y con las prestaciones de ley fundamentales; los ingresos que perciben en las compañías estables y formales suelen ser comparables con los salarios promedio de muchos profesionales de otras áreas e incluso con los de ocupaciones gerenciales y hasta es posible que con respecto a la media nacional en los niveles mencionados los ingresos sean mayores, si bien es cierto que, salvo unas cuantas estrellas en el mundo a lo largo de la historia, los bailarines difícilmente amasarán grandes fortunas. Muchos aspectos de la actividad profesional, entre ellas los viajes, las giras y las experiencias en el extranjero y de convivencia con personas de múltiples orígenes, el reconocimiento del trabajo por parte del público manifestado a través del aplauso, la adquisición de cierta *fama*, etc., resultan muy atractivos y son fuente de grandes satisfacciones para los bailarines activos.

Para los bailarines, la amenaza de la posibilidad de la ocurrencia de una lesión que los imposibilite para continuar con su actividad profesional se encuentra siempre presente, si bien es cierto que la probabilidad de que ocurra un accidente incapacitante es baja, considerando el gran esfuerzo físico a que se someten diariamente. Así pues, los bailarines son conscientes de que, la carrera de un bailarín activo es corta, en tanto que la danza clásica como tal es una ocupación principalmente para personas jóvenes.

1.1.3 Retirarse de los escenarios.

Más tarde, cuando, entre la tercera y cuarta década de vida, una persona fuera del medio de la danza comienza a obtener sus mayores logros profesionales y económicos, el bailarín de danza clásica está próximo a su retiro de los escenarios (si no es que lo ha tenido que hacer antes debido a situaciones inesperadas como la ocurrencia de algún accidente o lesiones que lo imposibiliten para continuar bailando) y, necesariamente, en un proceso de búsqueda de nuevos horizontes donde recomenzar una vida productiva y satisfactoria, lo cual, en ocasiones representa el encuentro con dificultades para insertarse en un campo laboral desconocido, para el que no está del todo preparado y siendo “viejo para empezar” casi cualquier empresa, de acuerdo con los cánones sociales establecidos.

De acuerdo con Glasstone (1997), pocos bailarines siguen una carrera activa más allá de los 40 años, aunque para algunos es posible continuar como artistas *de carácter* y mimos, sobre todo en compañías que trabajan con repertorio tradicional y obras narrativas; el conocimiento de los estilos y la caracterización son un activo considerable para los bailarines mayores, así como también pueden serlo la capacidad de recitar parlamentos y/o cantar, que le pueden brindar posibilidades de prolongar su carrera en el mundo del espectáculo; así, algunos bailarines se trasladan gradualmente hacia otras áreas de la profesión teatral. Otros más, encuentran que la coreografía (creación de nuevas obras) puede ofrecer oportunidades profesionales interesantes, aunque limitadas para unos pocos, talentosos y afortunados; no es sencillo lograr ganarse la vida desempeñándose únicamente como coreógrafos, de manera que es común que los bailarines retirados combinen esta actividad con la de maestro de ballet en compañías profesionales, entrenando a los bailarines activos, o bien dirigiendo ensayos de trabajos ya existentes. Para algunos bailarines con la aptitud necesaria es posible prepararse como notador de danza o

coreologista dentro de distintos métodos (Benesh y Laban son los más difundidos), aunque el campo de trabajo, al menos en México, es prácticamente inexistente, sobre todo con la incorporación de nuevas tecnologías, como el video, para el registro de las obras; la formación específica se tiene que realizar fuera de México.

Quizá la alternativa más comúnmente considerada por los bailarines próximos al retiro, es la de dedicarse a la enseñanza, ya sea dentro del ámbito de las escuelas profesionales o para aficionados, públicas o privadas. Esta alternativa puede proporcionar una segunda carrera segura y satisfactoria, sin embargo, es importante que se cuente con la paciencia y la vocación necesarias para ser un buen maestro y con la disposición para trabajar con niños y adolescentes. Aunque existen alternativas formativas específicas para maestros, comúnmente la que se toma es la de convertirse en aprendiz de un maestro experimentado, para luego realizar la tarea por cuenta propia, si bien es cierto que en la actualidad cada vez se vuelve más relevante la profesionalización en este campo. Si se termina dirigiendo una escuela privada es importante que se adquieran, además de los conocimientos específicos en los aspectos técnico, metodológico, pedagógico y psicológico necesarios, conocimientos administrativos básicos que serán de gran utilidad para su implementación y manejo.

Pese a la existencia de las alternativas que se han presentado para los bailarines de danza clásica retirados, dando continuidad a su carrera dentro del campo de su especialidad, en algunos casos en que no se cuenta con las habilidades, el deseo o la oportunidad de realizarlo así, tarde o temprano es indispensable enfrentar el cambio hacia una ocupación absolutamente diferente. Para ello es posible que se tenga que tomar alguna capacitación o incluso que sea necesario o conveniente cursar alguna otra carrera, de manera que, entre mejor haya sido la educación básica y preparatoria, cuando jóvenes, esto se facilitará en mayor medida.

A pesar de lo difícil que pueda parecer, la mayoría de los bailarines que se retiran logran el cambio de actividad con éxito dado que su autodisciplina y su capacidad para el trabajo duro, características de su profesión, les facilitan la realización de muchas tareas y esfuerzos; la diversidad de experiencias vividas en multiplicidad de circunstancias y con distintas personas, y la satisfacción de haber realizado durante 15 a 25 años un trabajo que realmente importó y trajo satisfacciones, son factores importantes a favor en ese proceso.

1.2 Dualismos vivenciales en la danza clásica: la experiencia contradictoria del bailarín.

Es importante destacar que pese a que la carrera y vida cotidiana de los bailarines de danza clásica en todas las etapas vitales-profesionales que se han mencionado, se desarrolla en un contexto de continuo esfuerzo para superar las dificultades que representa la apropiación de la técnica y el mantenimiento de un nivel profesional aceptable, así como para superar las limitaciones físicas y para adaptarse a los retos implícitos en un medio profesional competitivo y complejo, la experiencia de formarse para *ser bailarín*, serlo en el momento actual o haberlo sido en el pasado, según la propia voz de quienes la han transitado, conlleva una serie de profundas e invaluable satisfacciones que permiten que cobren sentido todas las acciones necesarias implicadas, por complicadas y “sacrificadas” que parezcan (Baz, 1996; Contreras, 1997). Según Glasstone (1997), la principal gratificación de los bailarines -cuyo trabajo puede parecer a quienes lo observan fácil, divertido y hasta frívolo, pero tras el cual se esconden esfuerzos arduos y trabajo duro y constante- consiste en la satisfacción que produce el trabajo mismo; la recompensa y el propósito de la danza yacen en parte en la actividad cotidiana que representa, en la satisfacción física y emocional que el bailarín deriva de bailar y, de manera muy particular y especial, del placer que deriva de la posibilidad de comunicación de estas emociones y expresiones al público durante las funciones. Esto último es válido también para los estudiantes, que ven compensados sus esfuerzos por el hecho mismo del trabajo cotidiano, así como, de manera muy especial, por los momentos en que se enfrentan al quehacer escénico, lo cual, en la etapa mencionada del ciclo vital-profesional, suele ser menos frecuente que entre los bailarines profesionales activos en una compañía. Así, las actividades cotidianas que demandan esfuerzos importantes y que ponen a prueba a la persona por una parte, y el quehacer escénico, por otra, suelen representar para los bailarines de danza clásica, hablando metafóricamente, su *cielo* y su *infierno* de manera alternativa y a veces, contradictoriamente, en forma simultánea.

La experiencia de *ser bailarín* a lo largo de las etapas definidas lleva a los bailarines de danza clásica a una constante vivencia contradictoria, misma que, tiene que ver con una continua contraposición entre lo que podríamos llamar la “naturaleza humana”, es decir, la búsqueda de alternativas personales y originales de vivir la vida, cuyo centro es alcanzado

y tocado a través de la experiencia del movimiento y de la danza (Denis, 1980), y las demandas impuestas desde fuera y de manera “artificial” y *a priori* por las instituciones del medio dancístico (espejo, maestros, escuelas, directores de compañía, institutos culturales e instancias gubernamentales u oficiales diversas, modelos estéticos, etc.), mismas que demandan grandes esfuerzos y delimitan, el accionar de los bailarines. Así pues, el interés de esta investigación se centra en lograr una comprensión de la forma en que los bailarines de danza clásica sortean y manejan estas tensiones en las que se ven involucrados a lo largo de toda su vida profesional y que permean, desde luego, a todas las áreas de su vida privada.

Específicamente, interesa conocer los mecanismos sociales e institucionales que actúan para estabilizar y perpetuar el estado de cosas, así como los recursos personales que entran en juego y que permiten un equilibrio psicológico en estas personas. De esta forma, se pretende arribar a la exploración y conocimiento de los contenidos y sentidos subjetivos que sostienen esta experiencia de incansable lucha, a la vez que la propia vivencia constituye esa plataforma subjetiva que da sentido a la existencia de estas personas.



Capítulo 2. El estudio de la subjetividad, la investigación cualitativa y la zona de sentido.

2.1 El concepto de subjetividad y el sujeto.

La subjetividad, objeto de estudio de esta investigación, ha sido considerada, tanto en la Psicología como dentro de la lógica del sentido común, un término reservado para referir a los procesos que tienen que ver con el *mundo interno* del sujeto, y más específicamente, con sus pensamientos y afectos, así como con el significado que se otorga a estos. Sin embargo, pese al común uso del término, es posible afirmar que ese mundo interno no ha sido claramente definido y elaborado desde la Psicología en un nivel teórico, aunque sí se cuenta con diversas descripciones funcionales y referentes a su configuración.

Según González Rey (1997, 2000, 2002) la subjetividad *es un sistema complejo de significaciones y sentidos producidos en la vida cultural humana que es constituida en los niveles individual y social a través de un proceso dialéctico y de doble vía, donde el sujeto es elemento constituyente de la subjetividad social, a la vez que se constituye en ella.* Para Rubinstein, (citado por González Rey, 2002) la subjetividad es comprendida como un sistema en constante desarrollo, y se caracteriza por formaciones complejas de sentido y significado que no tienen naturaleza universal. La subjetividad es entendida como un sistema abierto, abarcador e irregular que mediatiza las experiencias humanas en procesos de subjetivación, de manera que conduce a un concepto específico de lo psíquico, que impide su cosificación en entidades objetivas y susceptibles de medición, manipulación y control; es considerada un sistema configuracional que integra la diversidad de las experiencias de las personas, y es a través de este que se adquiere el *sentido subjetivo*. Es importante señalar que la subjetividad no se interioriza, sino que es constituida mediante procesos en los que lo social actúa como instancia subjetiva, de manera que el desarrollo de la subjetividad humana y la cultura son procesos constitutivos complejos que ocurren de manera simultánea.

El aspecto subjetivo de los fenómenos sociales no actúa de manera inmediata sobre los sujetos, sino que es la objetividad de los sistemas constituyentes de la vida social que

adquiere dimensión subjetiva y penetra en los sistemas de sentido y significación de las agrupaciones e instituciones sociales; dentro de los sistemas de relaciones de estas es que se constituye la subjetividad individual que oscila entre dos extremos: 1) el de la alienación y la opresión, donde el sujeto se somete a la subjetividad en el estado en que se encuentra, y 2) el de la expresión y creación, cuando el sujeto se reapropia de sus componentes, singularizándolos. De acuerdo con esta definición, la teoría de la subjetividad que se asume rompe con la representación de esta como constreñida a lo intrapsíquico, orientándose, más bien, a una representación de la subjetividad que se expresa en la dialéctica entre el momento social e individual. La subjetividad social e individual constituyen dos niveles que se integran en la definición cualitativa de lo subjetivo, siendo la subjetividad un sistema procesal plurideterminado, contradictorio y en constante desarrollo, sensible a la cualidad del momento actual que tiene un papel esencial en las opciones del sujeto, lo cual determina su carácter histórico-cultural.

La subjetividad individual no se caracteriza por invariantes estructurales que permitan construcciones universales sobre la naturaleza humana, sino más bien por su flexibilidad, versatilidad y complejidad, lo cual permite que las personas generen permanentes procesos culturales que modifican sus modos de vida, a la vez que estos reconstituyen la subjetividad, tanto individual como social. Así, la singularidad no es considerada una excepción en el dominio de la subjetividad, sino, más bien, un momento cualitativo constituyente de esta, lo cual permite diferenciarla de los procesos psíquicos singulares. Por otra parte, la subjetividad individual tiene un carácter social, en tanto que el sujeto es un individuo comprometido con una práctica social compleja que lo trasciende y frente a la cual debe organizar su experiencia personal; representa los procesos y formas de organización subjetiva de los individuos concretos. A su vez, el sujeto representa, como constituido y constituyente de la subjetividad social, una opción creativa y generadora de sentidos que define nuevos espacios de integración personal. La subjetividad individual integra dos momentos presentes en el curso contradictorio de su desarrollo: la personalidad y el sujeto; la primera se entiende como el sistema subjetivo auto-organizador de la experiencia histórica del sujeto concreto, mientras que el segundo implica una consideración del carácter dialéctico del hombre como singularidad social, es decir, su

carácter histórico-cultural donde cada uno está implicado en la configuración plurideterminada en la que se expresa la acción del otro.

Desde esta perspectiva, el sujeto es definido como un individuo consciente, intencional, actual e interactivo con una dimensión emocional que le es fundamental y aunque se acepta que el sujeto individual habla siempre desde una posición concreta en un contexto relacional e ideológico, es decir desde un lugar social, sin embargo, a la vez, se parte de la consideración de que también lo hace de forma diferenciada a través de su historia y experiencia, misma que es plasmada en las formas diversas en que construye y expresa su pensamiento. El sujeto no puede ser comprendido a partir de referencias deterministas, puesto que está constituido por sus condiciones pero, simultáneamente, es él mismo quien las constituye. Es importante destacar que, desde esta concepción del sujeto, su acción actual y sus efectos son constituyentes de su propia subjetividad y no es adecuado considerar que esta aparece como una configuración de elementos externos y predeterminados a los que se apega completamente; entonces, resulta central la afirmación de la capacidad de opción, ruptura y acción creativa del sujeto sobre el mundo. Esto es posible a partir del hecho de que la relación entre el sujeto y lo social/institucional es contradictoria por naturaleza y de que en esa condición se encuentra la posibilidad de desarrollo tanto del espacio social como del individual en tanto que los espacios de cambio y desarrollo solo surgen a partir de dicha contradicción, donde el sujeto es visto no como un individuo “sujetado”, sino como uno que se debate permanentemente entre las formas de “sujetamiento” y la configuración de opciones propias, originales, que representan rutas de ruptura y desarrollo individual y social.

En este proceso de creación de opciones individuales *la conciencia* del sujeto cobra una importancia medular, entendida ésta no como sinónimo de razón, sino como un concepto que refiere a la acción del sujeto dentro de un espacio representado, donde juegan un papel importante su capacidad reflexiva y su intencionalidad. A su vez, la actividad consciente del sujeto implica el ejercicio constante de la *actividad pensante*, que es entendida como un *proceso de creación o elaboración de sentido* que involucra, de manera importante la *dimensión emotiva* del individuo; el pensamiento, entonces, actúa solamente a través de situaciones y contenidos que implican la emocionalidad del sujeto, en tanto se trata de un proceso psicológico de carácter no solamente cognitivo, sino subjetivo, que implica

significaciones y emociones que se articulan en su expresión, misma que es construida por el sujeto a través de complejos procesos y diseños intencionales y conscientes. Así pues en la configuración de la dimensión simbólica, dentro de la *organización de sentidos* del sujeto, el registro emocional acompaña las experiencias, por lo cual, este tiene un lugar esencial; el contacto del individuo con la realidad no se expresa solamente en el plano simbólico, sino también en el de las emociones. La *producción de sentidos*, fundamental para la producción de conocimiento dentro del tipo de investigación que interesa, solo es posible a partir de la *formación discursiva*, misma que aparece inserta en un proceso de *comunicación* que es favorecido en la situación de investigación. La construcción de una experiencia a través del lenguaje y su articulación con un pensamiento propio es un proceso definitorio del ser sujeto, aunque hay que destacar que el lenguaje no aparece como espejo ni expresión directa de la subjetividad que expresa, sino más bien, como un momento en el proceso de subjetivación, a la vez que se convierte en un momento constituyente de nuevas configuraciones subjetivas. Desde esta perspectiva, la condición de sujeto es esencial para la ocurrencia de los procesos de ruptura de los límites mediatos que el contexto social parece imponer, y es responsable de los espacios desde los cuales la persona va modificando esos límites y generando nuevas opciones dentro de la trama social en la que actúa; las opciones producidas por el sujeto no son simples opciones cognitivas, sino verdaderos caminos de sentido que influyen en la propia identidad de quien los asume, generando nuevos espacios de relaciones, nuevos sistemas de acciones y de valores. En consecuencia, la *identidad* del sujeto es entendida como un sentido que aparece en sus configuraciones subjetivas, en las emociones y significados producidos por la delimitación social de su espacio de acciones y relaciones.

2.2 La investigación cualitativa.

La investigación cualitativa (corriente a la que se apega este trabajo) en las ciencias antrosociales, incluida la Psicología (Flick, 2004; González Rey 2000, 2002; Rodríguez, Gil y García, 1999), a lo largo de su desarrollo histórico, ha atravesado por 5 períodos fundamentales, a saber:

a) *Tradicional*: Principios del siglo XX; influido por el paradigma científico positivista y su búsqueda de la objetividad, validez y confiabilidad en el conocimiento obtenido.

- b) *Modernista*: De la posguerra a los años 60's; intenta formalizar los métodos cualitativos.
- c) *Indiferenciación de géneros*: De los años 70's a 1986; se busca la complementariedad de los paradigmas, métodos y estrategias cualitativos y cuantitativos y aparece la "grounded theory" y los estudios de caso.
- d) *Crisis de representación*: A partir de los años 80's; se arriba a investigaciones reflexivas sobre problemas de género, raza y clases sociales, cuestionando los principios antropológicos dominantes y surgen las teorías interpretativas.
- e) *Doble Crisis*: Es resultado de una crisis de representación (cuestionamiento del conocimiento como discurso socialmente construido) y legitimación (reflexión sobre la validez, confiabilidad y generalización del conocimiento) de la investigación cualitativa ante el mundo de las ciencias sociales.
- f) *Momento actual*: Surgen nuevas epistemologías y las grandes narrativas van siendo reemplazadas por teorías más locales y de pequeña escala, centradas en problemas y situaciones específicas.

Específicamente, dentro de la Psicología, en relación con el desarrollo histórico y el avance de la investigación desde la postura epistemológica cualitativa, alejada de la perspectiva positivista, se consideran de importancia las aportaciones de *Sigmund Freud*, en tanto abren una nueva zona de sentido en la representación del hombre, puesto que sus elaboraciones teóricas afirman el carácter conflictivo e irracional del mundo interno, a la vez que llaman la atención sobre aspectos ignorados por la ciencia hasta ese momento; el padre del *Psicoanálisis* siempre mantuvo un compromiso con el pensamiento y, pese a su compromiso con el mundo orgánico, se implicó en construcciones complejas que él mismo calificó como especulativas. A partir de la teoría freudiana, aunque implícitamente, es reconocido el lugar de la subjetividad en la producción del conocimiento, en tanto que la construcción teórica es separada de su vínculo isomórfico y lineal con el momento empírico. Finalmente, el Psicoanálisis proclamó el carácter plurideterminado de sus construcciones teóricas y la posibilidad de legitimación fuera de los criterios de verificación de la literatura positivista; así, su producción científica se comportó como proceso en permanente transformación, en el que la producción de nuevas ideas y replanteamientos condujo a la producción de nuevas categorías.

La producción psicoanalítica de conocimientos a partir de modelos dinámicos inspiró a la *Psicología Humanista*, que, pese a que nunca contó con una teoría unificada o única, contribuyó a la superación del reduccionismo biologicista freudiano y dio mayor fuerza al sujeto individual, reconociendo su capacidad para producir proyectos y ser activo en la regulación de su comportamiento. A pesar de los avances que representó en cuanto a la continuación del camino hacia la conformación de una epistemología diferente de la positivista para la construcción del conocimiento psicológico, el humanismo continuó postulando la presencia de una esencia universal del ser humano a través de términos como el de “tendencia actualizante” y “tendencia a la autorrealización”.

Adelante en el tiempo, y pese al poco reconocimiento que se le ha dado en la psicología internacional, el movimiento de la *Gestalt* hizo importantes aportaciones en este recorrido, especialmente en el terreno metodológico, en tanto que asume la importancia de la relación de la persona con el medio, así como de cualquier otra relación que ocurra durante la investigación, lo cual es importante en la medida en que define la apertura del investigador hacia el fenómeno estudiado; por otro lado, la influencia que recoge de la fenomenología contribuye a la legitimación del carácter subjetivo de los procesos psíquicos.

La *Psicología Soviética*, representada por autores como *Vygotsky* y *Rubinstein* fue otra vía importante para el desarrollo de la investigación cualitativa en tanto contribuye al cambio de las visiones naturalistas sobre el objeto de la Psicología, considerando que lo social, entendido como proceso cultural, resulta esencial para la construcción de la psique; por otra parte, se avanzó en la superación de la diferenciación y separación entre lo externo y lo interno y entre lo social y lo individual, lo cual es premisa esencial para el desarrollo de una concepción de la subjetividad. En los trabajos surgidos de esta corriente, se observa una modificación en el carácter de los investigadores y mayor apertura en la definición de las vías de producción de información, además de que fue característico el uso de instrumentos abiertos y no estandarizados orientados al estudio de las funciones cognitivas. A pesar de lo que representó, avanzando el tiempo esta tendencia derivó en la denominada *Escuela Soviética*, convertida en una especie de psicología oficial con clara orientación experimentalista, que hizo retornar a los psicólogos a posiciones metodológicas positivistas.

El *Constructivismo*, especialmente en los trabajos de *J. Piaget* y los desarrollos posteriores, hizo importantes aportes a la línea epistemológica cualitativa en términos metodológicos, en tanto se avanzó en la formalización de la integración entre lo cualitativo y lo cuantitativo; pese a haberlas realizado, el constructivismo no llevó a cabo una reflexión metodológica explícita referente a la investigación psicológica.

Finalmente, la *Teoría de las Representaciones Sociales* desarrolla una concepción que contiene las contradicciones que caracterizan los planteamientos cualitativo y cuantitativo, destacando autores como *Moscovici* y *Jodelet*.

Pese a la existencia de todas las aproximaciones mencionadas en cuanto a las formas cualitativas de construcción del conocimiento en Psicología, éstas no han conducido a una elaboración explícita única del tema en el campo epistemológico y metodológico, de manera que continúa la hegemonía de las creencias y cosmovisiones positivistas en la investigación psicológica. Pese a ello, las tradiciones que se mencionan se mantienen vivas y existe un grado importante de elaboración teórica en el trabajo del propio González Rey (1997, 2000,2002), mismo que se expone a continuación y que ofrece un marco en los niveles teórico, ontológico, epistemológico, conceptual y metodológico a este trabajo.

Según lo expuesto, dada su naturaleza, el estudio de la subjetividad exige entrar en formas complejas de expresión del sujeto, de manera que sea posible avanzar en la construcción del conocimiento a través de vías indirectas y/o implícitas que conduzcan a un acercamiento comprensivo del objeto de estudio, en consecuencia, los problemas de esta naturaleza solo serán conocidos a través de construcciones teóricas que den cuenta de evidencias indirectas de lo estudiado. En correspondencia con esta concepción ontológica de la subjetividad como objeto de estudio de la Psicología y de esta investigación en particular, se desprende una postura epistemológica que, a su vez, tiene importantes implicaciones en el terreno metodológico, tanto en lo referente a los instrumentos empleados para la consecución de la información como en lo relacionado a la forma en que es construido el conocimiento a partir de aquella. Entonces, queda claro que la diferencia entre la investigación cualitativa y la cuantitativa es de carácter epistemológico, y no radica solamente en el nivel metodológico, ya que la subjetividad como cualidad corresponde a las características mismas del objeto de estudio por lo que la aproximación a ella ocurre bajo ciertas condiciones y consideraciones. En este sentido, en la Psicología, el investigador se

encuentra en su quehacer con objetos de estudio que son sujetos con la misma capacidad distincional y objetivadora que él mismo, lo cual, sin duda, determina la manera en que es posible abordar su estudio.

Se parte de la idea central de que la ciencia no es solo racionalidad, sino que incluye la subjetividad, que a su vez implica emoción, individualización, contradicción y que, en fin, es expresión íntegra de la vida humana, así como de la idea de que esta se expresa a través de sujetos individuales, donde lo social aparece a través de los individuos constituidos en una sociedad y cultura particular, de modo que tiene un carácter interactivo y subjetivo, a la vez que se considera que el conocimiento es producido por la cultura, pero que transita por las individualidades. La epistemología cualitativa es un esfuerzo en la búsqueda de formas de producción de conocimiento en Psicología que permitan la creación teórica acerca de la realidad plurideterminada, diferenciada, irregular, interactiva e histórica que representa la subjetividad humana. Así, esta epistemología cualitativa se apoya en tres principios: a) *El conocimiento es una producción constructiva-interpretativa*, b) *La producción del conocimiento tiene carácter interactivo*, y c) *La singularidad cobra legitimidad como nivel de producción del conocimiento*.

Partiendo de la idea central de que los elementos esenciales de *lo cualitativo* son ocultos a la evidencia, éstos no aparecen de manera inmediata a la experiencia y tampoco pueden alcanzarse por vía inductiva; entonces, el tratamiento cualitativo para el estudio de la subjetividad se orienta a elucidar, a conocer los complejos procesos que constituyen la suvjetividad y no tiene por objetivo la predicción, la descripción ni el control. El objeto de estudio que interesa, al ser definido en términos de sentidos subjetivos y procesos de significación conduce a la definición de unidades complejas para su estudio, en tanto que exige el estudio integral de los mismos y no su fragmentación en variables, como ocurre en la tradición cuantitativa. La investigación cualitativa se orienta al conocimiento de un objeto complejo: la subjetividad, cuyos elementos están implicados en diferentes procesos constitutivos del todo y que cambian frente al contexto en que se expresa el sujeto concreto, que expresa, en su singularidad, la riqueza y plasticidad del fenómeno subjetivo. Captar el sentido subjetivo que el sujeto comunica es una tarea que se logra a través de el empleo de *instrumentos* que tienen un sentido interactivo que adquiere relevancia por las conversaciones que suscita, a partir de las cuales se encuentran *respuestas* que son

consideradas como construcciones complejas que implican al sujeto y que se van desarrollando en el curso de la investigación. El potencial de una pregunta, desde esta perspectiva, no se encierra en sus límites, sino que se desarrolla durante los diálogos que se suscitan en la investigación y que constituyen fuente esencial para el pensamiento; de esta forma, la investigación cualitativa implica el desarrollo de un diálogo progresivo y orgánicamente constituido como fuente esencial de producción de información. El valor de la información que se va colectando se define por lo que significa para el conjunto de informaciones dentro de la investigación, siendo tan valiosa la que aparece en momentos formales como informales. Aunque se profundizará más en el papel del investigador en este tipo de investigación, por ahora se mencionará que actúa como un sujeto participante, intelectualmente activo en el curso de la investigación en tanto participa en las relaciones a la vez que produce ideas que confronta con los sujetos investigados para, a partir de esta dinámica, arribar a nuevos niveles de producción teórica. Entonces, los instrumentos no son definidos de manera rígida y *a priori*, sino que su elección y elaboración ocurre a partir de las necesidades que aparecen en el curso de la información.

Para requerir la participación de los sujetos investigados, desde la perspectiva propuesta, es necesario brindar la mayor información que sea posible y solicitar su voluntad para cooperar; se trabaja en sesiones (individuales, en este caso) en las que se comienza con intercambios informales y relajados que buscan estimular progresivamente construcciones cada vez más profundas, buscando generar una participación y compromiso crecientes, basados en el sentido que el propio trabajo cobra para quienes colaboran.

2.3 El papel de la teoría, la zona de sentido y la construcción del conocimiento.

La investigación cualitativa es de *naturaleza teórica*, lo cual no implica un divorcio de lo empírico. Desde esta perspectiva, la teoría no es considerada un cuerpo rígido asumido de manera acrítica e impuesto a las formas de lo real, más bien, se le considera una construcción sistemática confrontada a las ideas generadas por quienes las comparten y quienes se oponen a ellas, de lo cual resulta un conjunto de alternativas que se expresan en la investigación, develando nuevas perspectivas. En este proceso, surgen *categorías*, que son instrumentos del pensamiento que expresan un momento en la elaboración teórica sobre

del objeto estudiado y el contexto histórico-cultural en que son significativas; en su definición, la sensibilidad creativa del investigador tiene lugar. La teoría genera sus propias necesidades, lo cual conduce a la definición y empleo de categorías y a la elaboración de construcciones reflexivas e intelectuales que tienen una relación indirecta con el objeto de estudio, lo cual es requisito para el desarrollo teórico desde esta posición. Los fenómenos complejos como la subjetividad aparecen como objetos de estudio gracias al desarrollo teórico, de manera que no es posible trabajar a partir de la acumulación de datos producidos en la instancia empírica, sino solamente a partir de la *generación de ideas*, conceptos y construcciones que se integran con la información empírica; en consecuencia, se considera que se trabaja a partir de *indicadores* y no de datos, comprendidos como entidades objetivas provenientes del objeto. Así, no se establece una diferencia rígida entre la teoría y el momento empírico, que es fuente de nuevos fenómenos que conducen a contradicciones con las formulaciones disponibles para conceptualizarlos; el momento empírico constituye más uno de desarrollo y confrontación de la teoría que uno de verificación de la misma, en el cual, el sujeto desarrolla sus ideas dentro de un marco teórico concreto a la vez que mantiene un margen de discrepancias y contradicción que parte de sus pensamientos, favoreciendo el desarrollo propio a la vez que el de la teoría.

En el estado actual la emergencia de la investigación cualitativa tiene que ver con la emergencia misma de una nueva epistemología, con formas alternativas para producir conocimiento en las ciencias sociales, es decir, de construir representaciones teóricas que permitan a los investigadores acceder a nuevas *zonas de sentido*. Estas, son definidas por González Rey (1997, 2000, 2002) como aquellas *áreas de lo real que encuentran sentido en la producción teórica, y que no se agotan en ninguno de los momentos en que son tratadas dentro de las teorías científicas*; la construcción y acceso a nuevas zonas de sentido *define nuevos niveles de inteligibilidad sobre los fenómenos estudiados en tanto éstas constituyen elaboraciones teóricas que conducen a una nuevas representaciones de lo estudiado, permitiendo el acceso a aspectos de una problemática o a temas referentes al objeto de estudio que resultaban inaccesibles desde la representación anterior del mismo*. Este paradigma de la investigación cualitativa se sustenta en cambios fundamentales en las representaciones generales del objeto de estudio de la ciencia, e incluso en cuestionamientos referentes al sentido y métodos que esta debe seguir, mismos que se han

desarrollado de manera destacada a partir del ámbito de la *teoría de la complejidad*, en cuya elaboración y desarrollo E. Morin (1999) juega un papel fundamental.

Para la elaboración teórica, que es el objetivo último de la investigación cualitativa, resulta esencial otorgar un lugar a la individualidad en el proceso integral de la construcción del conocimiento, en tanto que el individuo representa una unidad compleja a través de la cual aparecen los elementos constitutivos tanto de la subjetividad individual como social, dentro de la diversidad de su constitución única; el estudio a partir de casos particulares no es, desde esta perspectiva, una opción metodológica, sino una exigencia que plantea la subjetividad como objeto de estudio. De acuerdo con esto, se asume que los bailarines entrevistados para la realización de la investigación que se reporta, son partícipes de las situaciones y sentidos que expresaron y compartieron para fines de este trabajo, pero, al mismo tiempo, son ellos mismos quienes los producen a través de su accionar en el mundo, de su pensamiento y de su elaboración reflexiva; en esta consideración radica la importancia y la posibilidad misma de construir conocimiento referente a una parcela de la subjetividad social (circunscrita en este caso a la de *los bailarines de danza clásica*) a partir de la indagación de la subjetividad individual de los participantes, misma que es alcanzada y construida a través de sus propias elaboraciones y expresiones, es decir, a partir de sus capacidades de pensamiento y comunicación, que fueron “provocadas” o facilitadas por la interacción con los planteamientos hechos por la investigadora a través de instrumentos específicos.

También resulta fundamental destacar que, desde la perspectiva cualitativa, todas las fuentes de información que convergen en el momento histórico de la producción del conocimiento son consideradas como legítimas, de manera que se consideran así todas las actividades realizadas por el investigador y los sujetos, dentro del ambiente formal de la investigación y fuera de este, siempre que la información que resulte sea susceptible de ser tomada como *indicadores*, con un sentido o significado para el proceso de investigación.

Es importante destacar que la epistemología cualitativa, en lo referente a la construcción del conocimiento, se expresa en una metodología que puede definirse como *configuracional*, dentro de la cual el conocimiento se representa siempre como proceso parcial, susceptible de ampliación y/o especificación por cualquier indicador que surja y altere su constitución actual; así, cada concepción configuracional actual, cada conclusión

parcial, es susceptible de nuevas integraciones y redefiniciones a lo largo del proceso de elaboración teórica. La lógica configuracional implica al investigador en un proceso constante de producción de ideas y reflexiones que no pueden ser organizadas por ningún criterio que no sea el de su pensamiento. En consecuencia, la investigación es un proceso permanente de carácter abierto, donde se encuentra presente el pensamiento creativo del investigador de manera continua, de manera que el problema puede modificar su sentido constantemente. Con esta apertura, la epistemología cualitativa representa un momento importante para el avance en zonas de conocimientos que históricamente han implicado grandes restricciones y prejuicios en el pensamiento científico tradicional, tal como es el caso del estudio de la subjetividad.

Finalmente, con respecto a la *generalización*, desde el enfoque que se propone, su definición no se apoya en la cantidad ni en lo constatable, sino que, más bien, se considera un proceso teórico que permite integrar en un espacio de significación elementos diversos que antes no tenían relación entre sí en términos de conocimiento. De acuerdo con esta idea, el potencial de generalización de un conocimiento tiene que ver con su *capacidad para extender el potencial explicativo de la teoría*; se considera que la generalización no existe como certeza absoluta que se convierte en punto de referencia, sino como una construcción con mayor capacidad generativa que otras dentro de la coyuntura que enfrenta el proceso de conocimiento en el momento concreto a que hace referencia. La generalización entonces, representa un momento en el proceso de la construcción de conocimiento que se expresa en la temporalidad e historicidad y deja de ser un acto de constatación, siendo un proceso y un momento en el desarrollo científico y del conocimiento.

2.4 El papel del investigador en la investigación psicológica cualitativa.

En las ciencias antrosociales, incluida la Psicología, la teoría alcanza una forma singular, debido a que el objeto es de idéntica naturaleza a la del investigador, quien produce pensamiento desde su posición frente al otro, pero también desde su posición frente a sí mismo. Así pues, no basta afirmar que el investigador asume un papel activo a lo largo del desarrollo de la investigación desde el paradigma cualitativo, sino que, más allá, en esta perspectiva se asume que la propia subjetividad del investigador se encuentra en

juego durante la realización del trabajo, lo cual, lejos de constituir un obstáculo, puede convertirse en un aliado importante en el proceso de construcción de nuevos conocimientos, desde luego, a condición de que este aspecto sea concientizado y analizado, en tanto que, de esta manera, será posible tener una idea clara de cómo y desde qué posición el investigador construye sus hipótesis y sus elaboraciones teóricas. En este proceso resulta importante considerar la trayectoria de vida y la trayectoria profesional del investigador, así como la implicación personal en su producción intelectual y la relación que tiene con los sujetos de la investigación, ya que esto permitirá tener claro de que forma su propio psiquismo y personalidad son movidos, tanto como los de los sujetos-objeto de la investigación. A este análisis de los elementos que acompañan la toma de conciencia intelectual y afectiva de las relaciones del investigador con su objeto y sus sujetos de estudio se le denomina *análisis de implicación* en la aproximación socioclínica (Taracena, 2002). La realización de diversos análisis de este tipo, sobre la obra de importantes intelectuales, ha permitido esclarecer como algo real que las elecciones y compromisos que el investigador hace con determinados objetos y problemáticas de estudio no son azarosos, en tanto que tienen una relación con sus pertenencias culturales y de clase, su participación en procesos colectivos o eventos históricos, las influencias ideológicas e intelectuales de la época en que vive, las influencias familiares y sociales y los procesos de ruptura que aparecen en la trayectoria personal, así como con cuestionamientos existenciales y preocupaciones profundas surgidas de la propia experiencia, es decir, con su propia identidad y vivencia, más allá de las meras consideraciones científicas. Así pues, es posible afirmar que existen lazos entre la construcción de la subjetividad propia del investigador y sus construcciones teóricas, tanto como que la subjetividad del investigador constituye, incluso, parte de la investigación que realiza.

Comúnmente, existen desplazamientos de *lo vivido* por el investigador hacia su actividad intelectual, ya sea a través de los intereses, de la creación de conceptos o bien, en las actitudes y valores que influyen en él, de manera que existe un estrecho lazo entre las experiencias personales y las inclinaciones o rechazos hacia una posición teórica o ideológica, lo cual se manifiesta en su obra o producción teórica. Taracena (2002) menciona: “...*el intelectual como sujeto social perteneciente a una época retoma en su participación en la vida colectiva aspectos que matizan su relación con el conocimiento y*

que lo llevan a elecciones que determinan su obra. La relación con los eventos históricos se establece desde una historia singular... (y) pone en tensión lo personal y la participación en una experiencia colectiva...”; así es que en los productos de la investigación ocurre, necesariamente, la articulación entre las elecciones personales y la vida colectiva. De acuerdo con esto, la construcción teórica no se encuentra ligada solamente a la búsqueda de “la verdad”, sino a la posición del autor en un contexto histórico, social y personal, de manera que, en las disciplinas sociales, se vuelve más adecuado hablar de *pertinencia* del conocimiento, que referirnos a éste en términos de *verdad o falsedad*.

En la realización de esta investigación se asume que la posición de la investigadora ante el objeto de estudio y ante los sujetos estudiados es tal como ha sido descrita, es decir, que el interés en el tema que se aborda y la forma en que es posible arribar a su comprensión y a la elaboración teórica, surgen y se sustentan en la experiencia personal ocurrida en el campo de estudio en un contexto histórico, social y personal determinado, y que, de manera importante, existe una implicación afectiva y una búsqueda personal en la problemática que se aborda. Así pues, en el caso particular de este trabajo, se admite que existe un grado de compromiso con el tema en tanto que este ha sido seleccionado a partir de un proceso de personalización que permite a la investigadora tener una posición alrededor de la problemática, misma que ha determinado los intereses investigativos y ha favorecido la introducción en el tema y la creación de ciertas categorías de análisis que se ponen en juego y que han sido de utilidad para la elaboración teórica y para el arribo a las conclusiones que se presentan.

De manera general, es importante no perder de vista que existe una relación estrecha entre las vivencias personales del investigador y los modos de abordar el conocimiento, de manera que la producción intelectual compromete al investigador en un nivel íntimo, considerando que no se limita a una actividad racional, sino que involucra todos los compartimentos de la existencia, incluido el de los afectos. Así, el sujeto-investigador-intelectual es creador de historias a la vez que es creado por la historia, es producto y productor de la realidad social y construye sus propuestas desde el interior de esta dialéctica. En esta investigación se asume que la subjetividad del investigador no constituye un obstáculo para la investigación, en tanto que la sensibilidad que la trayectoria de vida puede significar, favorece una mayor posibilidad de comprensión en relación con la

problemática de interés lo cual permite la elaboración teórica en un nivel que vuelve accesible la inteligibilidad de la problemática, es decir la inauguración de nuevas zonas de sentido que resulten comprensibles, inteligibles y significativas para terceros.

2.5 Estudios previos.

Si se revisa la literatura disponible que versa sobre el campo de la danza escénica (comprendida en esta categoría la danza clásica, junto con otros géneros y estilos), resulta simple percatarse de que la inmensa mayoría de los trabajos que se han realizado son de tipo técnico-metodológico, junto al cual también es posible encontrar cantidades considerables de material que puede ser catalogado como descriptivo y crítico sobre el hecho escénico mismo, de tipo reporteril o periodístico (Eslava y Morelos, 2006; Tavernier, 2000). Resultan importantes también los trabajos que se han esforzado por registrar y analizar la trayectoria y desarrollo temporal de esta disciplina artística, así como el contexto histórico en que ha florecido (Dallal, 1991; Garaudy, 2003; Hauser, 1994; Regner, 1965;). Mención especial exige la extensa cantidad de material biográfico existente, que trata sobre la vida y obra de personajes y figuras relevantes en el mundo y en la historia de esta disciplina artística (Delgado Martínez, 1996; Escudero, 1995; Lebourges, 2007; Mendoza Bernal, 2000); también se destaca cierta cantidad de material autobiográfico (Bejart, 1982; Contreras, 1997; Kirkland y Lawrence, 2006) y aquel que reporta de manera directa experiencias y conceptos que han conducido el trabajo de diversos bailarines y creadores de la disciplina dancística (Alonso, 2000; Castillo, 2003; Dallal, 1990; Echevarría, 1998; Glasstone, 1997; Humphrey, 2001). Estos trabajos, aunados a la observación informal realizada durante varios años, así como a la experiencia personal en el campo de la danza clásica, junto con un esfuerzo reflexivo no poco importante, han conducido a la detección o identificación de la subjetividad de los bailarines de danza clásica como una categoría existente y como una “zona problemática” de la vida de estas personas, que representa un gran potencial para generar conocimiento y que, prácticamente, no ha sido estudiada desde la psicología, ni elaborada en el nivel teórico tal como se propone en este trabajo.

Por otra parte, ha sido posible encontrar una bibliografía limitada, considerada como altamente especializada para los estudiosos e interesados en estos temas, que, desde distintas disciplinas sociales y con variados enfoques epistemológicos y teóricos, así como

mediante el empleo de metodologías diversas, reporta la elaboración de algunas cuestiones teóricas sobre la danza y los bailarines, así como sobre la educación dancística en sus distintos niveles; estos trabajos son realizados desde disciplinas como la Antropología y la Sociología, e incluso desde la Filosofía (Camacho Quintos, 2000; Dallal, 1983; Ferreiro Pérez, 2005; Ferreiro Pérez, 2007; Tortajada Quiroz, 2001); sin embargo, se ha encontrado poca investigación del campo de la danza realizada desde la Psicología. Existen unos cuantos trabajos, fundamentalmente tesis de grado, que reportan la realización de investigaciones psicológicas y conductuales, tomando como sujetos a personas insertas en el medio formativo y/o profesional de la danza clásica y otros géneros y estilos dancísticos (Martínez Preciado, 1999).

Especial mención merece el texto de Margarita Baz y Téllez (1996) titulado *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*, así como su trabajo de tesis que antecedió a esta publicación, titulado *Metáforas del cuerpo. Exploraciones sobre la subjetividad de la mujer con base en el discurso de las bailarinas* (1994). En estos, la autora reporta la realización de una investigación que presenta múltiples coincidencias con el espíritu y conclusiones a que se arriba en este texto, en tanto comparten la subjetividad como objeto de estudio, el campo profesional que se estudia (aunque en aquel trabajo se incluyen bailarinas de distintos géneros y estilos dancísticos y este se limita al estudio de bailarines de danza clásica) y la proveniencia, del medio profesional, de los sujetos que colaboraron para su realización; también existen similitudes en algunas cuestiones metodológicas fundamentales. A pesar de las convergencias, es importante destacar diferencias significativas entre los trabajos, siendo las principales que el estudio de Baz tiene entre sus premisas fundamentales el enfoque de género, en tanto se interesa por el conocimiento y comprensión de la subjetividad femenina de las bailarinas; por otra parte, la autora realiza un trabajo *interpretativo* a partir de los discursos o la información recabada, desde la perspectiva del psicoanálisis, lo que representa un alejamiento diametral de los objetivos de la propia investigación, que busca simplemente, volver inteligible una serie de aspectos de la experiencia, vivencia y significado que estas cobran en la configuración de la subjetividad de los bailarines, área que, hasta el momento, se encontraba carente de sentido expresado y elaborado, permitiendo cierto nivel de comprensión e inaugurando así nuevas *zonas de sentido*.

El trabajo de Patricia Camacho Quintos (2000), *danza y masculinidad*, también tiene relevancia especial para el que se reporta, en tanto realiza un estudio acerca de la manera en que se vive y se forja la masculinidad entre estudiantes y bailarines profesionales de danza contemporánea y folklórica; el trabajo toma la perspectiva de género como eje conductor y es realizado desde la sociología.



Capítulo 3. La investigación.

3.1 Planteamiento del problema.

El título del proyecto de investigación expresa la problemática sobre el sentido de vida y realidad que, se asume, experimenta en su día a día el bailarín de danza clásica. A partir de la observación cotidiana de los protagonistas de esta experiencia, así como de la propia dentro del mencionado campo profesional, es posible observar que la vivencia cotidiana es esencialmente contradictoria: siendo bailarín se es, metafóricamente hablando, una estrella y se está cerca del cielo, pero también, simultáneamente, muy cerca del infierno. Esa sutil línea divisoria, colocada tan estrechamente entre lo mejor y lo peor de la existencia, permite que resulte sencillo pasar de un lado a otro casi inadvertidamente, o, de manera más dramática, que sea posible permanecer en el centro en una vorágine de arrebatos entre los extremos mencionados. Es desde esta percepción personal y la observada de manera informal entre la comunidad de bailarines, que surge el interés por la inauguración de nuevas “zonas de sentido” (González Rey, 1997, 2002) que, en un nivel teórico elaborado (aunque parta de la intuición y la vivencia personal), acerque a la comprensión del sentido de vida y los significados simbólico-emocionales que la experiencia de vivir en el centro de esta disciplina artística tiene para sus protagonistas, *los bailarines de danza clásica*. Interesa conocer cómo las preocupaciones y gozos que viven cotidianamente los bailarines durante los años de *formación, desarrollo profesional y retiro* —es decir, en cada uno de los momentos o etapas que constituyen su ciclo de vida profesional— significan y dotan de sentido su experiencia y su propia existencia. Dicho de otra manera, en el presente proyecto se plantea investigar *el sentido subjetivo de los bailarines*; interesa saber lo que se encuentra detrás y más allá de las prácticas diarias y cotidianas, el sentido de realidad que construye el bailarín a partir de su experiencia individual y social y que, a su vez, lo constituye a él como individuo y parte de una sociedad.

A partir de la consulta de algunos textos y materiales fílmicos (Tavernier, 2001; Hechevarría, 1998; Baz, 1996; Dallal, 1990; Alonso, 2000; Contreras, 1997; Mendoza, 2000; Ferreiro, 2005; Ferreiro, 2007), así como de la observación del campo profesional de la danza clásica, de la experiencia personal dentro de este y de la reflexión sobre el tema, se han identificado algunas *zonas problemáticas*, en tanto fuentes de experiencias conflictivas

y/o contradictorias, de la vida y experiencia de los bailarines de danza clásica en cada una de las etapas que se han mencionado. A través de su estudio, y considerando los significados que tienen para el individuo, será posible la comprensión del sentido subjetivo de la realidad de las personas que se dedican a esta actividad, es decir, será posible la investigación de *la subjetividad de los bailarines de danza clásica* como gremio profesional.

Se han identificado, básicamente 3, grandes zonas problemáticas o aspectos de la vida en las que se expresan contradicciones, y que están constituidos por un conjunto de aspectos que le son inherentes, a saber:

a) Vida profesional-oficio de la danza

- Encuentro con la vocación (“llamado”).
- Presentaciones en el escenario (pánico escénico, forma efímera e insustancial de la obra dancística, riesgos físicos, técnicos y artísticos inherentes a la función).
- Entrenamiento cotidiano (exigencia formativa, disciplina diaria y estilo de vida, trabajo sobre el error, necesidad de superación constante, riesgos físicos).
- Jerarquización dentro de las compañías profesionales.
- Selectividad y discriminación en la conformación de un gremio de élite (exigencia de determinadas características físicas como prerrequisito para el ingreso al círculo formativo y profesional, necesidad de apego a parámetros estéticos vigentes a nivel global, alcance y mantenimiento de un nivel técnico-artístico aceptable para el medio profesional).
- Competencia y competitividad presentes en el medio formativo y profesional.
- Perspectivas laborales limitadas en las distintas etapas de la vida.
- Situación económica y dificultades para la subsistencia.
- Enfrentamiento con expectativas de logro elevadas (personales, provenientes de maestros, directivos y familiares).
- Alienación o libertad personal como producto de la formación y la experiencia profesional.
- Preparación para el retiro (desentrenamiento corporal, nuevas perspectivas laborales).
-

b) Desarrollo artístico

- Concepción del talento: ¿“don” o producto del trabajo?
- Integridad psicológica y necesidad de experiencia de vida para el despliegue del potencial artístico.
- Realización personal (plenitud de vida como requisito para el despliegue del potencial artístico).
- Equilibrio entre madurez artística y capacidad física y técnica.
- Creación y repetición en la interpretación (exigencia de transformación “camaleónica” para el logro de la interpretación artística).
- Desarrollo del potencial creativo.
- Expresividad corporal.

c) Vida privada y vida social

- Estilo de vida y convivencia (estabilidad e inestabilidad, vida en soledad, en pareja, vida familiar).
- Relaciones dentro del campo profesional.
- Relaciones fuera del campo profesional.
- Vivencia del propio cuerpo (cuerpo entrenado, salud-enfermedad, lesiones, capacidades y limitaciones corporales, uso del cuerpo como medio de trabajo y medio expresivo).
- Fortalecimiento psico-emocional a partir de la adversidad.
- Pasión y sentido de vida.

Se parte de la idea de que la indagación sobre estos aspectos problemáticos de la existencia de los bailarines de danza clásica, hace posible el conocimiento y comprensión de su conformación subjetiva, es decir, de su psiquismo, inaugurando “zonas de sentido” poco exploradas desde la Psicología. También se asume que la elaboración teórica resultante da cuenta del propio sentido de realidad conformado y conformador de estos individuos.

Finalmente, partiendo del interés por obtener una panorámica amplia y general de la experiencia subjetiva de los bailarines a lo largo de su vida, se realiza el abordaje del problema desde los 3 momentos vitales-profesionales que se han mencionado, y que resultan de gran relevancia en la vida y desarrollo de un bailarín clásico: *la etapa formativa*,

la de actividad profesional y la de retiro. Se han elegido estos en tanto que son momentos y procesos ineludibles que se hacen presentes en la trayectoria vital de todo profesional de la danza clásica, es decir, que forman parte de su ciclo vital de manera obligada.

La distinción de estos momentos vitales-profesionales por los que transitan los bailarines de danza clásica, así como el estudio de cada persona y su problemática centrada temporal y vivencialmente en aquella etapa que le es presente, es importante para este trabajo en tanto se asume que la perspectiva desde la que se experimenta el fenómeno dancístico y la problemática vital que conlleva se modifica, en ciertos aspectos, a lo largo de la trayectoria profesional. Así, es posible pensar, de manera hipotética, que mientras el bailarín de danza clásica en formación tendrá una visión centrada en el futuro, el profesionalmente activo la tendrá más en el presente (aunque también hacia el pasado y el futuro), y el bailarín retirado tendrá su centro de reflexión ubicado en el pasado. Por ejemplo, el estudiante de danza clásica desea ser profesional y entonces su energía, esfuerzo y actividad cotidiana se enfoca al logro de este objetivo. El bailarín profesional activo se centrará en la solución de los problemas específicos que se le van presentando en su quehacer cotidiano, aunque siempre mediante el empleo de los recursos y hábitos adquiridos durante su etapa formativa y, probablemente, con una visión hacia un futuro a mediano plazo, en el que su forma de vida se verá irremediablemente modificada, acotada y/o determinada por requerimientos de juventud y belleza implícitos en la actividad profesional. El bailarín retirado tendrá siempre como referencia su experiencia pasada, independientemente de que continúe realizando labores dentro del campo de la danza clásica, en tanto que lo que se estudiará es la subjetividad *conformada por y conformadora de* la experiencia misma de *ser bailarín*. A pesar de las diferencias, también se supone que, independientemente de la etapa vital-profesional en la que se encuentren, los bailarines cuentan con experiencias compartidas, de manera que la visión y proyección general de su vida y su experiencia hacia los 3 momentos temporales (pasado, presente y futuro) se encuentra presente; por lo tanto, es posible que diversos contenidos de su subjetividad y las relaciones entre estos les sean compartidos y comunes.

Aunque el interés de la investigación se centra en el tipo de experiencias de los sujetos que la protagonizan, así como en sus implicaciones en la configuración de su subjetividad (que a la vez los configura), se piensa que es necesario apreciar el fenómeno

considerando las repercusiones que las características y particularidades del momento y del ciclo vital imprimen a la vivencia; es importante destacar que la trayectoria vital es considerada como un continuo, integrado y sin cortes, pese a lo cual, para fines de estudio, resulta conveniente dividirla en estas etapas.

Dado el interés por conocer la experiencia desde la vivencia misma *in situ*, es necesario realizar el trabajo de campo a través del diálogo e intercambio con sujetos que se encuentran experimentando en carne propia y en tiempo presente la problemática propia de cada uno de los momentos vitales-profesionales mencionados, que, si bien puede ser compartida a lo largo de todos ellos en algunos aspectos, con seguridad, cada situación adquiere significados y pesos específicos en cada momento. Es importante destacar que se asume que, dadas las características de la subjetividad como objeto de estudio y su ubicación entre lo individual y lo social (Gaulejac, 2002), las aportaciones de cada sujeto, aunque tienen una naturaleza individual, simultáneamente tienen una naturaleza social, de manera que a través de las elaboraciones de cada sujeto será posible comprender, de manera más amplia, la subjetividad del colectivo profesional que se estudia. Hay que mencionar que no se busca comprender a los sujetos en su individualidad, es decir, que no se trata de realizar, en sentido estricto, *estudios de caso*, sin que ello signifique que no se tenga presente que la información que se obtiene se encuentra matizada por la experiencia particular, es decir, por la alternativa vital y experiencial individual, propia de cada sujeto, que responde a su historia y contexto específicos. Así, los hallazgos darán cuenta de una realidad que se ubica entre lo individual y lo social, y reflejarán tanto las opciones personales como la colectividad que estas conforman, a la vez que son conformadas por esta, como entorno y parte de la personalidad e identidad mismas. Así mismo, al abordar las etapas que conforman el ciclo de vida de los bailarines de danza clásica por separado, e incluso al compararlas, lo que se busca no es precisamente establecer o identificar sus diferencias, sino que este proceso se considera, simplemente, como un momento en el desarrollo de la construcción teórica comprensiva de lo que representa, a nivel subjetivo, el continuo de la vida de cada uno de ellos, simultáneamente que de todos ellos. Así, el criterio de representatividad de la *muestra*, propio de la tradición positivista en la investigación, no es el que guía el procedimiento que se realiza para acceder al conocimiento de la colectividad que interesa.

Mediante la realización de este trabajo, se pretende abonar el interés de la ciencia psicológica en el abordaje de problemáticas de campos que han sido hasta ahora poco explorados, e incluso relegados, pero que no por ello son menos valiosos para el cumplimiento de la tarea máxima de nuestra disciplina que se dirige hacia la búsqueda de la comprensión profunda de la humanidad misma, en toda su complejidad. Este trabajo permitirá iniciar -a través de una mejor comprensión de los actores de una pequeña parcela constitutiva de la cultura humana- una reivindicación de la danza como expresión de la condición humana y de la vida misma, en todas sus dimensiones, y del cuerpo como realidad vital, constituido por y constituyente de la propia experiencia, de la realidad en su amplio sentido.

3.2 Objetivo.

Mediante la realización de esta investigación se pretende conocer los contenidos de la subjetividad de bailarines mexicanos de danza clásica en sus etapas formativa, de actividad profesional y de retiro, de manera que sea posible comprender los sentidos subjetivos de este gremio profesional a lo largo de su ciclo de vida. A partir de este trabajo se busca generar o inaugurar nuevas “zonas de sentido” que permitan arribar a la comprensión de los significados simbólicos-emocionales y a los sentidos que estos individuos otorgan a su realidad y a su vida.

3.3 Pregunta de investigación.

El planteamiento central en que direccionó la realización de este esfuerzo investigativo es la siguiente: ¿Cuáles son y cómo están relacionados los contenidos y sentido de la experiencia subjetiva de los bailarines de danza clásica que se encuentran en cada uno de los momentos de su ciclo de vida profesional?

Todos los esfuerzos realizados se enfocaron al logro de la elaboración de una respuesta para este cuestionamiento fundamental.

3.4 Hipótesis.

La investigación fue guiada por una serie de presuposiciones en torno a algunos aspectos de la vida y experiencia subjetiva de los bailarines de danza clásica en las etapas que se propone estudiar. Las hipótesis de trabajo que se plantearon son las siguientes:

- Algunas contenidos y características de la subjetividad de los bailarines de danza clásica se mantienen o son compartidas por todos ellos, independientemente de la etapa del ciclo vital/profesional en que se encuentren (formación, actividad profesional, retiro), es decir, se mantienen constantes a lo largo del tiempo; sin embargo, algunos otros sobresalen, se intensifican o debilitan y cobran valores y significados distintos en algunas etapas, en tanto que existe una mayor concentración de la energía vital del individuo hacia cierta temporalidad y objetivos.
- La relativamente corta extensión de la vida profesional del bailarín de danza clásica y la alta densidad e intensidad de las vivencias, desencadena en su psiquismo una experiencia vital que es interpretada, desde sí mismo, como altamente polarizada en lo referente a su valencia emocional (+, -). Por lo general, a las experiencias, sean estas positivas o negativas, se les otorga una gran intensidad, de manera que cristalizan en vivencias que son evaluadas como altamente satisfactorias y gozosas, o bien, como enormemente frustrantes y angustiosas; las emociones son exacerbadas y comúnmente contrapuestas, de manera que en este grupo profesional encontramos una vivencia esencialmente contradictoria de “ser en el mundo”.
- El origen contradictorio de la experiencia vital de los bailarines de danza clásica proviene, principalmente, de las características históricas, sociales y disciplinarias de esta forma artística, es decir, de la necesidad de ajustar su forma y ciclos de vida a la *Institución de la Danza*, frente a lo cual surge siempre la lucha de la persona y del artista, por expresarse libremente.
- A partir de la experiencia profesional de la danza clásica, el bailarín desarrolla un estilo de enfrentamiento de la vida muy resistente y activo ante la adversidad. Esto define su subjetividad de manera importante, a la vez que la actitud resistente misma es conformada por aquella.
- La decisión de desarrollarse profesionalmente dentro del ámbito de la danza clásica como bailarín, exige, para ser exitosa y para que sea posible sobrellevarla, fincarse

sobre el reconocimiento de una verdadera vocación para ello, en el sentido que las raíces de la palabra sugieren, de un verdadero “llamado”, del reconocimiento de éste como *el camino* para el desarrollo personal, más allá de los intereses meramente profesionales, económicos y/o de reconocimiento social.

- El paso del sujeto por la experiencia de la práctica de la danza en el nivel profesional constituye una experiencia que define profundamente a quien la toma y la elige como forma de vida en todos los ámbitos que la constituyen, esto, posiblemente, debido a que atraviesa todos ellos, trastocándolos. Entonces, la experiencia de *ser bailarín* tiene un significado de gran trascendencia para el grupo profesional que interesa.

3.5 Tipo de investigación.

La investigación es de tipo exploratorio y descriptivo y parte de la concepción ontológica de la subjetividad como objeto de estudio que ha sido expuesta en el marco teórico, así como de los supuestos epistemológicos que de ella se derivan; se realizó desde la perspectiva de la investigación cualitativa en las ciencias antropológicas, empleando métodos que responden a las necesidades de acceder a un objeto de estudio complejo (la subjetividad) que se ubica entre lo individual y lo social, de manera que solo es posible conocerlo y acceder a él de forma indirecta.

Para lograr el objetivo planteado se realizó un análisis comparativo de la subjetividad de los bailarines profesionales de danza clásica en las tres etapas que conforman su ciclo de vida profesional, observando las similitudes y diferencias existentes en los contenidos y sentidos subjetivos de estos individuos a lo largo de los momentos vitales que se mencionan. A partir de ello se elaboró, en el nivel teórico, una configuración comprensiva que de cuenta de los contenidos de la subjetividad de este grupo profesional a lo largo de su desarrollo y de su vida.

3.6 Sujetos.

Para la realización de la investigación se contó con la colaboración de los siguientes sujetos:

- Tres estudiantes de danza clásica (E1= sexo masculino, 19 años, primer año de carrera en la ENDCC; E2= sexo femenino, 17 años, séptimo año de carrera en la ENDCC; E3= sexo femenino, 15 años, quinto año de carrera en la ENDCC).
- Tres bailarines de danza clásica profesionalmente activos (B1= sexo masculino, 21 años, perteneciente al cuerpo de baile de la CND; B2= sexo masculino, 37 años, perteneciente al Taller Coreográfico de la UNAM; B3= sexo femenino, 41 años, Primera Bailarina de la CND).
- Tres ex-bailarines o bailarines retirados de danza clásica (BR1= sexo masculino, 45 años, 5 años de carrera como miembro del cuerpo de baile de la CND; BR2= sexo femenino, 50 años, 20 años de carrera llegando a la categoría de Bailarina Principal en la CND; BR3= sexo masculino, 37 años, 8 años de carrera alcanzando la categoría de Solista en el Ballet de Monterrey).

Los requisitos para seleccionar a quienes colaboraron en la investigación fueron que los sujetos tuvieran la experiencia del estudio, ejecución e interpretación de danza clásica en el presente y/o en el pasado (según el momento vital-profesional en el que se encontrara cada uno de ellos) en un nivel profesional, en tanto que la perspectiva de esta vivencia presenta características específicas, diferentes a las que puede tener la experiencia de personas que practican ésta disciplina artística con fines de complementar su educación, o con fines de entretenimiento. Otro requisito importante fue que mostraran disposición para colaborar en la investigación, sobre la cual se les brindó toda la información que fue necesario para lograr un interés y nivel de compromiso en ellos.

Los estudiantes de danza clásica se seleccionaron entre los estudiantes de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (ENDCC); se trabajó con adolescentes y jóvenes buscando que tuvieran disposición y capacidad para expresarse verbalmente, además de una experiencia nutrida dentro de la especialidad, en la medida de lo posible. Los bailarines activos son miembros de la de la Compañía Nacional de Danza (CND) o bien, del Taller Coreográfico de la UNAM. Los bailarines retirados pertenecieron a la misma Compañía Nacional de Danza (CND) y al Ballet de Monterrey. Estas adscripciones institucionales garantizaron que los sujetos cuentan con los parámetros necesarios para considerarse dentro de la élite constituida por los profesionales de la danza clásica.

La confidencialidad y anonimato se mantuvieron a lo largo de todo el estudio, así como en este reporte que da cuenta de la investigación realizada; oportunamente se les dio a conocer a los participantes la forma en que se llevaría a cabo el manejo de la información.

3.7 Contexto y/o escenarios:

La indagación de campo (entrevistas) se realizó en el contexto de la actualidad de la experiencia de los sujetos-colaboradores de encontrarse en proceso formativo, de actividad profesional o de retiro de la ejecución/interpretación de la danza clásica en el nivel profesional. El objetivo de esta condición fue que la vivencia y expresión de los contenidos subjetivos, de la experiencia de vida y su sentido simbólico-emocional, resultaran auténticos y significativos en la medida en que se están produciendo y actualizando en el momento presente. Las entrevistas se llevaron a cabo fuera de los sitios y horarios de trabajo de todos los involucrados para evitar distracciones y presiones externas que pudieran dificultar la concentración y buen desarrollo de las mismas; se realizaron en espacios y tiempos adecuados, en ausencia de cualquier otra persona. El procesamiento de la información recabada, el trabajo reflexivo y de elaboración y construcción teórica y la escritura de este reporte se realizó, por parte de la investigadora, en un contexto espacio-temporal favorable para la realización de dichas tareas.

3.8 Instrumentos.

Con el objetivo de obtener expresiones relevantes sobre el significado simbólico y emocional de la experiencia y sentido subjetivo de *formarse profesionalmente para ser bailarín, serlo de manera activa y dejar de serlo*, desde la propia perspectiva de los sujetos que tienen dicha experiencia en el nivel profesional, se realizó, a cada uno de los colaboradores (estudiantes de danza, bailarines activos y bailarines retirados) una entrevista estructurada, basada en los cuestionarios que se anexan (Anexos 1, 2 y 3). Los cuestionarios derivaron de las hipótesis formuladas con respecto a los contenidos y significados de la subjetividad de los bailarines, haciendo las adecuaciones necesarias para cada grupo según el momento vital-profesional que enfrentan. Cada entrevista se realizó individualmente a los participantes.

3.9 Procedimiento.

El momento empírico de esta investigación inició con la realización de una entrevista estructurada a cada uno de los sujetos que se seleccionaron para participar en ella; ésta se basó en los cuestionarios anexos (Anexos 1, 2 y 3). La aplicación se realizó de acuerdo con los principios metodológicos de la investigación cualitativa que han sido expuestos en el marco teórico (capítulo 2), a partir de lo cual fue posible explorar los aspectos que en el instrumento se proponen y que se desprenden de las hipótesis de investigación planteadas; también se indagó sobre algunos aspectos que no se contemplaban en el cuestionario, pero que fueron abordados o sugeridos por los propios colaboradores. Este trabajo se realizó entre los meses de julio y noviembre del año 2007. Las conversaciones suscitadas en la situación de entrevista fueron grabadas en cinta magnetofónica con acuerdo previo y explícito de cada uno de los entrevistados; las grabaciones resultantes fueron transcritas de manera literal. Los textos resultantes de el trabajo que se ha descrito constituyen el material empírico esencial a partir del cual se realizó el análisis de la información obtenida; en algunos casos se recurrió a las grabaciones para clarificar el sentido que las expresiones y/o construcciones verbales expresaban en el momento en que fueron emitidas. Posteriormente, se procedió a la definición de las categorías en las que se organizaron de las ideas expuestas por los entrevistados, mismas que son presentadas como “zonas de sentido”; se seleccionaron fragmentos de las conversaciones que resultaron especialmente significativos en relación a cada uno de los temas de interés, y luego, estos fueron empleados para estructurar el discurso que se presenta en los resultados. Finalmente, tras un importante esfuerzo reflexivo complejo, se arribó a la construcción de algunas conclusiones que resultan relevantes.



Capítulo 4: Resultados.

...el viejo poeta me dijo que a los fanáticos de la objetividad no hay que hacerles ni puto caso:
-No te preocupés- me dijo- Así debe ser. Los que hacen de la objetividad una religión, mienten. Ellos no quieren ser objetivos, mentira: quieren ser objetos, para salvarse del dolor humano.

Eduardo Galeano.

A partir de la información obtenida a través de la realización de las entrevistas, así como de un proceso de observación de la cotidianidad de los propios estudiantes, bailarines activos y bailarines retirados de danza clásica, y estableciendo un diálogo y una reflexión acerca de lo encontrado, se pueden organizar los hallazgos que constituyen las *zonas de sentido* que describe los contenidos y significados de la subjetividad de las personas estudiadas en 4 amplias categorías, en 4 grandes esferas, que engloban diversas especificidades que se irán desglosando a lo largo de esta parte del trabajo.

Como se podrá observar, estas categorías se traslapan constantemente, en tanto que los contenidos que se han colocado en cada una, en la realidad cotidiana de los bailarines estudiados coexisten sin separaciones entre ellas; estas han sido establecidas solamente con fines metodológicos, para contribuir a una mejor organización, comprensión y aprehensión de los resultados obtenidos.

Las categorías fundamentales establecidas, a partir de la información recabada, son las siguientes:

- 1) La experiencia de la persona que se dedica a la danza clásica.**
- 2) La vivencia de los bailarines en relación con la *institución* de la danza clásica.**
- 3) Los aspectos ideológico-culturales que enmarcan la experiencia de ser bailarín.**
- 4) La experiencia artística de los bailarines de danza clásica.**

En las siguientes páginas se exponen las ideas que expresan, a partir de los propios discursos de los entrevistados, los contenidos, significados y sentido subjetivo creado a partir de la vivencia de prepararse para ser bailarín, ser bailarín y haber sido bailarín de

danza clásica; se pretende delinear y comprender, en la medida de lo posible, la colocación desde la cual los bailarines de danza clásica viven su vida y construyen su persona, su subjetividad y su mundo de experiencia.

4.1 La experiencia de la persona que se dedica a la danza clásica.

En tanto que individuo, el bailarín de danza clásica experimenta su vida diaria a partir de una colocación que podría caracterizarse como *altamente egocéntrica*, es decir, centrada en sí mismo, donde “el otro” adquiere, en cierto sentido, poca relevancia; donde la búsqueda de metas y objetivos es completamente personal, individual. En el siguiente párrafo, el *E1* habla de su vida desde que es estudiante de danza clásica y su discurso puede ilustrar lo que se mencionó: “...*Y ahorita ya es este, voy a la escuela, voy a la escuela, voy a la escuela, como, voy a la escuela, voy a la escuela, voy a la escuela... y me siento feliz porque estoy haciendo lo que hago. Mi vida pues sí ha cambiado, en torno a mí y en torno a, a mí (risa), todo. Completamente, es un cambio muy grande. A veces sí es fuerte, al principio sí es fuerte y de repente lo siento también muy fuerte...*”. En alguna parte de su discurso, la *BR2* habla explícitamente acerca de esta característica de los bailarines de danza clásica, a través de la exposición de un ejemplo cotidiano en el que esto se expresa: “...*los bailarines somos muy egocéntricos, siempre queremos que vamos a ser, que podemos hacer todo -y lo digo en términos generales, no porque yo sea una excepción-... hay bailarines que como siempre tienen la oportunidad de bailar por sus condiciones físicas todo, y cuando se les niega entonces sí explotan...*”. Posiblemente, esta colocación responda a que el trabajo que cotidianamente desarrollan los bailarines (desde la etapa de estudio y durante toda su vida profesional, aunque esto es menos evidente y posiblemente distinto, en cierto sentido, en el retiro) exige una alta concentración de la atención y de la energía en sí mismos: en el cuidado, mantenimiento, entrenamiento, control y *construcción* de su cuerpo, en la construcción de hábitos cotidianos y en el desarrollo de habilidades psicológicas y emocionales-artísticas que le permitan desenvolverse en el momento escénico.

Se observa que los estudiantes de danza clásica y los bailarines profesionales, de acuerdo con sus propias declaraciones, en muy raras ocasiones (si no es que en ninguna) tienen, naturalmente, un cuerpo idéntico al *cuerpo ideal* que se requiere para la danza clásica, tanto en sus parámetros estéticos (líneas y proporciones, belleza de formas y rostro,

etc.) como en lo que se refiere a las *condiciones físicas* (movilidad articular, tono neuromuscular, capacidades coordinativas y psicomotrices, etc.). Es debido a esto que se menciona que los bailarines, desde el momento en que inician sus estudios profesionales hasta el momento en que se retiran de los escenarios (y posiblemente aun después, en tanto que se ha construido un hábito de vida) dedican una parte importante de su energía e interés a búsqueda de la *construcción* de un cuerpo que se aproxime, en la medida de lo posible, al cuerpo ideal; se considera que este es un proceso de construcción en tanto que se busca *modificar, transformar*, las condiciones actuales y naturales del cuerpo con el que han sido dotados. Esto es observado, por ejemplo, en los esfuerzos constantes y sostenidos en el tiempo que estas personas realizan para lograr y mantener un cuerpo delgado y longilíneo, de acuerdo con las exigencias estéticas de la especialidad dancística que nos ocupa, lo cual consiguen a través del cuidado de la alimentación y, en ocasiones, a través de regímenes alimenticios especiales que llegan a representar, cuando menos, un esfuerzo por realizar los cambios de hábitos necesarios para lograr el objetivo. Por otro lado, otro medio cotidianamente utilizado por los bailarines para los fines de modificación de su cuerpo ya mencionados es la realización de ejercicios de diverso tipo: aeróbico para lograr disminuir la grasa corporal y mejorar la figura, de fuerza para tonificar y definir musculatura con un tono muscular inadecuado para la danza y estéticamente “inapropiado”, de flexibilidad para lograr una mayor movilidad de articulaciones y músculos y capacidad de alargamiento de los distintos segmentos corporales como las piernas, el cuello, los pies, etc.; la realización de todos estos ejercicios, por supuesto siempre de manera adicional al entrenamiento técnico específico, también implica la realización de grandes *esfuerzos*, que en ocasiones también son experimentados por ellos mismos y por otras personas como *sacrificios*, en tanto que conllevan dejar de realizar otras actividades para dedicar tiempo y energía a estas tareas. Con respecto a la problemática planteada, la E2 dijo: “...*mi figura...me ha costado mucho trabajo...desde que entré... pero yo no he tenido ese apoyo, porque pues no, no se puede, pero sí he tenido muchos problemas y pues, hasta ahorita he pensado que igual y haciendo ejercicio, porque es lo que he estado haciendo más, igual y mi alimentación no puede ser la que me piden aquí, pero he estado haciendo ejercicio extra, aeróbico, y, y creo que sí me está ayudando mucho. También mi problema más grande han sido mis pies (risa); mis pies me han costado mucho trabajo porque cortan línea a mis piernas, tengo*

que hacer muchos trucos que a veces me cuesta mucho trabajo porque no sé, te dicen “Aquí tienes que alargar la pierna y los pies”, pero como yo al alargar mis pies me corta la línea tengo que hacer trucos y voltearlo y me cuesta mucho trabajo; también igual y tengo mis pies muy fuertes pero hay veces me cuesta mucho trabajo subirme hasta el tope porque no tengo la elasticidad para que llegue hasta el tope, entonces ha sido lo que más trabajo me ha costado...”. Aunque estas cuestiones dejan de tener vigencia en la vida de un bailarín retirado, todos ellos recuerdan aspectos relacionados como algo que tuvo una importancia central, en su momento; refiriéndose a esta misma problemática, la BR2 mencionó lo siguiente en su discurso: “*eh...también tenía muy muy claro que no tenía el físico ideal de un bailarín, soy muy bajita de estatura, mi cuerpo...mi sistema óseo es ancho, entonces tenía que estar realmente super super delgada para verme casi bien, tuve que suplir muchas deficiencias, no tenía extensiones, tenía poco cuello, entonces todo lo fui consiguiendo con trabajo... siempre era mucha presión para mí estar bien y me puse a dieta cuando yo entré a la Compañía, no era muy gorda, pero por lo que yo explico tenía que estar en la línea así super delgada para verme bien y tuve que hacer ejercicios adicionales para extensiones, fortalecimiento, para el cuello...entonces me empezaron a dar oportunidad...seguí muy muy en el, en el, la...necesidad de seguir trabajando más... Más adelante yo seguí avanzando técnicamente y físicamente fui cambiando mi cuerpo favorablemente, entonces ya me empezaron a dar papeles ya más definidos, ya como pas de deux y entonces empecé a evolucionar mucho...al final... yo en las noches tenía que estar haciendo ejercicio adicional de pesas, ejercicios adicionales y antes de clase llegaba una hora antes para calentarme y lograr el objetivo. Entonces yo tenía una sobrecarga ya muy cansada, por mis limitantes ya tenía muy lastimadas las rodillas y tenía que trabajar demasiado...”.* En cierto momento, la descarga que representa el tener que ocuparse de estos aspectos es vivida por los bailarines que se retiran como una liberación, lo cual es recibido positivamente. Al respecto, el BR3 dijo lo siguiente: “*... a lo mejor a mucha gente le puede, le ha sido más difícil ¿no?, dejar la carrera porque es una...ahora sí que es por voluntad propia ¿no?. Y aunque también el mismo cuerpo te lo pide...o te lo exige...este...no fue tan difícil para mí en ese sentido. Más bien como que me relajó, me hizo reflexionar y entrar a otro ámbito...”.* Sin embargo, cabe aclarar que comúnmente los bailarines asumen que los esfuerzos que realizan para lograr sus objetivos constituyen una

especie de *inversión*, en tanto que es lo que les permitirá acceder al momento máximo, *la escena, la función*, mostrándose de mejor manera, en “mejor forma”, lo cual constituye una caricia para el ego, para la autoestima o amor propio; además, en sí mismo, el momento escénico representa la mayor recompensa a los esfuerzos que un bailarín pueda tener, de acuerdo con sus propios discursos. La *BR2* habló al respecto: “...*Eh...un bailarín a veces ensaya 6 meses para un minuto de una variación en el foro...*”; aunque aquí se habla solamente de ensayos, los bailarines, durante estas etapas mantienen también un entrenamiento constante y un cuidado especial de su cuerpo.

Por otro lado, el bailarín también se ve impelido a la necesidad de construir y desarrollar, desde el momento del inicio de su formación profesional hasta, por lo menos, el momento de su retiro como bailarín activo, una *técnica corporal extracotidiana* altamente sofisticada y compleja, además de altamente codificada y normada por parámetros mundiales, como es la técnica de la danza clásica. Debido al alto grado de dificultad de la ejecución de la danza clásica como técnica dancística corporal, su apropiación y dominio exige a los estudiantes, cuando menos, unos 8 o 9 años de estudio (que es lo común en cualquier escuela profesional del mundo), así como de un proceso constante y sostenido de investigación centrada en el propio cuerpo del estudiante o bailarín y de sus capacidades, de manera que se desarrolla una búsqueda continua y permanente de la mejor manera de *incorporar*, aprehender esa técnica preestablecida y normada, de forma tal que sea posible adaptarla a su propia corporeidad sin perder lo esencial y característico de la técnica de la danza académica. Esta complejidad en el proceso de aprendizaje y aprehensión de la técnica clásica no termina con los años de estudio, en tanto que los profesionales deben continuar, a lo largo del tiempo que dure su carrera profesional activa (y quizá más allá, por hábito, por salud física y mental) “tomando clases”, entrenándose, para lograr mantener un nivel técnico adecuado para desempeñar las tareas profesionales que se les asignan. Así, el bailarín requiere, todos los días, “afinar” su cuerpo y su técnica: mantener una musculatura fuerte y flexible, articulaciones con amplia movilidad, un gran sentido de dominio de la verticalidad, un impecable y exacto manejo del eje y cambios de peso del cuerpo, etc. La única forma de lograr este objetivo es trabajando, día a día, sobre su técnica dancística, es la manera en que el bailarín logra “ponerse a punto” para realizar su trabajo. El *B1* expresa esto en el siguiente fragmento de su discurso: “...*Pues que... es de rigor para muchos,*

porque, principalmente para los que no tienen condiciones. O sea, hay unas personas así tan elásticas, tan...tan bonitos físicamente que ya no necesitan calentarse ni estirarse para hacer lo que tienen que hacer, para hacer ballet. O sea...y otras para que se nos vea un poquito más de línea, un poquito más de estética, tenemos que estirarnos así ¡a lo cabrón!, y, calentar demasiado para que se vea bien lo nuestro ¿no?...”.

A partir de todo el trabajo que los bailarines realizan con su cuerpo y sobre su cuerpo se observa que este funciona como *el lugar* donde ocurre la experiencia de reconocerse y conocerse a sí mismos y de conocer el mundo, es decir, viven su cuerpo como *el lugar desde donde ocurre su experiencia en el mundo, su ser en el mundo*; en este sentido, el cuerpo es vivido, es habitado y esta vivencia llega a conmover y a sorprender a la propia persona de distintas formas. Así pues, las diversas prácticas corporales extracotidianas que realizan los bailarines los llevan a una experiencia de *autoconciencia*, lograda a través del dominio corporal que alcanzan y buscan mantener; constituye para ellos el camino y quizá la puerta de entrada para alcanzar el contacto consigo mismos, así como con planos que van más allá de lo humano, que algunos de ellos mismos consideran espirituales. El *EI* mencionó lo siguiente, en relación con este tema: “...*al principio sí me sentía así medio raro porque, ya no encontraba como, la verdad no tenía conciencia de nada, de mis músculos ni nada y estaba todo así, cerrado, bueno, raro... me empezó a gustar más y empecé a entrar en un grado de conciencia sobre mí más fuerte y yo desde que soy chico, ah, por la parte de mi mamá mi abuelita era muy espiritual y cosas así, y sí había buscado el medio ¿no?, pero como que ninguno me agradaba, y siento que este estado forma parte de entrar en contacto con mi espíritu porque yo siento que mi cuerpo no es el que lo hace. O sea, sí es, mi cuerpo es el medio, la técnica, igual ¿no?, pero mi espíritu es el que sale...”.*

El trabajo constante sobre el cuerpo y la técnica constituye una lucha constante de los bailarines por “fijar” el autodomínio alcanzado en cierto momento, por evitar que escape al autocontrol, ya que el *cuerpo estético* que se persigue constantemente se desvanece, se escurre, al primer descuido; existen factores inevitables y centrales de la condición humana como el paso del tiempo, el envejecimiento, la falta de disciplina, etc., que inevitable lo merman y destruyen. Así, los entrevistados demuestran en su discurso un alto grado de conciencia del carácter efímero de sus logros, así como del riesgo permanente de perderse

en que estos se encuentran; para evitarlo, trabajan incansablemente, en ocasiones aún en contra de sus deseos más inmediatos, teniendo que postergar la gratificación inmediata en aras de gratificaciones más significativas, aunque estas tengan que ser postergadas u obtenidas a mediano y/o a largo plazo. El *E1* dijo lo siguiente: “...estás tratando, tratando y tratando y no puedes, cuando algo ya te había salido, ya habías encontrado alguna sensación eh, en el cuerpo o alguna sensación en el desarrollo del paso y de repente la pierdes. la verdad no sé...como que hay días que por ejemplo, uno puede quedarse ¿no?, así, hacer muchas cosas o agarrar la sensación más bien, tener la sensación y a la siguiente semana es todo lo contrario: no puedes ni subir o una pirouette y te caes y eso es muy extraño, la verdad, no sabría por qué...”. El *B1* dice al respecto: “...créeme que yo me siento a veces como que es un esfuerzo, así, para nada ¿no?, porque, porque, al final del día, de los ensayos y si hay función, pues de la función, me siento bien ¿no?, me siento con...con... otro cuerpo. Eso me pasa, que, que me siento hasta como una persona con condiciones verdaderas para bailar, con un buen empeine y no sé qué... y, y despierto al día siguiente y estoy igual de cerrado, igual de, no sé, igual y estoy siendo exigente conmigo ¿no?, pero, pero me siento como si no hubiera hecho ballet en no sé cuánto tiempo, y me cuesta un trabajo levantarme!...así...eso es todos los días...”.

En general, en el discurso de los estudiantes, bailarines activos y bailarines retirados entrevistados, se observa una gran y permanente necesidad de *autosuperación*, es decir, de *superación de los propios límites*, tanto en el plano físico como en el plano psicológico-emocional-artístico y en diversos aspectos de la vida cotidiana. Esta búsqueda, aparentemente, se basa o sustenta en la conciencia de la *incompletud* inherente *al objetivo del alcance de la perfección*, que tiene que ver con el hecho de que los puntos de llegada o metas finales del bailarín se encuentran siempre en el plano *ideal*, en ideas, conceptos y formas preestablecidos a partir de realidades que no son la propia, y, por tanto, que resultan inalcanzables. Esta problemática de “perseguir siempre lo inalcanzable” se presenta tanto en el terreno de la construcción corporal como en el del desarrollo técnico artístico y tiene como consecuencia, según las personas estudiadas, la búsqueda continua de “estar mejor”, “ser mejor”, “crecer cada día”, “superarse a sí mismo cada día”. Dado que la única forma expresada como posible para avanzar en la carrera interminable de la búsqueda de la perfección resulta ser la atención y cuidado extremo de distintos detalles que pueden

parecer insignificantes pero que suelen representar, al final, una diferencia cualitativa que resulta de importancia en la apariencia o desempeño final del bailarín contemplado en su conjunto, los entrevistados expresan, en general la importancia de “cuidar hasta el más mínimo detalle”, de “poner atención a las pequeñas cosas”, de “desarrollar la capacidad de observación y auto-observación”. Esto, sin duda, conlleva a una actitud tan observante y alerta en todas las situaciones de la vida y la experiencia, que termina desarrollando una sensibilidad especial que permite a los bailarines notar cosas y detalles tan sutiles que otros no notarían jamás en su vida, tanto en el plano objetivo como en lo subjetivo de la realidad de las distintas situaciones en que se ven envueltos. Con respecto a la situación planteada, el BR3 mencionó lo siguiente: “... lo resolviste de una manera, de la manera más fácil, pero no quiere decir que sea la correcta; entonces siempre te vuelves como un juez ¿no?, como un verdugo, así, que dices “No es lo correcto porque no es lo mejor que se puede hacer y se pueden hacer mejor las cosas y se puede...eh” ...aquí tengo una persona que me ayuda a limpiar el departamento y me dice “Es que ya quedó muy limpio y ya quedó muy bien y todo y demás” y yo, “No, es que no quedó limpio” (risa)... “¿Por qué dices que quedó limpio? Yo veo sucio allí”. ¿Me explico? Entonces te vuelves tan exigente con muchas cosas que, que no mucha gente lo tolera, lo soporta más bien ¿no?, no tienen muchos la paciencia para soportar a una persona tan...muchos le dices histeria, pero no creo que sea histeria, yo creo que es una sensación como hiperdesarrollada ¿no?, como que, como que has entrado tanto en ti durante todos estos años, yo mas bien he entrado tanto en mí que todos estos años me han formado, me han hecho una persona este, exageradamente perfeccionista y de un carácter muy, muy delicado ¿no?, muy poco tolerante ante determinadas circunstancias...”. Más centrado en las situaciones relacionadas con la actividad dancística, sobre el mismo tema, la E3 dijo: “...busco siempre ser la perfección en lo que se puede ¿no?.O sea, tiene...cuando me delinear los ojos tienen que quedar las rayitas lo más perfecto posible, eh, las zapatillas tienen que estar lo más limpio posible, el vestuario tiene que estar lo mejor posible, no, no me doy a vasto y no me conformo con que esté, me gusta que esté bien (muy enfático) para lo que yo puedo ¿no?, porque a veces pues en una variación, no sé, te piden dos pirouettes y no puedo hacer bien las dos pirouettes, entonces a veces me, me frustró o digo “Bueno, ¡me salen dos!”, entonces las tengo que mejorar, las tengo que perfeccionar. Sí” En algunos

entrevistados se observa también una tendencia -posiblemente sustentada en la búsqueda constante de la *perfección*, que es muy acentuada en todos- hacia el desarrollo de pensamientos y conductas obsesivas; estas pueden relacionarse con temas como la actividad dancística misma, la alimentación, la estructura y forma corporal, la delgadez, la realización de ejercicio, la depuración de la técnica, la presentación y arreglo personal impecable en clases y ensayos, dentro y fuera del escenario, etc., de manera que estos temas ocupan la mayor parte de su pensamiento, su energía y su actividad, llegando incluso a una relación no del todo “saludable” con estos tópicos. La siguiente parte del discurso de la E2 ejemplifica lo que se mencionó: “...no puedo dejar de pensar en el ballet. Antes tuve un problema porque como que era una obsesión para mí, entonces, todo el tiempo estaba pensando en perfeccionar, perfeccionar, perfeccionar y no lo podía disfrutar, hasta que dije “Ok, la perfección, pero también tienes que disfrutarlo”, porque no siempre vas a poder hacer todo perfecto. A lo mejor te ponen un paso que no te sale tan bien como querrías, pero lo tienes que disfrutar, o sea, en el escenario no se puede notar que no te sale tan perfecto ¿no?...”.

También se observa que comúnmente aparecen en los discursos de los entrevistados expresiones que denotan la existencia de sentimientos de *insatisfacción consigo mismos o con su desempeño*, lo cual, aunque en algunas ocasiones puede llevar a dinámicas autodestructivas, se observa que más comúnmente impulsa el deseo y la necesidad de *autosuperación*, de manera que en realidad suele funcionar como un mecanismo motivador. Se observa que los bailarines reconocen el *error o la equivocación, e incluso el fracaso* como vehículos de crecimiento, de desarrollo y de superación, en tanto permiten identificar aquellos elementos, acciones u omisiones que no han permitido llegar al éxito o alcanzar las metas propuestas (en distintos niveles), y a partir de ello se considera que es posible realizar los cambios o modificaciones que favorezcan un desarrollo ascendente; esto se observa en situaciones que van desde la búsqueda de una mejor ejecución de elementos técnicos durante las clases y entrenamientos cotidianos, hasta en aquellas que tienen que ver con la forma en que un bailarín se conduce ante maestros o directivos de una institución, e incluso ante sí mismo en lo referente a su autorresponsabilidad y autodisciplina y a otros temas. El E1 dice lo siguiente, que refleja parte de esa autoexigencia y autocrítica características: “...ese día a lo mejor estuve muy feliz y al día

siguiente caigo, me siento hasta el suelo porque no tengo esa sensación, porque tengo una que a los demás les parece que es satisfactoria, porque pasa, pero a mí no me parece... yo creo que por eso nos sentimos así...". El B2 mencionó : "... esa es como, sería nuestra parte negativa ¿no?. Y digo, a veces muy entre comillas ¿no?, porque a veces tú puedes decir que te sientes maravilloso y ves los videos y dices ¡por Dios!, ¿no?. Pero bueno, eso es muy común. Digo, en ese sentido creo que sí es, son como las etapas más difíciles...". La B3 dijo lo siguiente sobre el tema: "...como que tú dices "Sí, lo estoy haciendo bien" y te das cuenta que no ¿no?, o sea, de repente dices "Hay, no lo estoy haciendo bien"... pero bueno, como que de esos momentos también uno aprende y aprende y aprende uno a, a, a crecer, a ser más madura y a pensar y no a conformarte ¿no?...". Por su parte, la BR2, evalúa el valor de los errores de la siguiente manera: "...Pues yo creo que se aprende más de las grandes...se aprende más de las derrotas que de las victorias. Eso me hizo ser fuerte en mi carrera de bailarina...". Por su parte, la E3 habla también de la importancia que ha tenido en su desarrollo la necesidad de superarse, aunque también menciona la importancia que han tenido las vivencias positivas en ese proceso: "...pero siento que he aprendido... sé que soy humano y que puedo tener muchos errores y que para poder ser grande tengo que escuchar a todos y aprender lo que yo quiera de esas personas. Siento que he crecido mucho al estar en esta escuela, me ha ayudado mucho a madurar porque he tenido muchos obstáculos... he crecido mucho con todas estas dificultades y con todas estas alegrías porque las alegrías también me hacen crecer, me hacen darme cuenta que puedo hacer las cosas...". La BR2 también habló de la importancia de las vivencias positivas en su desarrollo: "...Eh, yo creo que el hecho de estar trabajando y gozar cada minuto, cada clase, cada ensayo es lo que te puede enriquecer como bailarín; ser más íntegro, más completo, y no necesariamente hay que trabajar para sufrir...".

Por otra parte, los bailarines también trabajan "sobre sí mismos" para lograr desarrollar las habilidades artísticas que se requieren para la interpretación de distintos roles dentro de las obras en que realizan su trabajo. Primeramente, se requiere una sensibilidad y capacidad especial para *comprender* -no solamente en un nivel intelectual, sino también emocional, empático- aspectos esenciales del personaje o idea que representan en una determinada obra coreográfica. Posteriormente, la interpretación implica un trabajo de apropiación de

las emociones, sensaciones e ideas de aquel personaje o idea, que permitan *actuar como si*, es decir, crear su propia versión de la situación en cuestión y luego llevarla a su cuerpo, desde el cual realizarán la interpretación, de manera que resulte evidente y convincente para el espectador, a quien se pretende transmitir el mensaje que la propia obra o fragmento coreográfico que se presenta intenta *crear y recrear*. Este proceso es logrado, de acuerdo con los propios comentarios de los bailarines, a través de la recopilación y actualización de experiencias de vida personales que resulten en alguna medida similares a las que la interpretación en cuestión alude o evoca; ante esta necesidad de *acudir* a las vivencias personales para lograr la interpretación artística que se requiere en cada momento, el bailarín se ve impelido a realizar un trabajo de *introspección*, de *autoanálisis* con cierta profundidad, lo cual, evidentemente, lo lleva a *entrar en contacto consigo mismo* en el nivel emotivo y de significado y sentido de las vivencias y experiencias pasadas. Esta idea se encuentra implícita en el siguiente fragmento del E1: “...*mi mamá dice que... y sí lo creo, que, si no conoces la tristeza no conoces la felicidad y yo creo que sí es correcto eso para alguien que está entrenándose en sí mismo, en la conciencia de sí mismo, porque, si uno no tiene vivencias no puede expresar nada ¿de dónde va a salir lo que tiene que hacer y el rol que tiene que interpretar?...aparte de eso darle una calidad de ser humano, o de sí mismo... más bien de sí mismo, no de que “Eres este, eres Corsario y ya, no eres Tú-Corsario”, que es lo que a ti te nace de escuchar esa música y de querer desempeñar ese papel y de querer este, estar en, con la esclava ¿no?. Igual un príncipe, eres, no es un príncipe nomás de hace siglos ¿no?, eres Tú-príncipe de hace siglos. Entonces, si hacemos eso como un trabajo de ser humano perfeccionando la técnica, yo creo que es cuando se forma un verdadero bailarín...*” El B2 también habló al respecto: “...*desde mi punto de vista es como más hacia lo que somos nosotros O sea, como que es “querer ser”, ¿no?, y aquí es “ser”, ser uno. O sea, ser tú pero, obviamente con las cuestiones técnicas que nosotros sabemos...*”. Con respecto a la necesidad de experiencias de vida fuera de la danza misma, como requisito para que “aflore el talento” de un bailarín, el BR3 dijo lo siguiente: “...*¿cómo haces que todo ese talento, salga, aflore, si no tienes la energía?, y para tener esa energía pues necesitas...necesitas tener una vida por fuera de la compañía, fuera de la actividad artística en donde te haga sentir tranquilo para poder desarrollar esto...*”.

En muchas ocasiones, sobre todo tratándose de bailarines jóvenes o de estudiantes de danza clásica, no se cuenta con las experiencias que podrían considerarse *necesarias* para la comprensión y la interpretación de los roles e ideas coreográficas que las obras que se representan plantean, de manera que estas personas se ven obligadas a *construir* la interpretación a partir de experiencias similares o tomando elementos de distintas experiencias que, aunque disímbolas, al reunirse configuren una *realidad virtual convincente*, primero para sí mismos como intérpretes, de manera que logren *recrearla* a través de su interpretación, de su actuación, finalmente, de *traducirla* a su cuerpo, para entonces hacerla llegar al espectador; pese al esfuerzo que los estudiantes y bailarines jóvenes realizan en este sentido, la verdadera “maestría artística” exige, necesariamente, un bagaje experiencial que solamente se adquiere a través del avance en la trayectoria vital. Con respecto a esta problemática, presente en ciertos momentos en la vida de todo bailarín, la BR2 mencionó: “...*los bailarines cada vez entran más jóvenes y hay roles que necesitan una experiencia realmente de mucha madurez; sí ha habido bailarines jovencísimos, menos de 18 años, que hacen Giselle, Lago de los Cisnes y eso, pero interpretativamente no llegan a su madurez artística como lo pueden hacer más adelante. Actualmente hay muchos bailarines talentosísimos que hacen ballets completos pero no llegan a su madurez artística. ¿Por qué? Porque precisamente en la vida no han tenido esas vivencias que tendrían que ser con una mano atrás, esos talentos los han tenido, pero no lo han tenido en carne propia, por lo mismo no lo pueden sacar adelante ¿no?...*”. La interpretación de roles y situaciones, implícita en el quehacer de los estudiantes y de los bailarines de danza clásica, requiere de la realización de un esfuerzo creativo al exigir la conformación de una nueva realidad a partir de elementos de realidades paralelas o similares en ciertos sentidos a la que se busca *representar*; este proceso creativo parte del propio individuo-intérprete (en este caso el bailarín) y por lo tanto implica una importante búsqueda personal, interna, que pone al sujeto en contacto con sus experiencias y su significado, con sus vivencias y emociones. Por otro lado, en este trabajo personal que debe realizar cada estudiante o bailarín, también juegan un importante papel las orientaciones que, a partir de interpretaciones propias y vivencias personales, brindan bailarines experimentados y/o retirados que fungen como maestros o ensayadores, o incluso como compañeros, siendo este un elemento importante en la construcción del arte del bailarín. Con respecto al

aprendizaje de la interpretación artística, y sus implicaciones para la persona en formación el *E1* dijo: “...creo que es trabajo de nosotros pero creo que también, ahora sí que en la escuela hay muchos chavos que están muy chiquitos ¿no?, y más que nada pues, yo coincido en que también no se nos enseña, hay cosas que tenemos que aprender por nosotros mismos, pero también siento que no se llega a enseñarnos –hay maestros que sí, la verdad que sí- pero de repente entras en crisis porque ahora sí que la parte dura, los maestros que son así como “cara dura” te enseñan que “tú eres esto, esto, esto”, y hay maestros que te dicen “No mira, tú eres tú como esto, o esto como tú”, entonces entras como en un rollo de ¿qué es lo que tengo que hacer?, entonces tienes que decidir ¿no?...”. Con respecto al valor de la orientación en cuanto a la exigencia interpretativa que enfrentan los bailarines, la *BR2*, recordando su propia vivencia mencionó lo siguiente: “...toda la experiencia que yo adquirí creo que es importante tratar de dársela a los alumnos, porque en ese sentido cuando yo estaba como Bailarina Principal todos los Primeros Bailarines tuvieron que irse de la Compañía por diferentes motivos, entonces todos los roles que yo bailé como Bailarina Principal no había una cabeza que me ayudara a bailar, me dieron siempre en esos últimos años los videos de los bailarines, yo me aprendía las coreografías del video y no tenía a quién me ayudara para decirme la experiencia que tenían. Entonces yo sufrí mucho en ese aspecto, que no tenía un manager, un maestro que me ayudara; para un rol principal específicamente es muy importante que uno esté al 100% seguro... y no tuve esa fortuna de tener a una cabeza que me guiara y me ayudara, entonces yo decía “Cuando yo sea maestra quiero ayudar a los bailarines”...”. Ante esta exigencia interpretativa desde edades tempranas en el caso de estudiantes y bailarines jóvenes, así como ante la de proporcionar elementos que orienten en esta tarea a las nuevas generaciones, en el caso de los bailarines experimentados y los retirados, y ante la necesidad de explorar los más diversos temas y situaciones humanas, los bailarines requieren desarrollar una capacidad especial para observar y comprender profundamente la naturaleza misma de la humanidad, para ser unos *humanistas* en el amplio sentido del término; quien logra este nivel de comprensión de la realidad es aquel que logra convertirse en un verdadero artista, trascendiendo la mera “actuación” y llegando a plasmar en sus ejecuciones una verdadera interpretación personal de las cuestiones planteadas en el nivel coreográfico, ya sea que se traten de situaciones anecdóticas, poéticas o temáticas.

Dado que la formación y la carrera de un bailarín profesional de danza clásica inician y ocurren en edades tempranas, en las que el universo de vida y las experiencias suelen ser aun escasas, ocurre comúnmente que estas “no alcanzan” para *nutrir* la capacidad expresiva del bailarín como es preciso, de manera que estas personas se encuentran comúnmente en la necesidad de buscar la manera de acercarse y propiciar vivencias y experiencias que violentan el ciclo y momento de vida que “naturalmente” les correspondería. Por otro lado, esta especie de “aceleración” e incluso violación de los ciclos de vida en su curso normal se ve favorecida en los estudiantes y bailarines de danza clásica por las propias características de la formación y por las implicaciones de la elección temprana de una carrera profesional, en tanto que se les requiere y exige la toma de decisiones de un nivel de trascendencia importante y un nivel de autorresponsabilidad (en diversos ámbitos de su vida y su persona) que no suelen exigirse a sus pares en otros ambientes educativos y laborales. El *B1* recuerda algunas de sus vivencias como estudiante de danza, cuando tenía 16 años: “...*desde que yo elegí estudiar danza, o sea ya hace 5 años, yo ya elegí estar lejos de mi familia, lejos de todos, y pues muy fuerte como yo te decía al principio ¿no?, de todas las dificultades que yo tenía para llevar a cabo lo que yo quería y para, ps, estar a gusto conmigo mismo, yo tenía que estar a huevo lejos de mi familia porque en Querétaro no hay nada, no hay una buena escuela de ballet ¿no?...fue muy complicado porque cuando mezclas la danza con todas tus otras actividades como es la escolaridad o como es este... comidas y todo eso, es complicado pues, porque, no lo haces a gusto, yo estaba en la clase de ballet y estaba pensando en que tenía todos los trastos sucios y toda mi ropa no estaba limpia, a veces llegaba con las mallas bien puercas, digo, todos los días me bañaba ¿no?, pero a veces llegaba con la ropa sucia a la escuela porque no me daba tiempo, porque yo llegaba muy cansado a mi casa y no, y no me daba tiempo de hacerme mi aseo personal, en cuanto a mi casa... había veces que yo tenía que faltar a la escuela para ir a pagar la luz o para esperar el gas ¿no?.Por ese lado yo, a mí, se me complicaba todo... ”.*

Para poder tomar decisiones y autorresponsabilizarse por sus acciones y por su propia vida los bailarines requieren haber realizado un trabajo, cuando menos, de exploración de sus intereses y capacidades, de su nivel y tipo de motivación para desarrollarse dentro del medio, es decir, haber realizado un trabajo de *autoconocimiento* de importancia y profundidad considerables, si bien, es cierto, correspondiente a su edad. La *E2* recuerda el

momento en que decidió ingresar a una escuela de formación dancística profesional: “...el día que me dijo mi maestro “Te voy a mandar a una escuela profesional, son 8 años de carrera”, era muy pequeña, pero en ese momento tuve que decidir, tuve que decidir porque también era, eran muchos esfuerzos porque vivo muy lejos y era venir hasta acá. Entonces yo siento que no fue sentarme y estar conmigo porque no tenía la edad ¿no?, no tenía la edad ni la madurez de hacer eso, pero fue algo que se fue dando, fue como que llenar espacios vacíos que yo tenía con la danza...la danza me ayudó a crecer...”. A través de estos procesos, los bailarines se construyen a sí mismos, no solo en el nivel corporal como anteriormente se menciona y explica, sino también en el nivel psicológico, en aspectos emocionales y de autoconciencia, desde muy temprano, con algunas consecuencias controversiales. Esto queda claramente ilustrado en el siguiente párrafo de la E2: “...Igual y nosotros, no sé...yo siento...empezamos desde más pequeños a tener esas contradicciones. Porque yo tengo un hermano de nueve años, diez años; y yo a los diez años yo ya empezaba a tener esas contradicciones ¿no?, yo ya me sentía así como que no sabía que hacer y pues mi hermano de diez años ahorita sigue siendo un niño. Entonces yo siento que todos, todos tenemos esas contradicciones de que un día nos sentimos bonitas, un día nos sentimos...o sea, ese es un problema de, de una persona, pero nosotros empezamos desde más pequeños a tener esos problemas y nos vamos volviendo locos jahhh! (risa). No, pero sí empezamos desde más pequeños...”. En los discursos de los bailarines, como también se observa en el fragmento anterior, destaca la expresión de vivencias interpretadas a partir del reconocimiento de la presencia de un constante sentimiento de contradicción surgido a partir de una serie de exigencias que esta elección profesional implica para su vida. Posiblemente lo anterior, aunado a las exigencias de autoconocimiento y de autorresponsabilidad que son demandas irrevocables para el estudiante de danza clásica y para el profesional de este arte, así como la necesidad de enfrentarse constantemente a problemáticas complejas que requieren proponer soluciones y llevar a cabo acciones específicas por parte de los aún niños, adolescentes y jóvenes estudiados, permiten, a la vez que obligan, un proceso de *maduración* de la persona en tiempos mucho más rápidos, por adelantado, si se les compara con grupos paralelos de edad que se encuentran fuera del círculo formativo y profesional de la danza clásica. Así pues, los bailarines, desde su etapa formativa iniciada a muy temprana edad, se ven impelidos a

desarrollar una actitud *activa* ante las dificultades y ante la resolución de problemáticas que van surgiendo en distintos ámbitos de su vida.

El bailarín de danza clásica se concibe a sí mismo, no solamente como una persona “que se conoce a sí misma”, sino, además, como alguien “que se domina a sí mismo” en un amplio sentido, de manera que el autodomínio toca no solamente los aspectos corporales que saltan a la vista en el momento escénico, sino también a cuestiones relacionadas con el manejo del plano de su voluntad y su emocionalidad, tanto para lograr “funcionar” en su mundo de vida cotidiana y profesional como en su vida artística. El siguiente párrafo, que forma parte del discurso del *BI* ilustra lo anterior: “...Ajá... es un autodomínio, porque pues, nosotros estamos dominando nuestro cuerpo todos los días y entonces también tenemos que dominar a nuestro carácter y estados de ánimo ¿no?...”. El *EI* habla al respecto de manera más amplia: “...un bailarín de danza clásica, eh, yo creo que es una persona que tiene un carácter ¿no?, eh, sobre sí mismo...tiene un dominio sobre su cuerpo, un dominio sobre su persona, un dominio sobre su espíritu...eh, una persona que puede alcanzar, ahora sí que, como ya lo mencionó, el cielo y el infierno a la vez ¿no?, que se puede identificar con lo que está sintiendo por medio de todo lo que hace...”. El *BRI* habló con respecto al autodomínio adquirido a través de la danza y su utilidad en la resolución de otras situaciones de su vida: “...yo creo que esto me ha ayudado a salir adelante de muchas situaciones difíciles en cuanto respecto a la droga, a los vicios, el...el, digamos el llevar una vida desordenada, yo creo que la danza, al menos en mi vida, yo creo que me ha ayudado mucho a reflexionar en ello, a alejarme de situaciones y circunstancias que pueden ser perjudiciales ¿sí?...Creo que llevar a cabo una disciplina en cualquier ámbito es muy importante en cualquier ámbito, porque eso ayuda a, a tu vida, a poder reflexionar y te salva de muchas situaciones que puedan ser difíciles ¿no?, como pueden ser vicios... y más que luego en esta época se han acentuado debido a la intensa actividad que el hombre ha llevado a cabo ¿no?...”.

Entre las características del trabajo que el estudiante de danza clásica requiere realizar para formarse y el bailarín activo para desarrollarse profesionalmente y lograr el mencionado autodomínio, indispensable para la profesión, se encuentra el hecho de que se trata de una serie de actividades repetitivas y constantes (tomar clases diarias, realizar ejercicios, llevar a cabo ensayos e incluso repetir funciones durante temporadas largas y

que se repiten cíclicamente, alimentarse adecuadamente y descansar lo suficiente todos los días, etc.) que es posible continuar desarrollando solamente gracias a un alto sentido de *disciplina autoimpuesta o autodisciplina* basada en el convencimiento de que estas acciones, que en ocasiones resultan tediosas y difíciles de realizar, son la única vía que permitirá acceder dignamente a la recompensa que representa el momento escénico, la función, para entonces continuar teniendo la posibilidad abierta de que esto se repita a lo largo de su carrera. Con respecto a lo que se menciona antes, la B3 dijo en su entrevista: “...Yo creo que lo que pesa más es la disciplina que tienes que llevar en esta carrera. Yo siento que, que si tu no planeas tu día, eh...se te fue ¿no?, entonces tú tienes que planear exactamente lo que vas a hacer mañana: “Tengo que pararme a tal hora, tengo que hacer esta clase, después este ensayo, después tengo que, no sé, hacer ciertos ejercicios para fortalecer, después regresar a casa, comer ciertas cosas, eh, dormir bien o descansar bien para que al otro día vuelva a hacer lo mismo o mejor”, ¿no?, porque si no, como esto es físico, entonces si tu no estás realmente como disciplinada a las cosas que tienes que hacer no resulta...”. Así, a partir de esta exigencia de la disciplina artística a la que nos referimos, la vida de los estudiantes y de los bailarines activos resulta llena de rutinas diarias y cotidianas, y entonces, altamente estructurada y planificada, con márgenes estrechos de ajustes o modificaciones. En el caso de los bailarines retirados, las rutinas se han instalado a manera de hábitos, de manera que, por lo general, continúan teniendo vidas estructuradas y planificadas, aunque este *modus vivendi* sea “trasladado” a otras actividades que actualmente realizan; ellos, intentan transmitir la importancia de adoptarlas a los estudiantes o bailarines con los que trabajan. El BRI dice con respecto a lo que se mencionó: “...Bueno, me ha ayudado mucho a ser determinante con lo que quiero, este...la vida es bien dura ahora sí (risa), entonces te encuentras luego con, con situaciones difíciles y que, que creo yo que los bailarines tienen, quienes hacemos, llevamos a cabo una disciplina constante, diaria... la continuidad de llevar a cabo todo esto todos los días –la clase de ballet, los ensayos- sí te crea una disciplina y una manera de pensar, un pensamiento, para otras cosas que haces en tu vida. Cuando se te presenta, porque se me han presentado, y que muchas veces no me han resultado tan difíciles ¿sí?, como a lo mejor otra persona podría hacerlo...Y hay gente que no está acostumbrada también, sino que más bien como que llevan su rol, su desempeño en sus profesiones de

una manera un poco más desordenada, a lo mejor lo veo yo así. Me es muy difícil desordenarme en otros puntos de vista y en otros ámbitos que observo luego entre compañeros y gente que no lleva a cabo esta profesión. Este, creo que es, es maravilloso toda esta, este...difícil, sí, difícil ¿no?, pero para quien le gusta y lo quiere llevar a cabo, es una acción constante disciplinaria que llevamos, tanto para dar la clase como para cuando la tomábamos cuando éramos alumnos, para llevar un ensayo como cuando lo tomábamos, disciplinarnos y llevar a cabo las cosas. O sea, hacer lo que no te gusta hacer para obtener lo que quieres en la vida... ”.

Los bailarines expresan que en ocasiones su mayor obstáculo está representado “por ellos mismos”, aludiendo a los momentos en que les resulta difícil someterse a la rutina disciplinaria que, junto con el indefinible “algo más” (capacidad, suerte, azar, talento), les permitirá, algún día, alcanzar las metas propuestas; afirman que es necesario tener una gran claridad en la definición de sus objetivos, de manera que a partir de esa certeza sea posible “perseguirlos” a costa de lo que sea necesario y, en ocasiones, aún “a pesar de sí mismos”. Con respecto a este tema, el *E1* dijo: “...*hay veces que quieres parar, no sé pero creo que es...nosotros mismos nos queremos como autosabotear ¿no?... primero tengo que luchar contra mí mismo porque hay ocasiones en las que yo quiero hacer las cosas pero me autosaboteo...eh, mi primera adversidad soy yo: querer hacer las cosas, desarrollarlas...es que, sí quiero pero yo creo que inconscientemente hay veces que la verdad no quiero; yo creo que por miedo... yo quiero trabajar, pero inconscientemente hay veces que digo, hay no sé como que, llega un momento en que... no te hartas pero sí te decepcionas. Sí me llego a veces a decepcionar de, este, del medio, no de la danza ni del arte en general ¿no?... ”. De acuerdo con lo anterior, los estudiantes de danza clásica y los bailarines profesionales se ven en la necesidad de aprender a *postergar las gratificaciones*, en ocasiones más allá de lo deseable. Al respecto, el *B1* dijo: “...*pero también cuando...también me daba una satisfacción cada día que yo llegaba y, con ese dolor rico que tienen todos los bailarines... Porque... yo sabía que en algún momento iba, todo ese esfuerzo, iba a dar frutos tarde o temprano... pues como ahorita que ya estoy en la Compañía Nacional recibiendo buen sueldo... este, en ese momento yo no sabía si era realmente lo que yo quería hacer, en ese momento, pero yo decía: si estoy todos los días aquí voy a tener frutos algún día (lo enfatiza), tarde o temprano, no sé si al final de la**

carrera, después de los cuatro años de la escuela o antes ¿no?, o antes de terminar, no sabía... ”. También requieren desarrollar una gran tolerancia a la frustración en tanto que, a lo largo de la etapa formativa y profesional se encontrarán en diversas ocasiones ante la imposibilidad de lograr las metas propuestas de la forma ideada para conseguirlo, y en otras, incluso, ante la imposibilidad rotunda y completa de alcanzarlas, a veces debido a factores externos que resultan absolutamente inmodificables a partir de la propia voluntad o el propio esfuerzo, o bien, debido a características personales igualmente inmodificables que los colocan en situaciones específicas y les imposibilitan otras. Así pues, los bailarines declaran que a lo largo de su formación y su carrera aprenden que “si no se trabaja no existe forma de que te valla bien”, sin embargo, en ocasiones a pesar de trabajar incansablemente y de realizar “las acciones correctas en el momento correcto” el resultado final que se obtenga escapa de la voluntad de conseguirlo, de manera que en ocasiones depende “de la suerte”, “del sitio que les tocó ocupar en el mundo” o “de otras personas, de quienes toman decisiones”; entonces, desde su lógica, la falta de esfuerzo necesariamente conlleva a la falta de resultados positivos, sin embargo, la realización de este no garantiza que aquellos sean alcanzados. El siguiente fragmento del discurso del B2 nos remite a esta problemática: “...es como una, digamos una contradicción ¿no?; sí es, sí, pero definitivamente sí es de un carácter y una decisión de decir quiero esto y esto quiero, o sea, y lo quiero y lo voy a hacer; pero sí necesitas, o sea, a veces correr hasta con buena fortuna, creo yo, estar en el momento adecuado, eh, y a mí me ha tocado vivir muchos momentos en el Taller Coreográfico, de gentes que se han acercado como aprendices y que han llegado en el momento preciso, que alguien no llegó, que alguien se lastimó, pero están ahí, ¿por qué?, porque quieren; ¡y ese es el carácter que se necesita!, estar ahí, estar, estar, estar...también es un poco de, de buscarlo y tener la buena fortuna de tú haber estado ahí para que se te diera la oportunidad, pero sí es estar ahí, ahí, ahí, en lo que quieres...si no tienes condiciones, si eres maravilloso, pues por supuesto que las puertas se te abren así...y a veces no se les da a esa gente, porque yo he conocido a mucha gente con condiciones, maravillosos, y que volteas así y ¡oye, y fulanito de tal ¿qué?, pues nada, que ya se casó o ya...equis, ¿no?, o sea, entonces, digo, creo yo que sí son como...como que se tienen que reunir ciertos factores, pero lo principal es que tú estés ahí, donde tú quieres... ”. La B3 también habló al respecto: “...todo el mundo decía “¡ah, muy bien,

muy bien Irma, tus caballos son hermosos!”, pero no salía yo de ahí ¿no? y yo decía “Bueno pues sí, pero quiero hacer otra cosa” ¿no?. Y sí me acuerdo que en las audiciones... ya sabes, con muchos nervios, con muchas ganas también, y no me escogían ¿no?, entonces este, pues bueno, la verdad es que sí, esos momentos eran muy difíciles para mí porque, eh, a mis papás les decían que yo era muy buena y que técnicamente estaba muy bien y que no había ningún problema conmigo, que asistía a las clases, que no faltaba, en fin, todo era perfecto ¿no?, entonces ¿qué pasaba en estas audiciones? ¿no?...”. La BR2 habló con respecto a la necesidad de tolerar la frustración y aceptar la imposibilidad de alcanzar ciertas metas a lo largo de su carrera: “...y bueno, tenía que tener muy claro que había muchos roles que aunque yo trabajara muchísimo, sabía que no los iba a bailar, porque yo siempre fui una bailarina de carácter y los ballets románticos jamás iban a poder ser. Entonces, bueno, es tomarlo con sabiduría, tratarlo de hacer lo mejor, cuando te tocara la oportunidad o que no te daban la oportunidad, pues asimilarlo y aceptarlo. Que yo creo que eso es lo más difícil en un bailarín, ya aparte de todo lo que te platicué, el aceptar que no lo puedes hacer, esa es la adversidad más fuerte...”. Con respecto a la sensación de que “tienen un lugar específico y definido en el mundo”, el B2 mencionó lo siguiente: “...tienes que tener los pies sobre la tierra y entonces saber qué es lo tuyo. Y a veces, o sea, te dirán “Bueno ¿y por qué estás ahí”, pues porque a ti te corresponde ahí... tú mismo por ejemplo te das cuenta qué personajes te van quedando a ti, y eso mismo lo vas pasando en otras etapas de tu vida, cuando empiezas a bailar. O sea, vas creciendo como bailarín y tú mismo te vas dando cuenta y ya la gente te va ubicando en el lugar que a ti te corresponde...(esto tiene que ver)... con el nivel técnico, el físico y de tu personalidad, definitivamente, para mí sí lo es; o sea, sí implica todo eso...”.

La generalidad de los entrevistados señala que en la danza clásica, asumida como carrera profesional, es indispensable desarrollar una gran capacidad para *enfrentarse a las dificultades*, pero sobre todo para *sobreponerse a ellas*, es decir, para continuar trabajando y buscando el desarrollo y la autosuperación, a pesar de los fracasos o limitaciones con los que se puedan encontrar en distintos momentos. La B2 dice al respecto: “...pero sí pienso que, que cualquier cosa que haya, algún defecto, algo...siempre hay algo que hacer con ello ¿no?, y que por ejemplo en la vida, en la vida cotidiana, también lo usas ¿no?, o sea también dices “Ah bueno, ahí es donde yo puedo como sacarle partido” ¿no?, entonces si

yo sé que con esto no me veo bien entonces con lo otro ¿no?, y, y, y bueno, ahora sí que te las vas ingeniando ¿no...". Ante dificultades propias del medio dancístico profesional, el B1 habla acerca de su reacción: *"...si tú dejas que te hagan mierda en la Compañía lo van a conseguir bien fácilmente, no te puedes dejar ni un momento...ni un solo instante te puedes despistar porque ya están encima de ti. Es este... no dejar que te difamen, que digan cosas que no son ciertas y ps... nada más te tienes que defender con el trabajo...".* El B2 habla al respecto de la siguiente forma: *"...sí me ha tocado la parte como más dura y más realista ¿no?, además yo lo veo así. O sea, mi estilo de vida no es llorar y ya ¿no?... todos los sacrificios que tienes para, para, de alguna forma, sin recursos buscar tu profesión es muy difícil. O sea, en mi casa nadie se dedica al arte, solamente yo, y yo me dediqué exclusivamente a buscarlo...".* Los ejemplos presentados permiten observar que los bailarines muestran un estilo activo y proactivo de enfrentamiento de las dificultades y problemáticas que la vida y la profesión les plantean, de manera que su presencia no los paraliza, sino que los impulsa y moviliza hacia la búsqueda de soluciones o alternativas que permitan atenuarlas o incluso transformarlas en potencialidades, y que esta actitud la mantienen ante cuestiones relacionadas con su profesión, así como también logran trasladarla hacia otros aspectos de su vida.

Sin embargo, y aunque esta es la reacción dominante ante los obstáculos y las dificultades, también reconocen que el proceso, en ocasiones, no resulta sencillo; al respecto el B1 dijo: *"...pues...frustración...Pues sí, porque cuando yo enfrenté este tipo de problemas, cuando me dice la gente que bailo mal o que no tengo el nivel para eso, pues sí me siento agobiado, me siento frustrado...";* por su parte, el BR3 mencionó lo siguiente cuando se le cuestionó acerca de la forma en que resuelve los problemas: *"... pues, yo creo que la depresión solita ¿no? (risa)...el proceso depresivo solito te ayudaba a resolverlos. Sí te deprime ¿no?, te deprime... el aspecto principal es la frustración ¿no?... te frustra...te frustra horrible...".* A la vez, en general, los entrevistados consideran que estas formas de enfrentamiento de los problemas les permite desarrollar lo que denominan un *carácter fuerte* que no es definido con claridad pero que, en apariencia, refiere a una capacidad de *autoprotección* que no permitirá que las apreciaciones o juicios negativos de otras personas, o bien, que los fracasos o falta de logros que en momentos de la vida se presenten al bailarín, lo devalúen o incluso lo destruyan como persona, ni tampoco que lo mermen en

cuanto a sus capacidades y búsquedas en el aspecto profesional. La necesidad de enfrentar constantemente problemas y retos a lo largo de su formación y de su ejercicio profesional es asumida en el discurso de los bailarines como una posibilidad de crecimiento, de desarrollo y de maduración personal privilegiada, de manera que, a pesar de que pueda resultar difícil pensarlo así, la aparición de obstáculos a lo largo de su carrera y desarrollo es valorada positivamente. El *E1* mencionó en cierto momento de su entrevista: “...es muy importante que...poder luchar contra esas adversidades y este, y tener carácter, o sea, un carácter fuerte, porque a lo mejor este, es un medio muy sensible, entonces, estás de sensible y truenas ¿no?... entonces yo creo que es como que es muy importante el carácter que tomamos...”. La *E3* dijo: “...sí, me he vuelto más fuerte. Eh, aunque soy sonriente y soy como niña chiquita y todo, eh, sí, sí. Ha tenido impacto en el sentido de que soy más fuerte y he aprendido, como dije antes, a tomar las cosas de quien vienen, no a tomármelas personales siempre, todas a mí, y si dicen una crítica constructiva aprender a razonarla, a comprenderla, a reflexionarla... a tomar las críticas constructivas bien, a no tomarlas personal y a, y a crecer; he crecido mucho en estos cuatro años, creo...”. La *BR2* se refiere a las ideas expuestas antes de la siguiente manera: “...tal vez a mí me sirvió que en la época formativa de la escuela que sí tuve mucha resistencia por parte de mi directora a que no iba a ser bailarina, tal vez eso me formó el carácter más fuerte y ya estando en la Compañía fue lo que me hizo sobrellevarlo...(se requiere) fortaleza, una eh...una super personalidad, ¡un carácter!, un carácter para aceptar las cosas. Un carácter...”.

Sobre el tema de la existencia de una *vocación* verdadera que se encuentre más allá de una simple elección profesional u opción laboral en los bailarines profesionales, todos ellos reconocen que su importancia es medular para el logro de un desempeño adecuado en el terreno artístico (interpretativo-creativo-expresivo), así como para que sea posible alcanzar verdadera satisfacción personal a través de esta actividad, si bien se reconoce que es posible un desempeño “técnicamente correcto” aún en ausencia de este factor. La capacidad de *solo* moverse con la técnica adecuada se asimila al hecho de “hacer gimnasia”, de “ser un atleta, más no un artista”, de “hacer movimiento vacío” y se asume que la ejecución en estos términos ocurre cuando “no se tiene vocación”. De acuerdo con esto, la *vocación* para la danza se identifica con una capacidad expresiva que proviene o se vincula directamente con

“gusto por lo que se hace”, de “disfrutarlo”, de la posibilidad personal de encontrar un gozo profundo a través de bailar danza clásica, así como a través de la realización de todas las actividades que lleva implícitas la elección de esta profesión. Con respecto a este tema, la E3 dijo: *“...si te llena el estar en el escenario, el haberte sentido comprometida contigo misma y el haber dado al público todo lo que pudiste, este, siento que esa es la vocación ¿no?. Siento que ahí es cuando uno se da cuenta. Cuando antes de entrar a tu parte sientes mariposas en el estómago y dices “Ah, ah, tengo cosa, tengo cosa” y cuando sales ¡fum!, se te prende la chispa y saliendo de función dices “Pero yo quiero bailar más, yo quiero bailar más”, aunque tengas los pies ensangrentados o ya te hayas torcido un tobillo tú quieres seguir bailando ¿no?...”*. El BR3 dijo al respecto: *“... es importante, para el buen desarrollo de la danza clásica profesional, que el bailarín sepa que está haciendo su trabajo por vocación, porque le gusta realmente, porque ama lo que está haciendo. Si no, no creo que haya una buena ejecución ¿no?...se torna en un trabajo...se torna un movimiento, pues únicamente atlético ¿no?, únicamente gimnástico...”*. También hablan de la necesidad de contar con una vocación para la danza en tanto que esto permite mantener la motivación para la consecución de los objetivos planteados, así como para el fin último de un bailarín: bailar, a pesar de las dificultades y obstáculos que se presentan en el tránsito por la formación y la vida profesional. La BR2 dijo con respecto a este punto: *“... sí se tiene que sustentar en una verdadera vocación porque si no, aún teniendo la vocación hay momentos en que tú tienes que tener mucho carácter o lo que hemos hablado tanto, porque quieres lograrlo y si no están totalmente convencidos creo que no aguantarían la presión y esa necesidad de aguantar todos los elementos para, para poder...”*. Aunque por momentos se tiende a equiparar la presencia de la vocación con el hecho de *contar con aptitudes para la danza clásica* (casi siempre refiriendo al plano físico, corporal), en realidad, analizando los discursos a fondo los entrevistados, ellos sostienen que esta condición no es suficiente para tener un adecuado desempeño del bailarín-artista, en tanto que para ello se requiere un fundamental disfrute de lo que se hace. Los siguientes fragmentos de algunos de los entrevistados permiten afirmar lo anteriormente expuesto: El B2 mencionó lo siguiente en su entrevista: *“... con la gran diferencia que tú tienes, eh, otra motivación, por lo que lo estás haciendo. Lo que tú estás tratando es de que sea lo más real posible a lo que tú crees que la gente está viendo. Y*

además, que lo tienes que sentir, o sea, que lo tienes que interpretar, porque no nada más es técnica, o sea, no nada más es eh, eh...digo, a lo mejor podrá haber mucho mejores atletas, desde un punto de vista mejores que nosotros, mucho más virtuosos, pero, les hace falta esa cuestión de, artística, del corazón, de la entrega, del amor, creo yo... ”.

En cuanto a la forma en que se gesta y desarrolla la vocación de los bailarines de danza clásica, algunos de los entrevistados mencionan haberla encontrado y reconocido en ellos mismos desde muy temprana edad, identificándola con una atracción muy grande hacia el ballet, hacia el hecho de bailar; este interés suele mostrarse con un grado importante de idealización, propia de la edad infantil. De acuerdo con esto, la E3 recuerda: “... *el ballet me gustó desde los dos años ¿no?, a los dos años y medio dejé los pañales... vi El Lago de los Cisnes en los anuncios, entonces le dije a mi mamá que quería ir...me quedé muy impactada con las puntas, desde chiquitita me gustaban las puntas, entonces yo dije “¡Yo quiero hacer eso, yo quiero hacer eso!”.* Me metí a clases de ballet...yo me acuerdo que en los teatros de mi mamá yo me ponía a hacer mis clases de “bonito-feo” con los pies y, “y se dan besito” y todos los técnicos me decían “Ah, ¿tú vas a ser bailarina?” y yo desde chiquita dije “¡Sí!”, y también me preguntaban “¿Qué vas a ser de grande?”, “Bailarina y...”, y siempre buscaba otra cosa, porque típico que a los chiquitos les da por decir bailarina y veterinaria, bailarina y maestra, bailarina y, no sé, psicóloga, bailarina y buzo, no sé. Pero siempre dije “bailarina” y siempre era mi...jugaba, me podía pasar horas jugando a las muñecas a la clase de ballet, me fascinaba eso...”. Por su parte, el BR1 dijo: “...Yo desde chiquito siempre quise bailar ballet...desde que yo me acuerdo yo ya brincaba en puntitas ¿no?. No sé. Yo creo que de alguna manera me llamaba mucho la atención el movimiento y cuando vi bailarines de ballet pues me volví loco, decía “Eso es lo mío”. Y desde chiquitito, o sea, que yo me acuerde, no recuerdo que me haya gustado otra cosa, así como un niño y niñas que igual dicen que igual “Quiero ser bombero o enfermera”, yo quise ser bailarín, ¡ya lo traía!...”. La BR2 mencionó, con respecto al mismo tema: “...porque mis papás no me lo inculcaron y yo no sé, te digo que mis papás creen que yo vi una función de ballet en la televisión y que yo ya tenía la vocación desde chiquitita, decía que iba a ser bailarina...”.

Por otra parte, en muchos de los casos, la primera incursión en este medio se dio “por casualidad”, “de manera no planeada”, “por influencia de terceras personas” o porque “les

dijeron que tenían posibilidades de desarrollarse en la danza a nivel profesional”; en otros ocurrió a partir de la búsqueda de la realización de alguna actividad extraescolar de índole cultural o deportiva en cierto momento de la vida y en otras más por haber presenciado alguna función que despertó interés y curiosidad por practicar la disciplina; este último caso es en el único en que se percibe cierta “vocación” previa para la danza, entendida como el gusto y la capacidad de disfrute de la actividad. El BR3 recuerda como fue su acercamiento a la danza: “...una de mis hermanas estudiaba ballet y fui a (risa)...la llevaba a la academia porque mi mamá me mandaba ¿no?, la tenía que acompañar y cerca de la escuela y de mi casa y demás. Entonces la veía tomar clase y la maestra notó que yo estaba ahí todos los días observando las lecciones de ballet y me becó, entonces empecé a tomar mis primeras lecciones de ballet...”. Por su parte, el B1 dijo: “...una maestra en Querétaro me dijo que yo tenía chance aunque ya tuviera 16 años, que todavía tenía posibilidades de bailar ballet decentemente ¿no?. Entonces, pues vine a hacer todos los exámenes acá al CNA y quedé...”. El E1 dijo al respecto: “...me estaba viendo aburrido y entonces le dije a mi mamá que iba a buscar algo que hacer, entonces me salí y encontré clases de danza... y así la encontré y me gustó mucho y las maestras me decían “No pues es que debes de ir a la escuela profesional, que no sé qué, que no sé qué...” . Y yo no les creía, ni siquiera les entendía, ¡j hasta hace poquito que entendí por qué!! (risa)... me decían que tenía aptitudes, que tenía pie, que tenía línea, que tenía salto, que tenía giro, que tenía un buen de cosas, pero yo no sabía ni qué. Yo no sabía ni qué me decían del pie, y dije, pues, “lo tengo grande ¿o qué?” (risas). De verdad no entendía, ni cuando había entrado a la escuela les entendía y este, yo la verdad no les creía...”.

A partir de las experiencias reportadas se afirma que, si bien un gusto o interés previo puede favorecer el acercamiento de las personas a la danza clásica y se puede hablar, de cierta manera de la existencia de una vocación, al menos incipiente, en muchos casos el acercamiento ocurre de manera impredecible y casual, y a partir de él es que se comienza a desarrollar un gusto por la actividad, basado en la consecución de ciertos logros, en el placer que genera el movimiento y la apropiación del cuerpo, en la capacidad de autotransformación que implica la propia disciplina artística, en el hecho de asumir retos y de verse inmerso en un medio que resulta de interés, etc. Con respecto a la vivencia personal de este proceso, la B3 dijo en su entrevista: “...porque yo, te digo, nunca había

visto un ballet, nunca había ido a Bellas Artes, o sea, nunca partió de ahí mi carrera ¿no?. Mi carrera como que sí partió del hecho de lograr cosas ¿no?, del hecho de estar ahí y también del hecho como de, de todo el ambiente este que se vive ¿no?, de, de, de hablar el mismo idioma, de hablar de lo mismo, de que tu maestro, tu compañero o, te entendiera de lo que estás hablando ¿no?. Este, como que ya te metes en un mundo que además es bien cerrado ¿no?, al final de cuentas ahí vives ¿no?...”.

Los entrevistados afirman que es posible y necesario *desarrollar, incentivar y fortalecer la vocación* de los iniciados que no la tienen y que esto es posible a través de propiciar acercamientos reales al mundo de la danza clásica profesional a través de situaciones reales y de materiales audiovisuales disponibles, de la asistencia a funciones y de brindar experiencias escénicas donde participen directamente, a través del reconocimiento de sus logros, etc.; debido a la corta edad en que se inician los estudios de la danza clásica a nivel profesional, resulta comprensible para los entrevistados que la vocación no esté ampliamente afirmada y sustentada; si existe, se considera como una ventaja, pero no se asume como un prerrequisito indispensable. Al respecto, la B3 mencionó: *sí tienes que tener así como que un corazón bien grande para esto ¿no?, y yo creo que de las dos partes se puede hacer ¿no?, la que lo trae y la que no lo trae ¿no?... Yo pienso que, que bueno, cuando lo hay qué bueno que lo hay, o sea, qué bueno que, que, que esa pasión haya desde el principio porque yo creo que es la clave de alguna forma para lograr el objetivo, pero cuando no lo hay yo siento que sí es muy importante que la gente alrededor, en el caso por ejemplo de la escuela, que se los vayan fomentando; con muchas cosas pueden hacerlo ¿no?, con muchísimas cosas. Porque como en mi caso puede haber muchas que ni siquiera hayan ido a un teatro a ver ballet ¿no?...que conozcan a los Primeros Bailarines de su país, o que se apasionen por, por otra bailarina del extranjero ¿no?, no sé ¿no?; yo siento que sí este...y además bueno, el que la trae la pasión de la danza también tiene que írsela como eh...nutriéndola más y más y más para que cada vez sea más y más, porque te vas a encontrar muchísimos obstáculos dentro de ella ¿no?, o sea, te vas a encontrar tropiezos bien fuertes ¿no?...”* A diferencia de la relativamente poca importancia que se otorga a la existencia de una vocación para la danza en las primeras etapas de formación de un bailarín de danza clásica, los entrevistados expresan que su presencia es indispensable en el momento en que alguien decide incursionar al mundo profesional y laboral de esta

disciplina artística, puesto que solo de esta manera será posible que se asuman amplia y profundamente los compromisos expresivos e interpretativos que conlleva el hecho de *ser un artista*, en este caso de la danza; de otra manera, los entrevistados consideran que ser bailarín se torna simplemente en *un trabajo*, asimilándose el bailarín al obrero que cumple mínimamente con sus responsabilidades laborales “por necesidad” o por obligación, para satisfacer sus necesidades económicas y de supervivencia. La actitud de limitarse a “realizar y cumplir con el trabajo”, sin una entrega más allá de la mera actividad externa, formal que se exige, es contrapuesta en el imaginario de los bailarines entrevistados, al concepto de lo que es un “verdadero artista”, que se concibe como alguien que entrega “algo de sí mismo” en la actividad artística que desempeña. En general, consideran que el artista no es quien realiza el trabajo para recibir un pago, sino alguien que realiza lo que le gusta hacer, lo que ama hacer en la vida, y encima, privilegiadamente, recibe un pago por ello, aunque si esto último no ocurriera lo haría de la misma manera, con el mismo entusiasmo y con la misma entrega. Relacionado con lo que se mencionó, el B2 dijo lo siguiente: *“...hay mucha gente que hace su trabajo, o sea, y creo que la vocación es algo muy difícil de, de descifrar, para mí...hay cosas que tú tienes que seguir trabajando, y tienes que seguir desarrollando y que tienes que estar; el estar pero de... entregado, pleno. Para mí eso es la vocación. Porque te digo, insisto, hay mucha gente que tienen todo pero no tienen el amor a hacer lo que hacen; o sea, lo hacen por, eh, ya mucha gente lo hace por el, el, la chamba, por la chambita ¿no?, nos volvemos los mercenarios del, del...pues de la danza ¿no?, y muchos andan “queseando” aquí y allá y realmente ya no están haciendo su trabajo por amor...”*. Por su parte, el B1 mencionó: *Para un bailarín profesional ya es bien importante tener esa cosa más allá, eso, lo vocacional, eso ya es bien importante. O sea, no es igual cuando estás en la escuela empezando, o sea, ahí nada más cuenta todo lo demás ¿no?, lo...tener las condiciones para estudiar danza, pero ya cuando estás empezando la vida laboral y la vida profesional del bailarín ya te tienes que sentir ¡a huevo! llamado, si no, no sé qué estás haciendo ahí...”*. La BR2 mencionó lo siguiente: *“...Así como me hablaste del cielo y del infierno, para mí ser bailarina ha sido un regalo de la vida, ha sido poderme expresar en algo que me gusta; todo el mundo me decía que trabajaba en eso pero yo creo que para mí no, nunca fue un trabajo, fue un regalo...”*. Todos los entrevistados se ubican a sí mismos, en el momento actual,

realizando su actividad profesional desde la postura de un “verdadero artista”, sustentada en una vocación para la danza bien clara y definida, si no desde su iniciación en la actividad, al menos sí desarrollada durante su proceso formativo; los bailarines retirados reconocen haber tenido la vocación clara durante su ejercicio profesional, misma que se mantiene conservándolos en el momento posterior a su retiro del escenario realizando tareas coreográficas o de enseñanza dentro del mismo campo de la danza clásica.

La configuración psicológica del individuo en los términos que se van delineando tiene, sin duda, una serie de implicaciones en la forma en que el bailarín se proyecta hacia las personas del propio medio de la danza clásica y hacia personas “externas”, ajenas a este medio profesional. Según el propio discurso de los entrevistados, al interior del medio dancístico profesional se crea una especie de *lenguaje común* que se manifiesta en el hecho de que existen intereses y expresiones de estos que son compartidos (se conocen los mismos “pasos”, se buscan, de manera general, objetivos similares en cuanto al desarrollo corporal y técnico-artístico, en cuanto a abrirse camino en el medio profesional, etc.), y aun más allá, se arriba a experiencias y vivencias similares (necesidad de responder a exigencias parecidas, realización de esfuerzos equivalentes en distintas áreas o aspectos de la vida, etc.) que, finalmente, configuran un *mundo de experiencia y de vida compartido*, el cual se encuentra en la base de la posibilidad de llegar a cierto nivel de entendimiento y comprensión genuina del otro, de la posibilidad de alcanzar un grado de empatía que permita a su vez entablar relaciones en condiciones que son percibidas como de igualdad, de equidad o equivalencia. La B3 deja entrever esto en algunas partes de su discurso: “...*Simplemente...siento que, que el lenguaje que utilizas como bailarín también es distinto al lenguaje que utilizas con una persona común ¿no?; no puedes hablar como, como de lo mismo con ellos porque no te van a entender ¿no?, o sea, no van a saber a lo que te estás refiriendo ¿no?. Siento yo que sí es muy, muy diferente ¿no?...*”. Este sentido de *identificación* con otras personas del medio dancístico profesional permite que se establezcan lazos fuertes y profundos entre los individuos, basados, al parecer, en la percepción de que entre ellos es posible lograr un nivel de comprensión y/o empatía (de parte de otros hacia sí mismos y de ellos hacia los demás) que permite siquiera un nivel de comunicación que, en ocasiones, es percibida como inviable con personas “externas”. De

esta manera, se observa que los propios estudiantes y bailarines experimentan al gremio profesional de la danza clásica como “un mundo aparte”, como un medio social “cerrado” y “muy pequeño”. Relacionado con estas ideas, el BR3 mencionó lo siguiente: “...por eso me he dado cuenta que la gente que no se dedica a actividades artísticas no tiene esa, esa sensibilidad desarrollada y que solamente un artista pueda, posiblemente, platicar con otro artista ¿no?, y entenderse realmente de lo que se están hablando ¿no?; y hay un mundo para los artistas y sí es muy chiquito aquí en el país, pero yo siento que ese es el mundo que nos pertenece ¿no?, es muy chiquito pero ahí es donde debemos estar para poder...es, es un lugar tan chiquito, que nos va a ayudar a ser grandotes si lo detectamos, pero necesitamos estar ubicados ahí...”; aunque él se está refiriendo a la categoría más amplia de “los artistas”, previo a la parte citada el entrevistado habla de los bailarines como una subcategoría, al interior de la primera, más amplia.

Así pues, el medio social de la danza clásica profesional, a la vez que aglutina y cohesiona a quienes forman parte de él, se presenta como *altamente elitista y excluyente*, en tanto no son aceptados como miembros aquellos que no comparten el mundo de vida y experiencia desde el que los bailarines construyen sus vivencias. Resulta común observar actitudes de desdén, e incluso comentarios devaluadores, poco amables y hasta hostiles de parte de los bailarines hacia personas que “no son como ellos”, “que son distintos”. Las diferencias que los bailarines mencionan casi siempre se cifran en cuestiones que aluden a la corporeidad y la belleza, a las habilidades físicas o a su ausencia o escasez en aquellas personas que son percibidas como “externas”. En este sentido, se observa una cierta conciencia o sentido -que podría denominarse- *de superioridad de gremio o de clase*, misma que suele afincarse en la *superioridad física* (belleza de acuerdo con los propios parámetros, habilidades y destrezas, etc.) que se autoatribuyen, no sin cierta dosis de realismo, en algunos aspectos, los bailarines de danza clásica. Estas ideas quedan claramente expresadas en el siguiente fragmento del discurso del B1: “...Híjole, una vez un maestro me dijo: “Los bailarines somos seres especiales, (enfatizando mucho estas palabras) y así nos tenemos que sentir”, y estoy de acuerdo con él siempre y cuando no lleguemos los bailarines a ser arrogantes o prepotentes, o ser, o sentirnos que somos superiores a la demás gente ¿no?, o sea, porque, somos igual a todos (esta parte aparece como una justificación innecesaria que, quizá, en realidad delata la existencia de una idea

contraria a la que declara)... *por ejemplo en una fiesta, pues las bailarinas van, pues van vestidas... o sea, espectacularmente ¿no?, por ejemplo, a las fiestas que yo he ido de la Compañía, porque tienen unos cuerpazos, están muy bonitas. En una Compañía las bailarinas, para algunos directores tienen que ser bonitas ¿no?, entonces ya desde ahí, desde... a veces yo creo que es mera cuestión de estética. O sea... van... vamos los bailarines en grupo y vemos a una persona pasada de peso y ¡puta!, es un pinche marrano ese güey o, o, cosas así ¿no?. Así, yo creo que sí es de ego, de estética, de, o sea, de vanidad. Los bailarines son vanidosos pero en un grado superlativo, pero, yo no, yo no me descarto, o sea, yo sí soy vanidoso con mi cuerpo y me cuido y como bien, pero no, o sea, no podemos ser arrogantes ni prepotentes con la demás gente y eso no... no lo tolero, no o sea es... no está conmigo ¿no? Y este...pero... ¿pero qué significa? Es que, sí somos... de alguna manera sí somos seres especiales porque si no nos sentimos seres especiales no, no... no seríamos bailarines...". El B2 ilustra muy claramente esta idea, con una frase muy breve, pero muy significativa, refiriéndose al hecho de "estar en el foro": "...O sea, y es una etapa como de estar por encima de...del común de la gente...".*

Profundizando un poco más en esta problemática, también es posible entender, leyendo entre líneas de los discursos de los entrevistados, que los estudiantes profesionales de danza clásica y los bailarines que llegan a serlo, tienen conciencia de, previamente a serlo, haber recorrido un largo camino que implica una *alta selectividad*, de modo que, si se encuentran en la punta de la pirámide de la danza clásica realmente pueden considerarse como *elegidos*, como *los mejores* de entre muchos otros que quedaron en el camino, ya sea por no cumplir con los prerrequisitos físicos, estéticos y/o psicológicos para iniciar la carrera a nivel profesional o por no haber cumplido con las expectativas marcadas para mantenerse en un medio educativo y/o profesional altamente competitivo como es el de una escuela o una compañía profesional. La E3 dice al respecto: "...hice creo que once o doce exámenes aquí, de distintas cosas y cuando entré, este, desde que vine a hacer el primer examen yo estaba convencida en que esto quería hacer y a lo mejor no me quedaba aquí porque no tenía las condiciones del mundo cuando entré (todavía me siguen costando trabajo), pero cuando entré de verdad no tenía casi nada porque pues no estaba entrenada como para estudiar profesional. Cuando me escogieron dije "Ok, entonces tengo que demostrar por qué me escogieron", y, y...nunca he dudado ni un segundo de querer estudiar profesional

y, y me gusta mucho, me fascina...”. Con respecto a la decantación que ocurre en el proceso, la misma E3 recuerda: “...vine como con nueve niñas a hacer mi examen...de las nueve niñas éramos 3 las que nos habíamos quedado, me quedé...mi primer año fue así, fantástico...fue muy bonito; el segundo año se me dificultó así muchísimo, de hecho me reprobaron en el examen final, me querían, bueno me habían dicho que lo mejor era que me saliera de la Escuela que porque no me veían aptitudes, o no sé, y que no estaba logrando lo que ellos pensaban que iba a lograr. Entonces me dieron chance y me dijeron “Te vamos a dar chance en el tercer año” y pues ya regresé con la cabeza muy, muy diferente, un poco insegura de mí misma, porque pues me habían roto así como mi, mis logros, no sé, como que me había sentido mal ¿no?, como que había pensado eso, que no iba a lograr nada. Entonces mi tercer año entré insegura pero, pero, pues como que mis ilusiones y mis sueños me hicieron crecer y subir...”. Así pues, la gran “capacidad de supervivencia” que demuestran quienes llegan al mundo de la danza clásica profesional probablemente tengan razones para considerarse *superiores o mejor dotados* que otras personas que se encuentran fuera del medio, en tanto que efectivamente lo son, si se consideran los aspectos a los que dentro del medio, y ellos mismos otorgan tanta relevancia. La BR2 mencionó, relacionado con este tema: “... yo lo sufrí mucho y en mi carrera de esos 1,500 alumnos que había en la Academia de Coyoacán fui la única que llegué a ser bailarina. Precisamente por esas situaciones, incluso compañeras mías llegaron a dejar no solamente la Academia ni el Ballet, sino llegaron a totalmente tratar de olvidarlo, por esas situaciones tan difíciles que vivieron... porque quieres lograrlo y si no están totalmente convencidos creo que no aguantarían la presión y esa necesidad de aguantar todos los elementos para, para poder...pero sí, yo he visto compañeros de la Compañía y de la escuela que precisamente dicen “No tengo necesidad de aguantar tanto, mejor me voy a hacer otra cosa”...”.

Cabe mencionar que, pese a la gran cohesión aparente que existe al interior del medio profesional de la danza clásica, también existe una enorme *competitividad* entre sus miembros, esto debido a que en ellos existe clara conciencia de que su propio desarrollo y trayectoria profesional dependen, en cierta medida, de la colocación de otros en el campo (es decir, de si existen o no personas *mejores* que cada uno de ellos, de los “gustos” de quienes asumen direcciones y toman decisiones, etc.). Debido a esto, en ocasiones los

bailarines experimentan envidias, celos y llegan incluso a desear la desaparición o anulación de otros; cuestiones que aluden a estas realidades pueden encontrarse en el discurso de los entrevistados, en todas las etapas. Al respecto, el E1 mencionó: “...puede pasar en la carrera que son muy buenos tus amigos ¿no?, que son muy buenos amigos y salen acá, salen allá, eh, como, pero que aun así como que te desean que te rompas algo...yo no sé si no se sienten a gusto con ellos mismos y quieren verse reflejados en otra persona y al no poder hacerlo se...lo quieren como truncar o no sé, algo así...”. La E3 dijo: “...me enfrento mucho a mis compañeras, al medio egoísta y soberbio de la gente que cuando te va bien este, no pueden...a lo mejor yo, yo cuando le va bien a la gente que quiero sí se lo hago ver y la felicito y le digo que qué bueno, que tiene todo mi apoyo; a la gente que a lo mejor me es más “x”, como decimos nosotros, pues, normal, o sea, lo tomo como ¡qué bueno que le fue bien!, pero no le intento poner el pie porque creo que poniéndole el pie no voy a lograr nada más que como tragarme más el...no sé, el egoísmo, la porquería, digamos, de ese ambiente. Yo me enfrento mucho a que cuando me va bien la gente me critica y, al contrario, me busca más dificultades o inventa chismes de mí que no son ciertos...”. La E2 dijo, en algún momento de su entrevista: “...también aquí en la escuela hay veces que piensas que tienes amigas, pero que pues no, en realidad no son ciertas porque yo también he actuado así; hay veces que todo el tiempo estás luchando por papeles y por ser la principal y por cosas que para mucha gente son tontas, pero que para nosotras son, son muy importantes. Entonces pierdes amistades y pierdes...o te das cuenta que aquí no puedes tener amigas...”. El B1 menciona lo siguiente al respecto: “...si tú dejas que...es que bueno, tal vez estoy hablando muy (risa), muy así como es la Compañía, pero es verdad...si tú dejas que te hagan mierda en la Compañía lo van a conseguir bien fácilmente, no te puedes dejar ni un momento...ni un solo instante te puedes despistar porque ya están encima de ti. Es este... no dejar que te difamen, que digan cosas que no son ciertas y ps... nada más te tienes que defender con el trabajo. Sí, es bien importante eso: valorar nuestro trabajo ¿no?, o sea, luego yo me pregunto ¿realmente tendré el nivel o la... pues sí, el nivel para estar aquí en la Compañía **Nacional** (lo enfatiza), o sea, en la Nacional. Pues sí, siempre vamos a tener amigos que nos van a decir: pues sí güey, tú le has chingado mucho y te has comprometido y estás trabajando duro... pues sí pero eso no es todo, hay veces que se trabaja el doble de lo que yo trabajo y alguien... y no consigue

estar en la Compañía ¿no?. Y pues sí, también es ser inteligentes y no dejarnos de los demás, que no nos aplasten...”. Por su parte, la BR2 dice: “...me dieron un papel protagónico de Festival de las Flores en Genzano, me dieron la oportunidad de estrenarlo antes que las Primeras Bailarinas; para mí fue una situación muy difícil porque los celos profesionales son fuertes, pero a partir de ese momento entonces ya me dieron papeles ya de una primera bailarina...”.

Curiosamente, aunque se percibe cierta hostilidad hacia los otros, que representan “competencia” para los bailarines entrevistados, explícitamente ellos mencionan que esta característica del medio profesional constituye también una motivación y un impulso para continuar superándose a sí mismos, de manera que, en su momento, sea posible superar también a otros. Entre los entrevistados la superación siempre se visualiza como si ocurriera en ese orden de cosas: primero la competencia consigo mismos y la autosuperación y solo después la competencia con otros y la superación de ellos; sin embargo, permanentemente existe una necesidad de ascendencia que implica, en un medio jerárquico como es el de las compañías, la superación de otros. Todas estas ideas y vivencias de los bailarines se reportan tanto en etapas y sitios en apariencia “no competitivos” como las clases, ensayos, temporadas de funciones, etc., como en eventos claramente competitivos como son las audiciones escolares, para ingreso a una compañía o para conseguir algún rol o categoría superior, o, desde luego, en los concursos nacionales e internacionales. Refiriéndose a su experiencia en concursos internacionales, la B3 mencionó lo siguiente: “...Es muy, muy emocionante ir a un concurso... lo principal es que vallas con la idea de concursar ¡contigo misma!, eh, que tu vallas haciendo el reto para ti, no para los demás ¿no?, no para el, la chica que está al lado de ti, o no para la rusa o para la americana o etcétera ¿no?, sino para ti misma porque yo creo que...por supuesto que vas con la idea de, de ganar ¿no?, ¡por supuesto!, pero es tan difícil, es...entran muchos factores dentro de un concurso, entran favoritismos, de repente si hay un jurado que, que, no sé por alguna cosa no le gusten los mexicanos ¿no? entonces ya te tachó desde antes ¿no?, o, o, o simplemente llevan a sus propios bailarines los jurados ¿no?, entonces ¡ya ganaron ellos! ¿no?...”.

La conciencia de la diferencia entre las personas que pertenecen al medio profesional de la danza clásica y las que resultan ajenas o “externas” también se observa, por parte de los

bailarines, en la diferenciación que hacen con respecto a las capacidades mentales o intelectuales que tienen unos y otros. De distintas formas, los entrevistados expresan que las personas fuera del gremio de la danza clásica profesional suelen considerar que los bailarines “no piensan”, “son tontos” o “tienen una zapatilla en la cabeza”, atribuyéndoles cierto grado de banalidad y ligereza intelectual; ante esto, los bailarines parecen verse en la necesidad de reivindicar su valor en este plano, su inteligencia, mencionando que “los bailarines tienen un pensamiento distinto”, que “piensan con el cuerpo” e ideas relacionadas con que una persona, por más inteligente que sea, con su sola capacidad mental jamás logrará hacer con su cuerpo aquello que ellos pueden realizar. Con respecto a lo expuesto, el BR3 mencionó, en una parte de su entrevista, lo siguiente: “...como ejecutantes clásicos o cualquier tipo de bailarín profesional en cualquier estilo o rama de la danza, si no le dedicamos ese tiempo a concentrarnos en el desarrollo físico no existiría la danza profesional ¿no?; nadie, nadie, ni hasta la persona más inteligente puede hacer que su cuerpo se mueva como se mueve el cuerpo de un bailarín que tiene una carrera de 8 años, nada más con la pura mente. Necesitas depurar todas esas articulaciones, todos esos músculos. Entonces lo piensas y dices “Es que es una cosa por otra”. Tal vez a los bailarines nos ubiquen como que solo nos sabemos mover y que no sabemos pensar; pues tal vez sea cierto, pero no quiere decir que sea malo, los bailarines nacimos a lo mejor para movernos y...habrá personas que nacieron y son las encargadas de pensar en el mundo ¿no?. Ahí tienes a los poetas, ahí tienes a los dramaturgos, ahí tienes a los...a todos los nerds, que existen tantos (risa). Pues todos tenemos un objetivo en la vida y a fin de cuentas, o algunos nacen para algunas cosas y otros nacen para otras. Uno nace para ser arquitecto, otro nace para ser médico y...a ellos les toca construir, a nosotros nos toca mover el cuerpo y dar y expresar un arte a través del escenario ¿no?...”; también mencionó: “...toda esa disciplina como militar ¿no?... todo ese esfuerzo físico, todo ese esfuerzo mental –porque aunque piensen que no pensamos sí pensamos y mucho, solo que pensamos al mismo tiempo que nos movemos, entonces es un pensamiento diferente también...”. En la misma línea, el B1 dijo: “...el bailarín sufre con el cuerpo y las otras personas sufren a veces yo creo que con la mente, porque todas las otras carreras y todos los demás oficios...luego se trabaja mucho con la mente. El bailarín en algún momento como que se puede relajar mentalmente y trabajar nada más físicamente...a veces ¿no?.

No sé si esté en lo correcto pero... por ejemplo un doctor o un no sé, arquitecto o, no sé, lo que sea, luego se cansa mucho mentalmente, más que físicamente y es lo que luego no nos comprenden nuestros familiares o nuestros amigos...". Sin duda, las personas del medio dancístico profesional son cognitivamente e intelectualmente distintas a las personas "externas" en tanto que sus actividades y las exigencias de la vida hacia ellas resultan fundamentalmente diferentes; posiblemente, de entrada, también existan diferencias previas en este nivel, inclinaciones y formas de pensamiento o de inteligencia que favorezcan o induzcan a la persona a enfocar su interés y su vida hacia ciertas actividades profesionales, en este caso, específicamente hacia la danza clásica.

Con respecto al establecimiento de un sentido de *pertenencia a un grupo* (que es fundamental en la vida de muchas personas) a partir de la integración de un estudiante a una escuela profesional o de un bailarín de danza clásica a una compañía, llama la atención el hecho de que la mayoría de los entrevistados le otorgan una importancia prácticamente nula a este hecho; se observa que no existe, de manera marcada, un sentido de conformación de una colectividad que es común en diversos tipos de agrupaciones. Así pues, entre los entrevistados, solamente en el discurso de una bailarina activa y en el de una retirada se expresa claramente el sentido y valor otorgado al hecho de formar parte de una colectividad, en el cual, sin embargo, también se refleja una dosis de individualismo o egocentrismo, en tanto que la experiencia se estructura a partir de la percepción que tienen de "representar a la compañía", "representar a su país", o bien, de destacarse como "ejemplo" para el resto de los miembros de la agrupación; en los discursos, en general, no se encuentran alusiones claras a la existencia de un sentido de pertenencia a una colectividad, de compañerismo. En particular, la B3 dijo en su entrevista: *"...después el reto de como ya Primera Bailarina pues hacer roles principales y tener la responsabilidad de, de, de todo una obra ¿no?, porque, ya en este momento tu eres la punta de esta pirámide y, y no solamente ser como la protagonista de cada ballet, sino como el ejemplo ¿no?, también, porque...así como yo me fijaba en los primeros bailarines como que me sentía yo ahora ¿no?, dije...digo "Ahora voy a tener yo que ser como el ejemplo de", ¿no?.* De acuerdo con lo declarado por los entrevistados, se observa que, al parecer, la pertenencia a una colectividad organizada de carácter educativo o profesional, representa más bien una ratificación indirecta de *sus propias capacidades*, en tanto que reafirma su

conciencia de formar parte de un grupo de “personas especiales”, de aquellos que han sido seleccionados para formarse en un medio educativo que “se permite el lujo de rechazar a tantos y tantos”, y de mostrarse en los escenarios de mayor prestigio en nuestro país y, quizá, también en el extranjero. El siguiente fragmento del discurso del B2 ilustra lo que se mencionó: “...trabajar en la UNAM te da otro prestigio, o sea, la UNAM es una institución, por sí sola te da un peso que tú también tienes que estar a la par de donde tú estás. Entonces sí te dan ciertas instituciones ciertas personalidades te, te dan un lugar...por supuesto que sí...”.

En general, se observa que por encima de un sentido de colectividad y pertenencia, en los bailarines se presenta un grado superlativo de *individualismo*, y que es esta la orientación que dota de sentido la existencia y las vivencias de estas personas; quizá esta conciencia individual sea desarrollada a partir del trabajo intenso, constante y sostenido que ellos realizan sobre sus cuerpos y sus personas, o quizá también sea esta conciencia y necesidad de *cultivo* de la propia individualidad lo que los orienta hacia el interés en el trabajo en este sentido, volcado hacia sí mismos. También es posible que este proceso ocurra en ambos sentidos, de manera recursiva, retroalimentándose. Reafirmando esta idea de la orientación individualista que mantiene el trabajo de los bailarines, algunos de ellos mencionan que “no podrían hacer sentir nada *al público* si no son capaces de sentirlo ellos primero” y que, en consecuencia, su trabajo siempre es “primero para sí mismos, y solo después para los demás”; esto puede sonar un tanto contradictorio si se considera que la danza clásica es una forma escénica de esta expresión artística, es decir, se concibe y se realiza para ser vista en un escenario, para ser mostrada a un público, para ser ofrecida a otros. Al respecto, el E1 mencionó lo siguiente: “...antes que nada...yo bailaba primero para mí, antes que para un público y este, y ellos me dijeron que cómo, que para el público, pero yo siento que es más importante para mí sentirlo en mí y yo creo que de ahí viene la, esa expresión ¿no? al público, porque si bailas para el público se me hace muy, muy falso, muy cliché...es como que hay más dentro de ti que puedas mostrar a las demás personas...”. El B2 explica lo que representa la relación con el público, también partiendo de sí mismo, de la siguiente manera: “...esa es la gran diferencia ¿no?, entre la gente que viene como público y el bailarín, el artista. O sea, que tú estás arriba, te la crees, y el de allá abajo te responde...”; el comentario puede ser interpretado como que, a partir de la relación que el

bailarín establece con el público, que es percibida como asimétrica, en la que él mismo es activo y el otro es pasivo, y por tanto existe una relación de poder que lo favorece, el propio bailarín refuerza su valía personal ante sí mismo.

Los entrevistados, en general, expresan que la elección de la danza clásica como carrera profesional, a nivel de experiencia, de vivencia personal, supera en mucho el llano sentido de un camino formativo, de desempeño profesional y laboral, en tanto que para todos ellos representa no solo una actividad que han realizado en su vida (o durante cierto tiempo de ella), sino que representa *una forma de vida*, en tanto que la determina. Al mencionar esto, los bailarines afirman que la elección profesional y su desempeño dentro de esta a lo largo de sus distintas etapas resulta de gran relevancia y de un significado poderoso en el aspecto simbólico-emocional personal, en tanto que ha delineado, en gran medida, su estilo de vida, forma de ser y de pensar y de estar en el mundo, su manera de relacionarse con otros y consigo mismos y su colocación individual, su horizonte de experiencia, de modo que define su forma de aprehenderlo y de construir cada una de sus vivencias, incluso las que se suscitan fuera del ámbito profesional. Sobre el tema, la E3 dijo lo siguiente: “... (la danza) *te abre más cosas, pruebas más cosas en el sentido de...culturales, eh, no sé, eh, sentimentales, pruebas muchísimas cosas, este, aprendes muchísimas cosas y te superas a ti misma ¿no?, te vas superando y aprendiendo y cruzando obstáculos. Y sí lo veo como un estilo de vida tal cual. Me encanta...*”. El siguiente fragmento del discurso de la B3 habla al respecto: “... *a ser más consciente de mis actos, este... creo que esta profesión no solamente es danza, es bailar, este, no, también es, es, pensar muy bien las cosas ¿no?. O sea, si tú no piensas en una clase que vas a hacer seguro te lastimas, seguro te, te pasa algo ¿no?, entonces, así también la vida ¿no?, si tú cometes errores en la vida, también van a suceder cosas ¿no?. Entonces yo creo que esta profesión no solamente te deja eh, los aplausos del público ¿no?, sino también te deja por otro lado este...algo que, que, que te ayuda a vivir bien, que te ayuda a vivir y pensar que puede ser más positiva la vida... a no quedarte con resentimientos sino seguir adelante, a que además tienes que ser muy observadora porque, porque la danza muchas veces entra por la vista ¿no?, y así también la vida ¿no?... yo aprendí muy rápidamente a ser independiente, a valerme por mí misma, a cuidarme, porque en esto también te debes de cuidar, físicamente tienes que aprender a*

*conocer tu cuerpo muy bien y a saber lo que comes lo que no comes, a que te tienes que tapar y conservarte sana porque tienes función mañana (risa); aprender a incluso a veces... ¡hasta a caminar!, saber donde pisas, porque yo he visto mucha gente, se ha lastimado, un esguince y se acabó ahí el ensayo o la función o lo que sea ¿no?, y después resulta que pierdes la función que tenías en puerta ¿no?, entonces, hasta eso ¿no?. Y dices “Jamás imaginé que pudiera pensar en eso”, con suerte como persona normal igual, igual sí me lastimo porque no importa, pero bueno, o sea, es algo que es positivo ¿no?, a final de cuentas (risa)...”. Por su parte, el BRI menciona lo siguiente cuando se le cuestiona acerca del sentido que tuvo para el la experiencia de *ser bailarín*: “...establecerme como una persona en un medio ¿sí?, como un ente que piensa, que reflexiona, que hace de su vida y del arte su vida cotidiana. Ser bailarín pues es una vida, no es parte de una vida, es una vida misma en sí, es una manera de pensar, de ver las cosas, de actuar...para bien o para mal, creo yo. Ahora, esto trasciende más cuando eres maestro ¿sí?, porque te lleva a la reflexión de muchas cosas que tú tuviste y que no valorizaste y que puedes ayudar también a algún alumno o a alguien a reflexionar o a hacerlo pensar y mejore su condición de vida ¿sí?. Creo que ser bailarín básicamente es una forma de vida, así...”. En este fragmento del discurso puede observarse que la profesión constituye la forma a través de la cual el sujeto se construye personal y socialmente; también refleja el proceso de maduración y necesidad de transmisión de las propias experiencias, de trascendencia y generatividad a partir de cierto momento en el ciclo de vida y a partir de la toma de distancia temporal en relación con la actividad de bailarín activo de a la incursión en el medio de la docencia que, en varios de los casos se observa como la trayectoria “natural” (normal, más frecuente) para los bailarines que se retiran del escenario.*

Si bien es cierto que aseguran que la experiencia de *ser bailarín* constituye una parte de sus vidas (lo cual implica que existen *otras partes* en el todo), también afirman que alrededor de este rol que han desempeñado (como estudiantes, como bailarines activos y/o como bailarines retirados) es que todos los otros aspectos de su vida se han ido acomodando y sucediendo. De cierta manera, los bailarines otorgan un sitio central dentro de sus vidas a su formación y desarrollo profesional dentro de la danza clásica, y es alrededor de este *mundo de experiencia* que organizan el resto de los aspectos, tales como las relaciones afectivas (de pareja, familiares y sociales), sitios de residencia, estilos y

formas de vida, etc.; se observa que incluso decisiones trascendentes en la vida de una persona, tales como iniciar o sostener una vida en pareja o asumir la maternidad o la paternidad, suelen depender de la oportunidad o no de que ocurran, según las situaciones y condiciones que se estén viviendo en el aspecto profesional. Cuestiones relacionadas con esta problemática se presentan en todos los entrevistados, aunque, por supuesto, estas tienen que ver con las situaciones y la problemática específica del momento del ciclo de vida en que se encuentra cada uno. Una parte del discurso de la E2 ilustra esto: “...es muy difícil, porque la danza es... es pensar solo en ti. Desgraciadamente es muy egoísta, es muy egoísta porque para poder sobresalir hay veces que solo tienes que estar encerrada en ti, pensar en ti, trabajar en ti, porque es tu cuerpo, eres tú ¿no?, eres tú. Entonces es muy difícil porque lastimas a tus seres queridos y hay veces que los alejas por eso mismo ¿no?. Entonces lo más difícil y lo que ahorita recordé que me ha dolido mucho, me ha dolido mucho abandonar a mi hermanito...por un sueño...”. El B1 mencionó: “...una de las cosas por las que lloro es porque mi chava está bailando en otro estado, está bailando lejos de mí, casi no la veo. Pero bueno, también sonrío porque ella está haciendo también lo que le gusta, también está bailando ¿no?; aunque estamos distantes estamos bailando los dos y recibiendo dinero por lo que nos gusta hacer...sí...”. Por su parte, la BR2 menciona lo siguiente: “...yo durante esos 20 años –toda mi familia es del Estado de México- no conocí a mis sobrinos, mis primos, nadie, porque todas las fiestas son en fin de semana y las funciones siempre son en fin de semana...Yo tuve un hijo...yo había aplazado incluso mi embarazo, hasta los 10 años de matrimonio tuve a mi hijo, precisamente porque era una de las situaciones que sí se contraponen en la carrera. Me había sido muy difícil ir subiendo en las categorías y ya cuando finalmente hice papeles de solista yo había decidido tener un hijo pero cuando me dieron la oportunidad de bailar un ballet completo dije “No, ahora me tengo que esperar. Tengo que, por lo menos un año guardar mi categoría para reforzar la idea de que sí lo puedo hacer y después tener la oportunidad de embarazarme”. Y así pasó porque después de esa oportunidad me invitaron a Cuba y al año siguiente a otro país...entonces para mí fue muy difícil, hasta que tuve que tomar la decisión de, de embarazarme. Esa es una situación para las mujeres bailarinas que sí es muy difícil porque lejos, aparte de dejar de bailar en el foro pues es el desentrenamiento y la recuperación. Esa es una de las partes importantes que uno sí tiene que pensarlo mucho

¿no?...”. Refiriéndose a otras cuestiones, el BR3 dice: “...Las dificultades...pues de pronto tener que estar lejos de tu familia...lejos de tus amigos, de...el lugar donde naciste ¿no?, el tener que estar cambiando de ciudad, lo difícil que es mudarte –yo he visitado ya cerca de 80 departamentos en toda mi vida (risa), ya no puedo más, o sea, una mudanza para mí es como, no sé como si me pidieran hacer lo más difícil de mi vida-...eso yo creo que ha sido lo más difícil: el tener que estar cambiando de ciudad, cambias de...tienes que acoplarte a los hábitos y a las costumbres de cada lugar, tienes que respetar horarios –aquí en la Ciudad de México yo puedo salir a caminar a las tres de la mañana si quiero ir a algún lugar, pasear a mi perrito, y en otros lugares se torna peligroso o en otros lugares en las playas hay mosquitos, o en otros lugares... Entonces, todos esos cambios son cambios drásticos en tus hábitos personales ¿no?; que a fin de cuentas de todos vas a tomar algo y pues es la persona en la que te conviertes ¿no?. Pero eso es muy difícil, ¿no?...¿Y pierdes muchas cosas!...y en aspectos personales pierdes muchísimas más, que yo creo que son las que más valen ¿no? Pierdes una vida, eh...(pausa larga)...pierdes una vida eh, de pareja ¿no?, posiblemente si estás más tiempo en un lugar hay más posibilidades de...y en estos mundos que vivimos en estos tiempos ya no es tan fácil, pero igual y tienes, se eleva un poco el porcentaje de posibilidades de poder compartir tu vida con alguien. Y el ser humano yo siento que nació para estar acompañado ¿no?, definitivamente sí estar acompañado y, y el que no está acompañado de verdad debe de tener bien identificado cuál es su propósito, hacia donde va a dirigir toda esa energía que puede dar el ser humano de nacimiento, como naturaleza, como privilegio ¿no?. Entonces imagínate, cambias de residencia...conoces a alguien en un lugar y de pronto ya te salió un trabajo en otro lugar y dices “Pues lo siento, no te puedo seguir o no me puedes seguir; pues tenemos que separarnos, o tenemos que...”. Y yo en lo personal he perdido... pues, por lo menos compañías ¿no?, importantes y valiosas. Pero es tanto el amor al arte del bailarín, y tanto tu, tu necesidad de seguir explorando tantas cosas y de seguir creciendo y de seguir adquiriendo experiencias y de bailar,... y se te torna como en una adicción, que pierdes eso...”. En los fragmentos de los discursos de los entrevistados que se presentaron se observa que el hecho de tomar la danza como *forma de vida* constituye -a partir de cierto momento en su formación y desarrollo en que se descubre una verdadera vocación- una necesidad, imposible de ser satisfecha a través de medios distintos a la propia práctica de

este arte; también mencionan que la experiencia de *ser bailarín* los marca y define de manera profunda, de forma muy significativa.

Por otra parte, la experiencia de *ser bailarín de danza clásica* es vivida con *gran intensidad*, debido, posiblemente, a la conciencia de su carácter efímero en la vida de la persona que la protagoniza, que siempre tiene “en contra” el paso del tiempo y el envejecimiento del cuerpo, así como la conciencia de lo efímera e inasible que resulta la experiencia escénica misma (la función), alrededor de la cual se organiza todo el sentido del quehacer cotidiano del bailarín. Con respecto a estos temas, la BR2 dijo lo siguiente: “...cuando un bailarín técnicamente está al 100% le falta interpretativamente y como artista mejorar, no llega a su madurez artística, y cuando llega a su madurez artística ya técnicamente está hacia abajo. Es una, una famosa gráfica que es contradictoria: cuando uno sube mucho técnicamente el nivel emocional y artístico como persona madura no lo puede dar y cuando llega uno a esa madurez ya la técnica va decayendo. Entonces... otra persona no tienen en contra eso de que con el tiempo tienen que sacar adelante su carrera, incluso los cantantes entre mayores, y los músicos, entre mayores sean tienen más experiencia y son mejores ejecutantes. El bailarín no, tiene en contra precisamente la edad, que es una carrera de juventud...”. Con respecto a lo efímera que resulta la experiencia sobre el escenario, la misma entrevistada menciona: “...como solista es una oportunidad que tienes; de una temporada, en esta compañía actual solamente son 4 funciones, entonces cada bailarina nada más tiene una función y está esperando durante 6 meses esa oportunidad...”; desde luego, los bailarines, durante esos tiempos “de espera” mantienen un ritmo de trabajo intenso, asistiendo a sus clases de entrenamiento y ensayos, y, en muchas ocasiones, esas participaciones en el escenario, sobre todo cuando es como solistas, son muy breves, de tan solo unos minutos, o incluso unos segundos de duración.

También la experiencia se presenta con una *gran densidad*, en tanto que se percibe que “ocurren muchas cosas en lapsos de tiempo muy cortos”, e incluso que “se sienten muchas cosas a la vez”, como puede entenderse en el siguiente comentario del E1: *son como muchas emociones juntas; es como felicidad, tristeza, angustia y desgarramiento, como necesidad de seguir adelante... Pues, es una experiencia padre ¿no?, en un año he vivido más de lo que he vivido en mis 19 años (risa). Este, pues sí porque he estado en contacto con más sensaciones que de toda mi vida, o sea, a lo mejor un año experimenté no sé, lo*

que era realmente sufrir ¿no?, y al otro año no sentí nada y dentro de cinco años sentí, no sé, tristeza, y dentro de cinco años felicidad, muy, mucha ¿no?... y en este año en cinco minutos puedo sentir tristeza, alegría, eh, desgarré, no sé, que estoy volando...muchas cosas...sí.”. Estos comentarios hacen referencia tanto los momentos en que propiamente los bailarines desempeñan su actividad profesional última (el momento de las funciones) como en aquellos mas íntimos o cotidianos, sin embargo, identifican el origen de las experiencias de gran intensidad y densidad emocional en la actividad dancística.

Todos los entrevistados muestran conciencia del hecho de que la carrera de un bailarín de danza clásica comprende una etapa formativa muy larga, a la vez que esta es seguida por una vida profesional activa de corta duración si se compara con la de otras actividades y oficios (esta termina, en la inmensa mayoría de los casos, alrededor de los 40 años de edad); esta caducidad temprana de la carrera de un bailarín se encuentra ligada directamente al deterioro corporal y a la dificultad para el mantenimiento de un óptimo nivel técnico para la ejecución y la interpretación implícitas en la profesión. La conciencia de prepararse para el final de esta etapa y el tránsito a la de retiro se encuentra mucho más presente en el discurso de los bailarines activos de edad avanzada y en los bailarines retirados; en el caso de los estudiantes, aunque saben de la inevitabilidad de este trance, sus preocupaciones actuales fundamentales se dirigen en otros sentidos. Para los bailarines activos cercanos al retiro, así como para los bailarines retirados entrevistados, el final de la actividad profesional dentro de los escenarios representa una dificultad importante, y, sin embargo, una realidad que es necesario enfrentar inevitablemente, por lo que es asumida de esta forma con cierta tranquilidad y naturalidad a manera de conclusión y cierre de un ciclo que da paso a otro; también es importante mencionar que en los discursos se observa cierto grado de conciencia de la necesidad de prepararse (psicológica, emocional e incluso académicamente en algunos casos) para desarrollarse personalmente de manera sana y desempeñarse profesionalmente, de la mejor manera, en el siguiente momento de su ciclo vital. Algunos de los entrevistados expresaron la necesidad de retirarse en un momento en el que sus capacidades físicas y nivel técnico son aún aceptables, en tanto que es importante para ellos dejar una “buena imagen” en el público que los acompañó durante su trayectoria profesional. Con respecto a este complicado tema, la *BR2* señala lo siguiente: “...*Es muy*

difícil retirarse porque uno siempre quiere estar en el foro, es muy difícil, una situación que uno no quisiera que llegara el momento. Fui viendo cómo mis compañeros se fueron retirando y bueno, yo cada año decía “El año próximo lo tengo que hacer yo, el año próximo lo tengo que decidir”, y bueno, finalmente mi mejor época, tal vez podría haber aguantado 5 años más seguir bailando, pero yo quería que el público se llevara una imagen agradable mía y es una situación muy difícil... es una situación de verdad así, que se te cae el corazón, pero yo quería tener esa imagen ¿no?. Ya había tenido muchos años en la Compañía y demasiado trabajo...sí lo fui preparando muchos años; al principio no lo piensas, pero ya cuando pasan los años...sí fue un proceso, entonces fui preparando el camino, fui viendo de que manera podía integrarme a otra actividad - que creo también que los maestros tenemos la obligación de decirles a los alumnos “¿Qué vas a hacer cuando dejes de bailar?, porque sí es muy placentero, es muy bonito, el bailar”, pero también prepararlos, porque la danza es una parte de tu vida por lo mismo que te decía ¿no?, de que, físicamente llega un momento en que ya no puedes seguir- entonces sí fue un proceso largo... significó dejar parte de mi vida... fue un proceso de irme despidiendo poco a poco, de dejar lo que más me había gustado en la vida...eh, sí, formó parte de mi vida y lo fui separando y, que no es fácil (risa)...pero sabía que iba a llegar y bueno, preparando y un poco dejando esa parte que es, que nunca, aunque esté en retiro, no pienso que se haya dejado totalmente ¿no?. Aunque no diera clases, sí fue una experiencia que se va a quedar grabada para toda la, el resto, hasta que muera ¿no?...”. La B2 habló al respecto de la siguiente manera: “... Bueno, eh, una de las cosas que es muy importante es saber que esta carrera es corta, digamos que corta para la edad que tienes ¿no?. Yo creo que sí es muy importante eh...retirarte a tiempo, porque...la gente tiene de ti una imagen y yo creo que sería muy bonito que la gente se quedara con esa imagen, con esa buena impresión ¿no?. Eh... por supuesto que yo he visto que es muy difícil también esta transición, que ha sido muy difícil para otras bailarinas...pero, pero sí creo yo que debe de, de, de llegar este momento y que, por ejemplo ahora, yo ya siento en mi cuerpo, físicamente yo siento que es el momento o que va a llegar ya muy pronto este momento. Porque tienes menos flexibilidad, tienes menos condición, tienes mucho menos eh... ¿qué te diré?, no sé, físicamente ya no te da igual que antes el cuerpo ¿no? y... es normal, eh... yo lo sé; por supuesto que tienes que trabajar tres o cuatro veces más de lo que antes era,

este, pero bueno, también se que, que, que es algo que debe de llegar ¿no?, y que bueno, yo creo que sí lo afrontaré con, con muchas ganas porque yo ya lo he estado pensando, ya lo he estado eh...como decidiendo ¿no?... acabar mi carrera...cerrar este, este círculo que tengo yo... ”.

Por otra parte, los bailarines activos mayores y los retirados entrevistados mencionan la necesidad de, al término de su carrera sobre los escenarios, incorporarse a la realización de otras actividades, dentro del mismo medio profesional, en las cuales puedan verter la experiencia acumulada a través de su trayectoria profesional y transmitir sus vivencias y experiencias a bailarines en formación o a profesionales jóvenes; básicamente, se contemplan alternativas de desarrollo profesional en el campo de la docencia, de la coreografía o en aspectos administrativos o logísticos en instituciones educativas u organizaciones profesionales de danza clásica de diversa índole. Con respecto a la necesidad de contar con alternativas de trabajo posteriores al retiro y la importancia de contar con una preparación para ello, BR3 dijo lo siguiente en una parte de su entrevista: *“(pensó)...“sin separarme de la danza tengo que ser más responsable de mí mismo. Tengo que... o por lo menos intentarlo”. Y lo que yo sentí es que no estuve tan preparado para hacerlo, no siempre tienes esas armas fuertes porque un bailarín normalmente, fuera del ballet, no tienes otras armas, y dices “Bueno, ¿y ahora qué hago?, ¿ahora a qué me dedico?, o ¿ahora cómo le voy a hacer?”, ¿no?...”.* La B2 dice al respecto: *“...y posteriormente, de alguna manera dar al...ya sea a la gente que va empezando como bailarín, como ejecutante o a la gente profesional que también va empezando ¿no?. Yo siento que, que por ese lado es lo más interesante que a mí me gustaría hacer ¿no?, creo que tengo muchas experiencias, muchas cosas que yo podría darle a los, a los chicos o a las chicas para que a ellos se les haga más fácil ¿no? ese proceso... y creo que para mí va a ser una experiencia muy bonita el poder pasar a esta transición, a este cambio, porque además ya estoy dando clases yo y, y me gusta mucho, me gusta decirles, poderles eh...no facilitar las cosas ¡por supuesto!, pero sí decirles como ir al camino correcto ¿no?; y me gusta y me siento bien ¿no?...”.* En el siguiente fragmento del discurso del BR2 también se encuentran ideas relacionadas con esta problemática: *“...este, lo que...por desgracia es que el bailarín, pues no te alcanza el tiempo, se te va, en un momento ya se te va la carrera, o sea, cuando tú ya volteaste tú ya estás dando clases porque si no ya después (risa)...a ver*

quien te paga. Digo, si tienes la profesión o la vocación tanto como coreógrafo o como maestro...”. El B2 muestra otros intereses para el momento de su retiro, lo cual se observa cuando menciona: “...pero más bien lo mío, lo mío creo que en ese sentido sería, eh, hacer toda la cuestión de logística, de buscar otras alternativas además para desarrollarte en esto mismo ¿no?, porque a mí sí me interesa, o sea, a mí sí me interesa este, a lo mejor este ser jefe de foro en algún momento, este, eh, no sé, o sea, poder seguir dentro del mismo ámbito desarrollándome, pero en otra etapa, en otra etapa más de logística definitivamente...”.

Todos los estudiantes, bailarines activos y bailarines retirados que fueron entrevistados visualizan, en el pasado, en el presente y en el futuro, su vida inserta en el medio dancístico profesional, expresando todos ellos su deseo de continuar en el aprendizaje, producción artística y transmisión de los saberes y experiencias generados y acumulados a través de su trayectoria vital y profesional. En este sentido, la BR2 dice al respecto: “...pues ahora estoy ya como maestra, eh...siempre estuve en academias particulares dando clases, después tuve oportunidad con compañías profesionales, y creo que es muy gratificante, porque toda la experiencia que yo adquirí creo que es importante tratar de dársela a los alumnos, porque en ese sentido cuando yo estaba como Bailarina Principal todos los Primeros Bailarines tuvieron que irse de la Compañía por diferentes motivos, entonces todos los roles que yo bailé como Bailarina Principal no había una cabeza que me ayudara a bailar, me dieron siempre en esos últimos años los videos de los bailarines, yo me aprendía las coreografías del video y no tenía a quién me ayudara para decirme la experiencia que tenían...” En este fragmento y en otros es posible notar el alto valor que se otorga a la *experiencia vivida* como fuente de conocimiento de gran potencial formativo para las nuevas generaciones; así pues, existe la concepción de que se trata de un aprendizaje que ocurre a la manera de antigua del aprendizaje de los oficios, en los que a través del tiempo y la transmisión de experiencias se logra, paso a paso, la maestría o experticia. En general, los entrevistados expresan de manera importante el aprecio que tienen por aquellas personas que han participado en su formación y desarrollo dentro del medio de la danza clásica, especialmente hacia algunos maestros que tienen un papel relevante en estos procesos; en este sentido, el discurso de los bailarines enmarca su quehacer cotidiano y su desarrollo profesional en una dimensión social que cobra gran

importancia, a pesar de la tendencia egocéntrica e individualista que se ha venido analizando. La E3 dijo lo siguiente con respecto a la relación que mantiene con sus maestros: *“...me encanta hablar con los maestros, preguntarles cosas aunque sean tonterías; que, por ejemplo a la maestra Bety le pregunté ayer que cómo le hacía para que no sonaran las puntas ¿no?. A lo mejor eso lo tendría que saber yo, pero no lo sé y, y, a lo mejor a ella le pasó hace mucho ¿no?... y no sé, al maestro Francisco le pregunto muchas cosas que luego se enoja... pero a mí me da mucha risa porque también lo quiero muchísimo ¿no?. He aprendido mucho y he aprendido a valorar mucho a los maestros; yo respeto y admiro muchísimo a todos los maestros ¡a todos!...”*. El B2 se refirió a algunos maestros que han tenido gran importancia en su carrera: *“...O sea, creo, que realmente por lo que me dediqué a bailar fue por, por... por ese misticismo que tenían los maestros, o sea, esa eh...ahí tuve unos excelentes maestros, este, bueno, la maestra Tita, que es, la verdad...eh, además es una persona maravillosa la cual te enseña a amar esta carrera...te enseña a que no es tan difícil...’97, para ser exactos, y de ahí a la fecha me sigo entrenando con el maestro Guillermo Maldonado, que también ha sido alguien muy importante en mi vida también porque es un maestro que también, si tú no tienes para bailar, él te beque...”*. La BR2 mencionó lo siguiente: *“...en el momento en que yo entré al salón y vi a esa maestra con tantas niñas, con tanto amor, con tanta felicidad, con tanto gusto, si a mí me gustaba la danza ese momento y ese año fue muy significativo para mí. Afortunadamente el primer año fue muy feliz, fue con una maestra que marcaba todo con muchas ganas, mucho amor, mucha felicidad y mucho cariño a los alumnos. Yo creo que eso detonó mucho mi carrera...”*, ella misma, refiriéndose a otro momento de su carrera dijo: *“... me ayudó mucho los maestros como el Mtro. Alonso que es ya una leyenda, eh, la danesa que había comentado, Kirstein Raloff, que fue la directora del sistema danés, maestros que vinieron a montar ballets completos, maestros ingleses, maestros rusos, maestros de mucha técnica balanchine... me enriquecí y me sirvió mucho tener muchas técnicas que eso hace que un bailarín sea completo...”*. Con respecto al mismo tema, el BR3 dijo: *“... “Lo hice solo”, pero no, no lo haces solo, lo...hay muchas personas a tu, en toda tu carrera, en toda tu trayectoria, en toda tu vida artística hay muchas personas ¿no?. Muchas personas valiosas y muchas personas que te ayudan ¿no?, y mucho , mucha gente que te hace saber que vale la pena, que es importante que creas en ti mismo y que si tus*

convicciones las tienes bien firmes, tarde o temprano se van a realizar muchas cosas... ”; aquí hace referencia no solamente a los maestros, sino a otras personas (directores, compañeros, familiares y amigos) que también forman parte de su de esa dimensión social en la que se inserta su experiencia personal como profesional de la danza clásica. Refiriéndose específicamente a la importancia de la familia y la existencia de un proyecto de vida personal y privada más allá de la vida profesional como bailarina, la B3 dijo lo siguiente: “...porque también te das cuenta que el ballet no es todo en la vida ¿no?, que con suerte en una etapa de tu vida de verdad lo es, con esa pasión que tienes, ganas y fuerza y la juventud y no sé ¿no?, pero después te das cuenta que esta otra parte de tu vida privada es muy importante también; que llegas y te apapachan o tú apapachas (risas), este... o simplemente tienes otras cosas en que pensar ¿no?, no solamente en la pirouette, el, el brazo, la coronita, la malla o la punta ¿no?, sino que también hay otras cosas, pues muy importantes ¿no?. Y creo que es, es...yo si siento que es muy importante que hagas tu vida también como, como familia, como persona ¿no?, porque, porque esto se acaba ¿no? (risas)...se acaba y entonces, si no tienes nada...yo si siento que es muy importante que hagas tu vida también como, como familia, como persona ¿no?, porque, porque esto se acaba ¿no? (risas)...se acaba y entonces, si no tienes nada, si no estás considerando algo más o si no tienes una familia yo creo que también es mucho más difícil pasar es...este paso ¿no? que al final tienes que dar. ”.

En general, los entrevistados, tanto los estudiantes como los bailarines activos y los retirados, valoran y evalúan su experiencia de vida como bailarines de una forma *altamente positiva*, pese a que ninguno de ellos deja de reconocer las dificultades que se presentaron y se presentan a partir de la decisión de asumir esta forma de vida. La E2 menciona: “...a pesar de que es bien difícil esto y que he sufrido mucho y que sé que me falta mucho que sufrir, que, que...yo voy a tener mucha felicidad, mucha felicidad y, y ... no sé, no sé, yo quiero ser bailarina a pesar de que haya muchos problemas y de que encuentre o no encuentre estabilidad para mi familia; son cosas que ahorita quiero y como alumna soy muy feliz, soy muy feliz al estar en esta escuela y, hay no, lo defino con felicidad, con amor...tolerancia, paciencia, tristeza.” Al final de la entrevista realizada, el B1 dijo, refiriéndose a su formación y a su incipiente carrera como bailarín de danza clásica: “...Ha

sido difícil, ardua, maravillosa, ha sido super...¿cómo se dice?... gratificante...tarde o temprano te va a devolver todo. Es algo... fenomenal, o sea, todo lo que llevo de conocer al ballet no lo cambiaría por nada...". El B2 declaró: "...y encantado de la vida. O sea, si yo volviera a nacer quisiera volver a ser bailarín, ¡por supuesto!, y te digo, porque a mí me ha dado, eh, todo, todo me ha dado...". Por su parte, el BR3 dijo: "...En general yo te puedo decir que ha sido...en tres palabras todo lo que ha, lo que ha representado es: lo mejor de mi vida, ¿no?. Cuatro palabras fueron. Lo mejor que me ha pasado en la vida...ya me pasé de palabras. Lo mejor, lo mejor...".

Entonces, no parece exagerado mencionar que el hecho de *ser bailarín* constituye para los protagonistas de esta experiencia *una parte fundamental que define el sentido mismo de su vida*, de su experiencia de ser y estar en el mundo, si bien no desconocen la relevancia de que existan otros aspectos (como las relaciones familiares, sobre todo) que humanamente los sustentan y contribuyen a su satisfacción profunda. La relevancia de la vivencia como bailarina se observa plasmada en el siguiente fragmento del discurso de la BR2, en el que habla de su retiro de la vida profesional como bailarina activa : *"... significó dejar parte de mi vida, que lo sabía, lo tenía muy claro, pero sí fue un proceso de irme despidiendo poco a poco, de dejar lo que más me había gustado en la vida...eh, sí, formó parte de mi vida y lo fui separando y, que no es fácil (risa)...no es fácil, pero sabía que iba a llegar y bueno, preparando y un poco dejando esa parte que es, que nunca, aunque esté en retiro, no pienso que se haya dejado totalmente ¿no?. Aunque no diera clases, sí fue una experiencia que se va a quedar grabada para toda la, el resto, hasta que muera ¿no?...".* La B3 habló con respecto al significado de su experiencia de *ser bailarina*, así como de la importancia de otros aspectos de la vida en su carrera: *"...yo creo que representa hasta ahora mi vida. O sea, todo lo que ha venido sucediendo porque todo, de alguna manera es alrededor de ella ¿no?, entonces no es solamente esto ¿no?, es llevar una carrera, eh...eh, proyectarte plenamente, o sea, de alguna forma ser lo que tú quieres ser, formar, dentro de todo esto, una familia; eh...y tener también expectativas para más ¿no?. Yo siento que, que, que no es solamente ahora el, el, el no sé...ser Primera Bailarina ¿no?, yo creo que es todo esto ¿no?, que, de alguna forma, has hecho durante toda tu vida ¿no?, has logrado durante toda tu vida ¿no?, porque no eres, no eres sola con la danza ¿no?, eres, eres amigos, eres maestros, eres compañeros, porque todo esto te ha hecho que tú seas. Entonces sí, yo*

siento que, que no soy sola ¿no?, que...que todas estas personas han hecho que yo sea ¿no?...”; en este fragmento de su discurso se retoma la dimensión social de la experiencia, en un sentido amplio y este es un elemento que solamente aparece en el discurso de los bailarines de mayor edad y en los retirados, lo cual, probablemente, se relacione con las características y necesidades específicas del momento del ciclo vital en que se encuentran, así como de un mayor nivel de reflexión favorecido por la experiencia de vida, por la madurez misma.

En el discurso de todos los entrevistados se observa una vivencia descrita en términos de la presencia de *contradicciones*, es decir de sentidos y significados emocionales y vivenciales encontrados, contrapuestos y/o ambivalentes. Este sentido contradictorio de la vida es asumido por ellos como “la normalidad”, como algo que dan por sentado y que suponen que ocurre de manera similar (aunque reflejado en situaciones concretas diversas) para todas las personas. El B1, cuando se le cuestiona acerca de si la vivencia contradictoria es común a todas las personas menciona lo siguiente: “...Sí, sí es un común denominador, desde mi punto de vista. O sea, así como en el bailarín, a los maestros, por ejemplo, mi mamá es maestra. Ella adora a los niños, o sea, los ama, pero también, o sea, la ponen hasta...la desesperan ¿no?, entonces, todo se paga por tener lo que queremos hacer. Todo es una compensación de todo. Para tener lo que queremos es fregarse, es chingarse...”. Sobre el mismo tema, la B3 dijo: “...yo creo que sí. Yo comparo mucho esta carrera con, con la vida y yo creo que sí, que, que en cualquier empleo, en cualquier profesión puede darse, estos altibajos ¿no?. Yo siento que, que es algo como, como del ser humano ¿no?; este...simplemente la muerte de algún, de algún ser querido te puede llegar a...a esta situación ¿no?. Este... no sé...que te llegue la vejez también ¿no? (risa), que a muchos pues les afecta, a otros tal vez no pero pues puede ser que a algunos sí les afecte mucho ¿no?. Yo siento que, que sí, que lo puedes comparar no solamente en esta profesión sino en, en todas yo creo ¿no?...”. Aunque se asume esta relativa homogeneidad en la experiencia ambivalente de la vida, algunos de los entrevistados consideran que esta se enfatiza o intensifica para los bailarines, y más ampliamente para los artistas, debido a la naturaleza sensible y expresiva que su quehacer cotidiano entrena; esto contribuye a reforzar su sentido de singularidad, distanciamiento y diferenciación subjetiva con respecto a personas que no pertenecen al medio profesional del arte y de la danza clásica, en

particular. Al respecto, el *E1* afirma: “... por ejemplo en la escuela es muy, es muy común que de repente alguien está feliz y de repente ya está por, casi casi arrastrándose y llorando. Eh, y yo creo que en todas partes, pero, más que nada, me parece que nos pasa a nosotros porque, pues es arte, y el arte es como sentimentalista... es eso, entrar en un contacto sentimental, de expresar cosas...”. Por su parte, el *BRI* habla considerando ambos puntos de vista, dijo al respecto: “...porque es, es, la misma vida ¿no?, o sea, creo que la vida misma tiene estas contradicciones y es, y, y en una profesión como esta ¡híjole!, pues yo creo que es de las que más, en las que más te puedes encontrar todo este tipo de contradicciones... porque, una de ellas es principalmente que uno está aquí pues, se supone, ¿sí?, para hacer lo que a uno le gusta que es bailar y me encontraba con compañeros que habían quedado por casualidad, o porque su mamá los había llevado, o porque decían “Bueno, pues es lo que me gusta hacer, digo, lo que me tocó hacer y va”...”. La *E3* expresa esta idea de la siguiente manera: “...creo que, bueno, los bailarines (yo me incluyo, bueno, estudiante de ballet...y los artistas en general, en toda la fase del arte, somos más sentimentales, más profundos, entonces algunas cosas nos llegan más y nos afectan más o, afectan más en el sentido en que nos pueden hacer todavía más felices que a una persona normal o, o preocuparnos más o entristecernos más que las personas afuera del medio artístico ¿no?. Como que siempre tenemos nuestro corazón totalmente abierto ¿no?, estamos como con el corazón afuera, en las manos y, y, y pues no adentro, entonces a veces sí siento que somos más profundos y más sentimentales que, que los demás ¿no?...pues porque me pasa...”.

Sea como sea la vivencia del resto de las personas con respecto a la existencia de un sentido contradictorio en las emociones y en la experiencia de la vida misma (asunto que sería, sin duda, motivo de otra investigación), lo que se observa es que, para los entrevistados, el sentido de la experiencia a partir de ser estudiantes y bailarines de danza clásica, su subjetividad, se construye en torno a una importante ambivalencia, a un sentido de contradicción que aparece permanentemente, debido quizá a que las prácticas implícitas en dicha profesión favorecen ese tipo de percepciones y sensaciones, en tanto tienen una naturaleza oscilante que se debate entre la disciplina y la búsqueda de placer, entre el orden y el caos, entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Es a partir de esa experiencia personal, desde su particular y específico punto de vista, determinado de manera importante por las vivencias

y prácticas que se desprenden de la actividad profesional que ocupa gran parte del tiempo y energía de los entrevistados, que ellos pueden interpretar o significar el sentido de vida de otras personas, aunque, en realidad, posiblemente lo que hacen es simplemente proyectar en aquellos los sentidos y significados que la vida adquiere a partir de su propia colocación en el mundo; la afirmación de esta idea contribuye, una vez más, a ratificar el sentido egocéntrico que proyecta la población estudiada.

4.2 La vivencia de los bailarines en relación con la *institución* de la danza clásica.

Las personas que eligen la danza clásica como carrera profesional, ya sea que se encuentren en la etapa formativa, profesional activa o de retiro, desempeñan sus actividades diarias, relacionadas con su profesión, en un contexto que se caracteriza por su alto grado de estructuración, por ser predeterminado y, en muchos sentidos, rígido; así, las posibilidades de modificarlo resultan prácticamente nulas para el sujeto desde su posición individual e incluso desde una colectividad, debido a presiones históricas y contextuales globales que contribuyen a mantener el *status quo* de la disciplina artística en cuestión. Este aspecto fuertemente regulado del ambiente en que se desarrollan los bailarines será denominado *la institución de la danza clásica* y comprende, cuando menos, dos niveles claramente diferenciados y delimitados:

1) El nivel de *las instituciones* propiamente dichas: escuelas profesionales, academias, institutos, compañías, patronatos y/o fondos de apoyo etc., en el marco de las cuales los estudiantes, bailarines activos y bailarines retirados desempeñan sus actividades formativas y profesionales. Estos ambientes se caracterizan por su organización vertical y jerárquica y en su interior se encuentran perfectamente definidas las tareas que corresponden a cada uno de los miembros del grupo y la forma en que estas han de cumplirse, en dependencia de su colocación dentro de la estructura en cuestión, es decir, según su rol, jerarquía y status; de la misma manera, son predeterminadas las maneras a través de las cuales es posible acceder a puestos o jerarquías superiores. Las funciones y tareas, así como las jerarquías mencionadas, se encuentran definidas y estipuladas, por lo general, de manera formal y explícita a través de contratos, reglamentos, etc.; sin embargo, en algunas agrupaciones o en algunas situaciones, estas delimitaciones son de carácter informal y se encuentran muy

arraigadas e implícitas en las prácticas de los miembros o participantes de tales organizaciones: respeto especial a figuras míticas ligadas a una brillante trayectoria, códigos de conducta “entre líneas” al interior de las compañías o escuelas, reconocimiento de la existencia de escuelas y agrupaciones profesionales con niveles distintos, etc. La danza clásica profesional se desarrolla privilegiadamente, y casi exclusivamente (en un nivel verdaderamente profesional, de alto nivel) en ambientes institucionales formales y, en nuestro país, especialmente al cobijo de instituciones oficiales que son prácticamente las únicas con la capacidad económica de sostener un aparato formativo, laboral y de producción como el que exige la danza clásica profesional para lograr subsistir. En otros países, especialmente los de “mayor nivel de desarrollo”, en los autodenominados “de primer mundo”, existen mecanismos diversos para que las escuelas y compañías profesionales se alleguen recursos que permitan su permanencia y desarrollo, tales como el mecenazgo, la existencia de patronatos, etc., estas organizaciones, al igual que las instituciones oficiales, definen los parámetros considerados como “válidos” al interior de la organización educativa o profesional a la que apoyan o sostienen, acotando la participación de los individuos que la conforman de manera casi rígida; hay que mencionar que estos parámetros comúnmente se encuentran a su vez delimitados o delineados por los que han sido aceptados tácitamente a nivel mundial y nacional en el medio profesional de la danza clásica. Finalmente, no se puede ignorar el hecho de que los denominados grupos o compañías independientes en el ámbito de la danza clásica -grupos donde se busca un desarrollo autogestivo y autosostenible y donde, posiblemente, cabrían propuestas más incluyentes y amplias en diversos sentidos- difícilmente logran permanecer más allá de una o algunas cuantas temporadas, debido a las complicaciones económicas que los colocan en situaciones insostenibles.

2) El nivel de *la danza clásica como técnica corporal extracotidiana codificada* y estructurada de manera sistemática y rígida en cuanto a las formas de movimiento y la estética corporal que se persigue. En lo referente al movimiento, existe un “catálogo”, una serie de movimientos y pasos que hay que aprender, practicar, dominar y perfeccionar, durante la formación y el ejercicio profesional del bailarín, lo cual se logra a través de la repetición constante, que busca siempre ajustarse a un *modelo técnico ideal* sustentado en leyes físicas que parten de la consideración de la existencia de cuerpos “perfectos”,

milimétricamente alineados y capaces de alcanzar rangos de movilidad preestablecidos y muy ambiciosos. Por otra parte, el cuerpo real del bailarín también se encuentra sujeto siempre a la comparación con un *cuerpo ideal*, cuyo modelo se encuentra diametralmente alejado de las características morfológicas de las personas de nuestras latitudes, por lo general mestizas, ya que se basa en fenotipos europeos caucásicos; esto tiene relación con los sitios del mundo en que la propia danza clásica surgió y se ha desarrollado prioritariamente a lo largo de su historia. Aún más, en la actualidad, los parámetros de la danza clásica exigen corporeidades que también se alejan de las realidades biomecánicas comunes, ya que las capacidades físicas *requeridas* para el desarrollo de bailarines de alto nivel deben ser excepcionales y, por tanto, difíciles de encontrar. La danza clásica como técnica corporal y propuesta estética y artística se ha *universalizado*, de manera que por una parte facilita a los bailarines su incursión en experiencias “transnacionales”, ampliando, aparentemente, de manera considerable sus posibilidades de desarrollo; sin embargo, de igual manera, exige de ellos que cuenten con características físicas y un nivel de ejecución e interpretación que no siempre se encuentra a su alcance conseguir, de manera que, siendo el caso, los limita y margina considerablemente. En lo referente a la dramaturgia de la danza clásica tradicional, de los ballets, también se observa un abordaje casi único de temáticas que tienen que ver con cuentos, con historias fantásticas que aluden al modelo de amor romántico, en las que los roles y estereotipos femenino y masculino socialmente aceptados son reproducidos claramente. El estereotipo masculino, relacionado con la fuerza y el vigor, con su función de “sostén” para la mujer y la familia, así como el femenino, asociado a la delicadeza y la ligereza, son reflejados en las formas de movimiento y actitudes que se muestran privilegiada y constantemente en la escena, y que, desde luego, son entrenadas y afinadas en el salón de clases. Aún dentro del repertorio neoclásico, el ballet como forma dancística de raíces tradicionales, reproduce, en la mayoría de los casos, estos roles sexuales igualmente tradicionales que son ampliamente cuestionados en nuestros días. Solamente en algunas obras de ballet contemporáneo, especialmente en obras que privilegian el movimiento sobre la línea argumental o anecdótica, es que los roles sexuales tradicionales comienzan a desdibujarse, privilegiándose y manifestándose la sola presencia corporal humana y sus capacidades atléticas y expresivas en un plano más abstracto.

En este orden de ideas, los bailarines entrevistados, a lo largo de las tres etapas que comprende este estudio, expresan, en distintas formas, aspectos y niveles, una clara experiencia de supeditación de su persona y de su quehacer en el terreno de la danza clásica a una instancia superior e inamovible a la que hemos hecho referencia: a la *institución de la danza clásica*. Si bien es cierto que esto resulta claro en su discurso, también lo es el hecho de que el grado de conciencia que muestran de esta realidad, así como el significado o peso que tiene en cada uno de ellos, es distinto. Por poner un ejemplo, la E3 mencionó lo siguiente con respecto a su pertenencia a una institución educativa durante su entrevista: “...me gusta mucho ser estudiante por una parte, por otra no mucho porque estás también condicionada a otros horarios ¿no?, a, por ejemplo los horarios de la escuela o así, que a veces no sé, tuvieron función pero tienen que venir a tal hora porque no sé qué ¿no?. Es así como “Ah, ok, somos estudiantes”... yo acepto todo lo que diga la escuela y así porque todo lo tomo por el lado bueno ¿no?, porque se que sí, la escuela no va a hacer nada a detrimento tuyo, sino al contrario, a favor tuyo ¿no?. Entonces eso me gusta mucho aunque a veces sí digo ¡hay, maldita escuela!...”. Con respecto al reconocimiento de una serie de parámetros personales que marca la institución de la danza clásica, el E1 dijo: “...y en México las instituciones, las compañías y los bailarines están como peleados, porque piensan que el clásico siempre debe de estar así como muy bien paradito, que debe de ser de una forma u otra y critican a los contemporáneos, que son unos “suelos” y cosas así, y los contemporáneos hacen lo mismo con los bailarines clásicos ¿no?...”; en su comentario se observa una fuerte presencia de la claridad de la existencia de un *deber ser* creado en torno a la figura del bailarín clásico, en un sentido casi mítico que, al parecer ha perdido sentido para este estudiante, siendo esta posición, posiblemente, similar a la de otros muchos miembros del gremio.

La entrada en escena de la institución en la vida de los bailarines se hace patente desde el momento en que aspiran a ingresar en una escuela profesional: todos ellos se enfrentan a una serie de exámenes de selección que, en distintos aspectos relacionados con capacidades físicas, estéticas, psicológicas y emotivas o de potencial artístico, se realizan a través de comparaciones con parámetros que han sido establecidos como *ideales*. Así pues, de entrada, un estudiante profesional de danza clásica, para serlo, tiene que haber satisfecho una serie de prerrequisitos, mismos que, con el paso del tiempo, se han vuelto cada vez más

restrictivos. Con respecto a esto, el B2 mencionó en su entrevista: *“...las escuelas ¿no?, o sea, si no tienes las características para desarrollar esa carrera ya no puedes entrar; antes por lo menos había una entrada ahí, ahora ya se cerró, ahora ya es el límite de edad...”*. Entonces son muchas cuestiones, Todos los entrevistados afirman haberse sentido “nerviosos” y “presionados” en este tipo de procesos, debido a que desde el inicio tenían cierta conciencia de que podían ser aceptados o no para iniciar su formación profesional; esto se repite posteriormente en momentos como los exámenes a los que los estudiantes se someten periódicamente, las audiciones para obtener algún rol que desean interpretar en el escenario, para ingresar a una compañía profesional o para ascender en la jerarquía dentro de la misma mediante la consecución de una categoría superior. La E3 recuerda los exámenes que realizó antes de empezar su formación profesional, para ingresar a esta: *“...hice creo que once o doce exámenes aquí, de distintas cosas...desde que vine a hacer el primer examen yo estaba convencida en que esto quería hacer y a lo mejor no me quedaba aquí porque no tenía las condiciones del mundo cuando entré (todavía me siguen costando trabajo), pero cuando entré de verdad no tenía casi nada porque pues no estaba entrenada como para estudiar profesional...”*. La B3 recuerda el momento en que fue examinada para ingresar a una escuela profesional y algunos momentos dentro de esta: *“... me hicieron, me acuerdo, una audición en la Dirección, ni siquiera en un salón ni nada ¿no?... al llegar a esta audición, bueno, había toda una serie de maestros y ella enfatizó algunas cosas de mi anatomía, entonces dijeron que sí ¿no?... (después) me acuerdo que en las audiciones tanto de ese ballet como “El Flautista de Hamelin”, pues audicionábamos, ya sabes, con muchos nervios, con muchas ganas también, y no me escogían ¿no?, entonces este, pues bueno, la verdad es que sí, esos momentos eran muy difíciles para mí...”*. El BR3 habla de algunas situaciones vividas durante la búsqueda de contrato en una compañía profesional de danza clásica: *“...me rechazaron en la audición por cuestiones de estatura promedio que piden en la Compañía Nacional, y en todas las Compañías lo piden... un día tomando esos entrenamientos llegó alguien de Ballet de Monterrey para audicionar, yo no sabía que era una audición, pero había algunas personas ahí viendo la clase... me hicieron la audición y a las dos semanas me hablaron de Ballet de Monterrey y me dijeron que me presentara en Monterrey a audicionar, fui a Monterrey, audicioné...íbamos 3 compañeros de generación, los 3 que no nos habíamos quedado en la Compañía Nacional, que de*

hecho éramos 3 graduados ¡y ninguno!; pero fuimos, y...Ann Marie D'Angelo...y le gusté ¿no?, le gusté como ejecutante, algo...definitivamente lo que he aprendido es que cuando vas a una audición no es necesario realmente que te sientas “¿Seré bueno, seré malo, seré más o menos?”, ¿no?, depende mucho de la dirección artística; la dirección artística elige el estilo, el tipo y el...la estatura, en este caso que me favoreció, y es lo que necesitaba, un bailarín chiquito y un bailarín que tuviera aptitudes, posiblemente en un futuro, para desarrollar un papel solista ¿no?. Ella lo...para ella le servía...al cuarto día me dieron el contrato y ya me quedé con Ballet de Monterrey, me quedé por un año y medio, entonces cambió de dirección artística, llegó el Mtro. Fernando Alonso...el que me había rechazado en la Compañía Nacional de Danza. Entonces llega y empieza a hacer cortadero de cabezas en Ballet de Monterrey...”. Con respecto a los retos enfrentados para ascender al interior de una compañía, la BR2 recordó: “...una maestra inglesa que vino a montar Bella Durmiente; ella fue la que me dio oportunidad para hacer la variación de las hadas, dos variaciones de las hadas, hicieron audición y me aceptaron. El consejo artístico no estaba de acuerdo, pero esta exbailarina inglesa y coreógrafa del montaje completo de Bella Durmiente en la Compañía escogió 5 elementos del cuerpo de baile para que hicieran la audición, se hizo la audición y la única que pasó fui yo también, entonces a partir de ese momento ya me empezaron a dar mas roles... me dieron papeles ya de una primera bailarina, aunque por mi físico y mi estatura y mis condiciones físicas no tenía rol como tal (se refiere a la categoría), pero por eso inventaron la categoría de Bailarina Principal pero hacía los papeles protagónicos...”.

En la mayoría de los casos, los estudiantes, al buscar su ingreso a una escuela, a pesar de saber de la selectividad del proceso, expresan que no conocían o no comprendían con exactitud cuáles eran los prerrequisitos necesarios, aun cuando, por lo general, fueron los maestros que tuvieron previamente quienes los animaron a entrar en este proceso debido a que “les veían posibilidades”, refiriéndose con ello a la existencia de condiciones físicas favorables para el desarrollo técnico adecuado. Relacionado con esto, el *E1* mencionó: “...me decían que tenía aptitudes, que tenía pie, que tenía línea, que tenía salto, que tenía giro, que tenía un buen de cosas, pero yo no sabía ni qué. Yo no sabía ni qué me decían del pie, y dije, pues, “lo tengo grande ¿o qué?” (risas). De verdad no entendía, ni cuando había entrado a la escuela les entendía y este, yo la verdad no les creía...las maestras me

decían “No pues es que debes de ir a la escuela profesional, que no sé qué, que no sé qué...” . Y yo no les creía, ni siquiera les entendía, ¡¡ hasta hace poquito que entendí por qué!! (risa)...”. Al respecto, la B2 mencionó: “...porque cuando eres chico como que no te das cuenta así exactamente, o sea, como que no eres conciente de realmente lo que tienes ¿no?; o sea, muchas veces te dicen “Hay no, que tienes bonito pie” ¿no?, pero realmente tú no concientizas eso ¿no?, sino que “Ah, ok” ¿no?, y bueno, realmente en la escuela todos tienen bonito pie ¿no?, o sea, dices “Bueno, pues sí pero y la otra también” ¿no?. Como que muchas cosas yo no concientizaba, pero entonces a través de estos años, de estos dos primeros años, como que yo me di cuenta que tenía yo ciertas condiciones físicas que me ayudaban a sacar ciertos pasos, a lograr ciertas dificultades...”. Sin duda, este nivel de “inconciencia” observado en las primeras etapas de la formación de un bailarín y la falta de claridad con respecto a la necesidad de acercarse a parámetros preestablecidos complica su experiencia, en tanto que, al no saber hacia donde se requiere dirigir los esfuerzos, estos pueden y suelen resultar poco productivos; esta condición, con seguridad, tiene que ver con la iniciación temprana de la carrera en un nivel profesional y de las relaciones con las instituciones, incomprendidas hasta cierto grado, lo cual complica la vivencia de los niños y jóvenes en tanto les generan frustraciones e incluso aversiones, como se verá más adelante. En otras ocasiones, los estudiantes, simplemente viven una absoluta “desubicación” debido a su falta de comprensión de los parámetros institucionales que se exigen de ellos.

Una vez dentro de la institución educativa y de las compañías profesionales, con mayor o menor grado de conciencia, la lucha constante, casi siempre impuesta por las instituciones y la institución dancística (representadas por maestros o directivos), se encuentra en torno a la búsqueda de acercar lo más que sea posible, las condiciones físicas y la estética corporal a los *parámetros ideales preestablecidos*, por lo que los entrevistados reportan la realización de una serie de esfuerzos constantes y sostenidos relacionados, básicamente, con la nutrición y el ejercicio físico; esto constituye una más de las tareas impuestas desde el exterior, en tanto que la *figura* constituye un parámetro que constantemente es evaluado y que, en ciertos momentos, incluso llega a ser condicionante para poder continuar con la formación o suspenderla, o bien para conservar un empleo o perderlo temporal o definitivamente. Todos los entrevistados, en algún momento, hicieron

referencia al cuidado de este aspecto en su vida cotidiana en tanto reconocen la relevancia que tiene para su desarrollo profesional. Con respecto a la importancia de contar con una figura “adecuada” y las condiciones físicas “ideales” y el trabajo que invierte en acercarse a ellas, la E2 dijo: “... ¡tener dieta! (risa). Sí, cuidar mi figura, porque aparte soy una persona muy pequeña, entonces tengo que, desde mi trabajo tengo que pensar así en alargar mucho las cosas, hacerlas muy grandotas y, y cuidar mucho mi alimentación, que también se me dificulta mucho porque hay veces que para tener buena figura... o no sé, en el régimen me ponen alimentos que son caros, entonces también siento que por eso tengo problemas de alimentación, porque hay veces que no sé, nada más tengo para comer huevo y frijoles... ¡hay...mi figura! (risa). A mi figura...me ha costado mucho trabajo... hasta ahorita he pensado que igual y haciendo ejercicio, porque es lo que he estado haciendo más, igual y mi alimentación no puede ser la que me piden aquí, pero he estado haciendo ejercicio extra, aeróbico, y, y creo que sí me está ayudando mucho. También mi problema más grande han sido mis pies (risa)... me han costado mucho trabajo porque cortan línea a mis piernas, tengo que hacer muchos trucos que a veces me cuesta mucho trabajo porque no sé, te dicen “Aquí tienes que alargar la pierna y los pies”, pero como yo al alargar mis pies me corta la línea tengo que hacer trucos y voltearlo y me cuesta mucho trabajo; también igual y tengo mis pies muy fuertes pero hay veces me cuesta mucho trabajo subirme hasta el tope porque no tengo la elasticidad para que llegue hasta el tope, entonces ha sido lo que más trabajo me ha costado...”. La E3 habló sobre algunos cambios de hábitos que ha tenido que realizar para cuidar su figura: “...con el nuevo régimen que tengo ahorita ya como ensaladas y frutas reales, este, al principio empecé a comer sopa de verduras y ahora ejotes y ahora nopales y ahora... antes no comía nada de eso. Aprendí a comer mejor porque me vuelven loca los dulces, pero ahora como que tengo más énfasis en “tengo que comer lo que tengo que comer y después algo de lo que me gusta”...”. Sobre el mismo tema, la BR2 mencionó lo siguiente: “...siempre era mucha presión para mí estar bien y me puse a dieta cuando yo entré a la Compañía, no era muy gorda, pero por lo que yo explico tenía que estar en la línea así super delgada para verme bien y tuve que hacer ejercicios adicionales para extensiones, fortalecimiento, para el cuello...”. Con respecto al control y cuidado de la figura, cabe mencionar que este se presenta como un aspecto problemático en todas las mujeres entrevistadas, y, con mucha menor frecuencia y angustia

en los hombres; probablemente esto se relacione con la mayor dificultad que tienen las mujeres, por razones fisiológicas naturales, para mantener los parámetros de delgadez requeridos, así como por el hecho de que existe mayor competencia entre ellas por la simple razón de que existe una mayor proporción de bailarinas que de bailarines. Aunque el nivel de angustia que representa este aspecto es menor, en los hombres también se observa un interés grande en cuidar este parámetro, fundamental para el buen desarrollo dentro de la danza clásica. El *B1* mencionó: “...los bailarines son vanidosos pero en un grado superlativo, pero, yo no, yo no me descarto, o sea, yo sí soy vanidoso con mi cuerpo y me cuido y como bien...”.

El proceso selectivo al que se someten los aspirantes a una formación profesional continua a lo largo de todo su proceso educativo, y se prolonga al momento de su incorporación a la vida profesional e incluso a lo largo de su desarrollo en esta etapa, en tanto que siempre dependerá su continuidad en este campo del grado en que se apeguen o no a los parámetros físicos, estéticos, técnicos y artísticos que dicta la institución, mismos que, incluso, pueden variar según las personalidades que la encarnen (directores, coreógrafos, maestros, etc.); los bailarines muestran conciencia de este hecho y de la necesidad de mantenerse “imparables” en la lucha por la consecución de estos objetivos, de los cuales depende, entre otras variables, su permanencia dentro de “ese mundo”. En algunas ocasiones se observa que ni aún los mayores esfuerzos por acercar la propia corporeidad a los parámetros ideales establecidos son suficientes para conseguir la aprobación externa, institucional, que es necesaria para mantenerse activo dentro de la carrera; al respecto habló la misma *BR3*: “...llegué a hacer roles principales a pesar de (risa) mis limitantes físicas. Entonces estoy contenta...eh, sí fueron difíciles porque sí hubo directores que no quisieron...hablaron francamente conmigo, me mandaron llamar a la dirección y me dijeron “Mientras yo esté aquí tú no vas a bailar porque no me gustas”, y bueno yo estaba acostumbrada a todos los retos y no me importó, pero este año y medio que estuvo esa dirección sí fue muy difícil para mí porque realmente me tuvieron en la banca, ni siquiera como suplente estaba en los elencos, entonces tuve que sobreponerme muchísimo porque yo iba a los ensayos y marcaba todo atrás pero nunca me tomaron en cuenta durante ese año y medio...”. En este tipo de situaciones se observa una clara “personificación” de la institución dancística a través de figuras de autoridad que tienen

facultades para la toma de decisiones que inciden en el desarrollo de los entrevistados. Los entrevistados expresan un importante grado de conciencia en lo que respecta al hecho de que las decisiones con respecto a lo que ellos mismos realizarán, realizan o realizaron a lo largo de su formación y de su carrera, hablando por ejemplo de los roles interpretados o del ingreso y permanencia en una escuela o compañía, son tomadas siempre por personas ajenas a ellos mismos, que se basan en criterios y parámetros establecidos desde la *institución de la danza clásica* (considerando las acepciones que se han explicado), así como en criterios personales y simpatías o rechazos, fundamentados o completamente irracionales. De las entrevistas se deduce que esta es una realidad a la que los bailarines se enfrentan cotidianamente y que constituye una dificultad con la que deben luchar y ante la cual hay que “sobreponerse siempre”, sobre todo cuando los resultados alcanzados no concuerdan con los objetivos personales planteados. Para los entrevistados representa un reto a lo largo de su formación y de su desarrollo profesional, mantener una autoestima intacta a pesar de los atentados que el rechazo o la no aprobación externa puede representar a lo largo de su desarrollo escolar y de su trayectoria profesional; así pues, expresan la necesidad de mantener cierta independencia de su autoestima y autoconcepto, evitando que estos aspectos sean afectados por los criterios institucionales que los colocan en posiciones que a menudo juzgan como injustas o inexplicables. Este tipo de dificultades, cuya solución va más allá de las posibilidades de acción de los bailarines y estudiantes son las que, dicen ellos, “les templan el carácter” o “los fortalecen” y contribuyen a la configuración de un sentido subjetivo ambivalente, que se debate entre la gran alegría proveniente del gusto de la experiencia de bailar y la profunda tristeza provocada por lo que se ha explicado; este tipo de situaciones son las que constituyen, auténticamente, el infierno para los entrevistados.

Por otro lado, con el ingreso a la escuela profesional de danza se inicia un proceso de aprendizaje a través del cual se busca dominar el cuerpo dentro de cierta gama de posibilidades y formas de movimiento, y aprehender la técnica característica de la danza clásica; a lo largo del desempeño profesional el desarrollo técnico continúa ininterrumpidamente, de manera ideal, convirtiéndose en una posibilidad de desarrollar una constante investigación sobre las propias posibilidades de autodomínio corporal, así como en una oportunidad para plantearse retos que resolver, cada vez más ambiciosos, más allá

de un mero “mantenimiento” de un nivel técnico dentro de un parámetro aceptable y suficiente para un bailarín profesional. Aunque el proceso de aprendizaje y entrenamiento técnico suele vivirse, según lo expresan algunos de los entrevistados, con cierto sentido de autodominio y *poder*, y con cierto grado de autosatisfacción por los logros que se van alcanzando, también se expresa que es asimilado con una dosis importante de dolor corporal y emocional, solamente a través de la realización de “mucho esfuerzo”, y a veces, incluso, que es posible solamente a través de cierto grado de *sometimiento*, tanto a las indicaciones y demandas de los maestros de danza (en quienes en el momento de la clase de técnica se encarna de manera vívida la *institución* a la que venimos aludiendo) como a la propia voluntad que es dirigida en el sentido del autodominio, aun cuando de manera libre tendería a la búsqueda de otras direcciones con mayor sentido de autocomplacencia, más hedónicas. El E1 dijo lo siguiente, relacionado con lo que se menciona: “... *me parece que estamos tan enfocados en agarrar un control, en conocernos por dentro, muscularmente y cosas así, que yo creo que nos vamos conociendo como somos como personas y lo que vamos sintiendo... yo quise abandonar por la presión que sentía de, de las personas que me rodeaban...*”.

Los entrevistados también expresan haber experimentado momentos de una profunda *frustración*, relacionada con el vínculo que establecen y mantienen con las instituciones, tanto en sus etapas de estudiantes y de bailarines activos, ante la dificultad o imposibilidad de alcanzar, en ciertos momentos o con la prontitud que lo desearían, los logros buscados y ansiados, o incluso ante la complicación de sostener en el tiempo los logros alcanzados y de priorizar los intereses personales o deseos del momento, que por lo general quedan supeditados al imperativo institucional. Al respecto. La E3 mencionó: “...*me gusta mucho ser estudiante por una parte, por otra no mucho porque estás también condicionada a otros horarios ¿no?, a, por ejemplo los horarios de la escuela o así, que a veces no sé, tuvieron función pero tienen que venir a tal hora porque no sé qué ¿no?...*”. . La B3 dijo, recordando sus últimos tiempos como estudiante: “...*fui a audicionar al Taller Coreográfico, me aceptaron pero todavía no acababa la escuela, así es que tuve que volver (risas)... mi mamá me decía “No, acabas la escuela primero, ¿no?, ya después harás lo que quieras”; bueno, ni modo, y creo que fue la correcta decisión...*”. El B2 habló de la complicación de mantener un nivel de entrenamiento durante la carrera profesional: “... *en*

nuestra compañía, eh, a veces tu clase la tomas solamente como un calentamiento, cuando antes debía ser realmente la base de tu profesión. Y en estos casos, por lo menos en nuestra compañía a veces no da tiempo para seguir entrenándote de esa forma ¿no?, y creo yo que sí de repente también llega a haber una cierta...conformidad, o sea, ya cuando tú entras a una compañía como que ya te liberaste ¿no?, de la presión de hacer mucho ¿no?, de estar bien. Eh, como que te relajas ¿no?, o sea, como que dices “ya, ya estoy del otro lado, ya tengo cinco o seis años y ya”...”.

Tanto durante la etapa formativa como durante la vida profesional activa, los bailarines de danza clásica se enfrentan a una constante evaluación externa por parte de maestros y directivos de las instituciones educativas o profesionales de las que forman parte o de aquellas a las que desean incorporarse; esta evaluación también se presenta en los momentos en que los bailarines realizan su actividad escénica propiamente dicha, es decir, cuando se presentan ante el público, que también emite juicios sobre su trabajo, si bien es cierto, estos tienen otro valor para los entrevistados, en tanto lo perciben como menos “severo”, lo cual, probablemente, tenga relación con la calidad de “no experto en la materia” de este sector, así como con su nula influencia en las decisiones que tienen que ver con sus destinos formativos, profesionales y laborales. Con respecto a estas ideas, la E3 dijo en su entrevista: “...a mí no me cuesta trabajo como bailar en el foro, como que yo no le tengo miedo al escenario...le tengo más miedo a veces...lo que me da más miedo son las audiciones, ahí sí es donde digo “¡Hay Dios mío!””, eso es a mí lo que me cuesta mucho trabajo porque, porque los maestros se fijan mucho en la técnica, en la técnica...”. Los entrevistados se refieren a los exámenes y audiciones como momentos clave en los que esta evaluación realizada por terceros, a partir de parámetros preestablecidos y criterios personales y subjetivos se hace presente de manera fehaciente; en estas circunstancias, los entrevistados expresan haber experimentado “mucho presión”, debido quizá a la conciencia de la posibilidad de ser mal calificados; incluso expresan haber experimentado una dosis considerable de frustración cuando la apreciación externa del resultado del propio trabajo discrepa de la apreciación y evaluación que el sujeto realiza sobre sí mismo. Con respecto a esta problemática, el BR3 afirmó lo siguiente: “...pero es muy ingrata la carrera ¿no?, porque como siempre a alguien le gustas y a alguien no le gustas ¿no? y entonces te sientes que todo fue maravilloso y resulta que llega alguien, posiblemente más objetivo o con un

*punto de vista totalmente diferente, que es muy válido y...y te hace sentir muy incómodo ¿no?...porque somos muy sensibles a ese tipo de bombardeos ¿no?, porque somos artistas, entonces si alguien te dice “Bien” pues te sientes muy bien y si alguien te dice “Mal” pues te sientes horrible (risa). Eso es en el aspecto, en el aspecto artístico de la danza clásica...”. En general, los entrevistados expresan, aunque de manera no directa ni explícita, una necesidad importante de ser evaluados con respecto a sí mismos en un proceso de desarrollo, y sin embargo, también queda claro que existe una conciencia absoluta de la imposibilidad de la realización de este deseo. Los bailarines expresan conciencia de que “no es suficiente esforzarse”, ni tampoco qué tan bien o qué tan mal *se sientan* ellos mismos en algún aspecto físico, técnico o artístico, sino que lo que cuenta, al final, es el resultado que se muestre, el logro observable y observado (por terceros) y la forma en que este es evaluado en las instancias establecidas para tal fin. En una breve frase, el *BI* expresa con claridad su conciencia con respecto a la evaluación externa: “...si no le gustas al público no le gustas al director...”; también dijo: “...cuando me dice la gente que bailo mal o que no tengo el nivel para eso, pues sí me siento agobiado, me siento frustrado, así...pero cuando llega el director o alguien más importante del que te dijo que no la armabas para eso, cuando llega ese alguien más importante y te dice que lo hiciste bien, ¡ah! pues ahí te sientes a gusto, te vas superando...”. Debido a la ingerencia humana en las diversas instancias evaluadoras de las instituciones escolares y profesionales en las que el bailarín se presenta a lo largo de su formación y de su carrera profesional, así como a la influencia de factores subjetivos como la simpatía en la evaluación que de ellos se realiza, los bailarines entrevistados expresan una gran conciencia de la necesidad de “nuca cerrarse las puertas en ningún lado”, es decir, de mostrar un comportamiento “correcto”, respetuoso y de alto grado de autorresponsabilidad, de manera que “en un mundo tan pequeño” como es el de la danza clásica a nivel profesional, no haya “puntos en contra” incluso antes de que aspiren siquiera a ser evaluados; todo esto, desde luego, implica para ellos grados considerables de presión. El *BI* dijo lo siguiente, con respecto a la evaluación a la que se ve sometido en la vida profesional: “...ahorita yo todavía, o sea, soy un bailarín contratado por la Compañía Nacional, pero, pero realmente todavía estoy a prueba, todavía estoy en los ojos del director, en los ojos de todos los maestros, y...”. El mismo bailarín habló con respecto a la necesidad de sujetarse a las decisiones *institucionales*, por el hecho mismo de*

que lo sean y a pesar de la inconformidad que estas generen en su persona: “...yo ponérmele a un maestro es algo...es lo más estúpido que podemos hacer los alumnos, yo digo. Y te lo digo, ps ya estando fuera eh, porque yo estando en la escuela, yo seguía aferrado a esa idea de que...es que tienes tu punto de vista ¿no?, y lo quieres defender a como de lugar... no me dejé nunca. Pero digo, a veces ya era bien estúpido pelear con los maestros, digo, casi nunca ganas...”. El BR3 se refirió al impacto que las experiencias relacionadas con los juicios externos tuvieron en su persona: “...te deprimas horrible y pues eres un joven, un adulto joven en ese entonces y no sabes como manejarlo en muchas maneras. Entonces en mí, yo siento que me hizo como introvertido ¿no?, muchas cosas me las callaba y...siempre me educaron también mis papás de los maestros y “Tienes que respetarlos y tienes esto...”, entonces nunca se me ocurría levantar la voz o decir eso ¿no?. todo me lo guardaba y...y sí me deprimí durante mucho tiempo y mucho más cuando me rechazaron en la Compañía Nacional...”.

Todos los estudiantes de danza clásica, bailarines profesionales activos y bailarines retirados entrevistados expresaron que *la disciplina* es una parte fundamental de la formación, desarrollo y vida cotidiana de un bailarín. Esta disciplina se refiere al hecho de que requieren someterse a la realización de una serie de *rutinas* de manera cotidiana, constante y sostenida en el tiempo; estas rutinas tienen que ver con el entrenamiento técnico, la realización de otros ejercicios, la observancia de un régimen alimenticio planeado y cuidado, el mantenimiento de un estilo de vida que les permita descansar de manera suficiente y adecuada para poder “rendir” en su vida escolar o profesional, etc. Así, en muchos casos los entrevistados expresan experimentar la necesidad de someter su deseo de “hacer otras cosas” ante el conocimiento y la certeza de la importancia que tienen cada uno de los aspectos mencionados que no pueden ser desatendidos nunca; de distintas formas ellos expresan esta idea diciendo por ejemplo que “la danza es muy celosa”, que “tarde o temprano el cuerpo te cobra los excesos” y que “es una cuestión de constancia”; la exigencia disciplinaria de esta especialidad artística, desde luego, se encuentra íntimamente ligada a su institucionalidad. Aunque este fragmento de la entrevista de la B2 ya se citó en otra sección, ilustra claramente lo que mencionamos en esta parte: “...yo siento que, que si tu no planeas tu día, eh...se te fue ¿no?, entonces tú tienes que planear exactamente lo que

vas a hacer mañana: “Tengo que pararme a tal hora, tengo que hacer esta clase, después este ensayo, después tengo que, no sé, hacer ciertos ejercicios para fortalecer, después regresar a casa, comer ciertas cosas, eh, dormir bien o descansar bien para que al otro día vuelva a hacer lo mismo o mejor”, ¿no?, porque si no, como esto es físico, entonces si tu no estás realmente como disciplinada a las cosas que tienes que hacer no resulta...tienes que entonces hacer tu clase o, o en mi caso yo hago una clase antes de esta, tu entrenamiento, tus ensayos con tales personas, esto, y estar muy al pendiente de todo...los detalles o todas las cosas que te valla diciendo tu, tu ensayador ¿no?; y esto yo lo resumo en disciplina...”. Como se mencionó anteriormente, en algunos casos, los bailarines afirman que la dificultad mayor a la que se tienen que enfrentar es “a ellos mismos” y en el fondo de este comentario se encuentra la vivencia clara de la necesidad de someter el sentido hedónico del accionar cotidiano, tan proclamado en la actualidad, e incluso un sentido legítimo de libertad personal, a la demanda de la institución, anteponiendo la conciencia de la necesidad de esforzarse y hacer “lo correcto, en el momento correcto”, es decir, aquellas acciones que conduzcan a la consecución de objetivos concretos planteados desde el plano educativo o profesional. El *EI* se refiere a situaciones cotidianas que envuelven este tipo de problemáticas al referirse a algunas dificultades a las que se enfrenta en su etapa formativa: “...pues antes que nada, yo mismo, porque, hijole, a veces ¿como me cuesta levantarme! (risas). Este, y más que nada hacer el viaje tan largo ¿no?...”. Aunque en este comentario el entrevistado se refiere a situaciones muy concretas y sencillas, en distintos momentos, todos los participantes en la investigación muestran una gran claridad en torno al “deber ser” dictado por la profesión, o bien, en torno a lo que podría denominarse el “deber hacer”, que es lo que, por encima de sus deseos inmediatos, conduce su accionar cotidiano, incluso en aspectos aparentemente inconexos con el aspecto profesional. Los entrevistados reconocen que el *talento* no garantiza el éxito para un bailarín, en tanto que “sin disciplina no se consigue nada”; de diversas formas ellos reconocen que la consecución del éxito se ve condicionada por la capacidad de esforzarse y realizar las acciones adecuadas, de manera que el talento es solamente una *potencialidad* que puede no representar mayor cosa si no se desarrolla a través del trabajo y del esfuerzo continuo y sostenido que es exigido desde la institución. El *B1* dijo lo siguiente, relacionado con el tema: “...para llegar a donde se quiere llegar, principalmente es la

disciplina. Tú puedes ser excelente bailarín, pero, y hasta puedes ser ya, a punto de ser primer bailarín...eres solista, por ejemplo, y nada más depende de una temporada...que te suban de rango, de categoría, y se le ocurre al güey irse de pachanga, y no llega a la función, y él como se siente tan chingón porque es un excelente bailarín, pues se le hace fácil ponerse hasta la madre de pedo, entonces no llega al día siguiente a la función y lo tiene que suplir un bailarín de menor categoría y que sale a dar todo. Eso ya es un ejemplo de indisciplina, ¿no?, o sea, si tú sabes que tienes que dar el 100% al día siguiente, no puedes estar de desmadroso. Y que, yo lo he hecho... pero, también este, o sea, sé dónde echar mi desmadre...o sea, hay que saber hacerlo... y el momento adecuado también... ”.

Se percibe en los entrevistados la convicción, si bien no en un plano absolutamente consciente, de que la medida en que el bailarín cumple con los parámetros establecidos por la institución constituye la medida de su valor; al menos esto es lo que, desde fuera de ellos mismos, al interior del medio dancístico, se presume: son considerados “buenos bailarines” aquellos que han logrado terminar la carrera, quienes han interpretado roles de solistas o principales, que han ingresado a una compañía profesional y los que consiguen escalar la jerarquía y llegar a ser primeros bailarines; quien no logra alcanzar estas metas, prácticamente, “es nadie” en este medio profesional. La B3 recuerda cómo pensaba en estas metas en su etapa de estudiante: “...tenía muchas ganas de salir ya, de bailar, de esas veces que sueñas que vas a ser primera bailarina ¿no?, que sueñas que vas a hacer el rol principal en, en Cascanueces, en Bella Durmiente ¿no?... por supuesto que siempre tienes el sueño de llegar a ser Primera Bailarina, o sea, todo el mundo tenemos el sueño ¿no?, como ejecutante de “No, es que yo voy a ser Primera Bailarina” ¿no?, por supuesto que sí...”; todos los entrevistados hicieron referencia a la importancia que la meta de acceder a estos roles y categorías principales, lo cual denota la importancia que revisten en su imaginario como medio de adquirir reconocimiento y visibilidad social dentro y fuera del medio profesional. Esta realidad resulta reprobable en el discurso de algunos de los entrevistados que perciben la “pérdida de talentos” que puede estar ocurriendo a partir de la selectividad, en ese camino; el E1 dijo: “...hay como me frustran los ¿cómo se dice?, ahora sí que, ¿cómo se dice cuando una persona te ficha?, como los status, no sé. No me gusta ¿no?... la categorización... a lo mejor dicen “Es que la danza clásica no es para todos”

¿no?, pero entonces ¿el arte para quién es?. Hay veces que dicen, “El arte es para unos cuantos” ¿no?, pero realmente yo creo que el arte es para todos...”. Varios de los entrevistados expresan la vivencia de una contradicción en el reconocimiento del hecho de que la danza clásica resulte selectiva y por tanto excluyente para muchas personas que no satisfacen los prerrequisitos y los requisitos que se imponen a lo largo de la formación y desarrollo profesional. Esta contradicción es percibida a partir de la consideración de la danza como una expresión artística, equiparado este concepto al de una “expresión del alma”, como algo “espiritual” que no tendría que ser negado a ningún individuo que “sienta” la necesidad de realizarlo. A pesar de ello, también se reconoce la necesidad de una formación de alto nivel sustentada en características específicas para la consecución de la *profesionalización de la danza*, de manera que se acepta también la necesidad de la existencia de la institución de la danza, e incluso de su institucionalización, para que sea posible la existencia de la danza clásica profesional como Arte Escénica (así, con mayúsculas), tal y como la conocemos hoy en día, con ese grado de sofisticación y complejidad que la caracterizan y que le otorgan la belleza y atractivo especial que conlleva.

Por otra parte, entre las compañías profesionales existe una clara diferenciación en cuanto a la manera en que estas son percibidas por los propios bailarines, y su prestigio tiene que ver con el grado en que se apegan a los *parámetros mundialmente institucionalizados*, así como con la *tradición dancística* que las sostiene; la pertenencia a una “gran compañía” o a una “pequeña compañía” tiene un impacto en la forma en que son percibidos los miembros, en tanto que la pertenencia institucional les otorga o les resta prestigio, de acuerdo con su imaginario, y probablemente, con un imaginario social más amplio. Con respecto a estas percepciones, la B3 mencionó: “...*por supuesto que siempre tuve el gusanito de querer pertenecer a una compañía grande, de estas así, muy famosas (risas), ¡aunque sea de cuerpo de baile!, casi casi; pero siempre tuve ese gusanito porque, porque yo se como se manejan estas compañías, eh...es otro trato, otro nivel, otras cosas, otros ballets, muchas cosas que con suerte aquí nunca las vamos a tener...*”. La E3 también habló sobre este tema: “...*me gusta mucho la escuela de Cuba, me fascina, entonces me gustaría intentar pasar ahí los últimos dos o tres años. Este...y después bueno,*

tengo dos compañías favoritas ¿no?, pero que son las ¡guau!: La Scala de Milán y el Royal (se refiere al Royal Ballet de Londres)...”. En general, incluso las compañías con mayor peso y permanencia que existen en México (Compañía Nacional de Danza y Taller Coreográfico de la UNAM) son percibidas como “de bajo nivel” si se comparan con las “grandes compañías del mundo”, como algunas rusas y de Europa Occidental que cuentan con siglos de existencia.. Sin embargo, no hay que perder de vista que al interior del medio institucional de la danza clásica, si bien no se proclama explícitamente de esa manera, el *talento*, al parecer, se equipara a la satisfacción de los parámetros establecidos desde fuera de los propios estudiantes o bailarines.

Aun considerando que existen diferencias de niveles entre las escuelas y compañías si se las compara en el ámbito nacional e internacional, la posibilidad de “formar parte” del mundo de la danza clásica *profesional*, entendida como aquella que está ligada a la *institución* y a *las instituciones*, constituye para los bailarines una “puerta de entrada” a un sitio privilegiado, a un reconocimiento social, que otorga el beneficio adicional de ser percibidos por otros y por sí mismos como personas “de éxito”, lo cual tiene una alta valoración social. Si bien esta posición es claramente reconocida al interior del gremio, a un nivel más amplio, esta actividad es aún considerada como “menor”, poco productiva y entonces poco seria. Desde luego, la problemática relacionada con la búsqueda de visibilidad y reconocimiento social, de legitimación de su quehacer profesional cotidiano, mostrada por los entrevistados, en cierto momento se engarza con la necesidad de satisfacer, además, necesidades económicas y de subsistencia que tiene cualquier persona, lo cual es posible a través de la danza clásica si es que se alcanza el mencionado “éxito”, es decir, la incorporación al medio institucional de una compañía en la que se recibirá un salario por desarrollar su trabajo; esto resulta imposible de otra manera, en tanto que, al menos en México, no existen posibilidades de satisfacer este aspecto fuera de las instituciones oficiales, mismas que constituyen un campo en extremo limitado, como se mencionó antes. Con respecto a la asociación entre pertenencia a una institución y solución de la problemática económica, la E3 mencionó, pensando en su futuro como profesional: “...y también significa como estabilidad, mucha estabilidad. Si yo llego a bailar en un lugar que me paguen bien, aparte de, de que me haga feliz, porque yo no estoy aquí por, por –yo no pienso ser bailarina por el dinero- pero yo sé que si llego a bailar en la

*Compañía (se refiere a la CND) o fuera del país y me llegan a pagar bien, voy a lograr una estabilidad para mi familia y eso también me va a dar mucha alegría. Yo sé que voy a lograr que mi mamá ya no trabaje todo el día, que trabaje medio turno y que pueda darle el tiempo que yo no le pude dar a mi hermano...". Sin embargo, los entrevistados expresan que la necesidad de bailar, de hacer danza clásica, va más allá de la posibilidad de resolver o no a partir de ella su subsistencia, de manera que cuando esa solución no se logra, su necesidad de continuar desarrollando esta actividad, fuera del ámbito institucional, representa un conflicto, en tanto que tienen que realizar otras tareas para conseguir lo necesario para sobrevivir, costear y continuar su entrenamiento y desarrollo dentro de la danza; esta problemática llega a alcanzar proporciones dramáticas en algunos casos: en muchos de ellos llegan a postergarse o incluso clausurarse posibilidades de establecimiento de relaciones en el plano personal o la toma de decisiones como la paternidad debido a la dificultad para establecerse de manera estable en lo económico. Con respecto a la importancia que tiene el hecho mismo de *bailar*, y relacionado con la problemática planteada, reflexionando en torno a la posibilidad (desde luego, no voluntaria) de no incorporarse a una agrupación profesional al término de su formación, la misma E3 dijo: "...seguiría encontrando en el baile la felicidad que hasta ahora he encontrado aunque no reciba dinero, y seguiría luchando como he luchado todo este tiempo... creo que podría sobresalir no estando en la Compañía...pero igual y también seguiría bailando, no sé. Ahorita yo ya tengo lugar en la compañía de Reyna Pérez porque he estado yendo a tomar clase y desde ahorita me he estado moviendo porque yo sé que es muy difícil...sé que voy a tener un lugar donde bailar y donde entrenarme, aunque no me paguen, pero sé que ahí me dan también el tiempo para poder trabajar y poder ser maestra, porque también es maravilloso ser una maestra...". El BR3 recuerda su situación al momento de su retiro, en que se encontraba desempeñando su actividad profesional como bailarín en una compañía independiente: "...eh...siento que pude haber bailado, si me retiré a los 35, eh, posiblemente otros 6 o 7 años, pero llegó el momento en que dije "Tengo que detener mi carrera como ejecutante..." te repito, "...para hacerme responsable de mí mismo" ¿no?, "...y para poder dedicarme a la danza por más tiempo tengo que detenerlo ahorita y ya no puedo bailar, o sea, ya no puedo dedicarle tanto tiempo a la danza clásica como ejecutante, tengo que dedicárselo en otros aspectos que me hagan posiblemente remunerar,*

económicamente para que yo tenga la libertad de seguir creando otras cosas”...”. A pesar de que la alternativa de dedicarse a la danza clásica “fuera de las instituciones” es considerada como una posibilidad por parte de los entrevistados, ninguno de ellos la contempla como su “primera opción” o como la mejor alternativa, sino, por el contrario, como la última de ellas.

En el discurso de los entrevistados, en distintos momentos y de diversas formas, se expresa cierta incomodidad ante la *institucionalización* de la danza clásica, ante el “encajonamiento” de su libertad personal, de sus impulsos y deseos “naturales” o más inmediatos y ante las restricciones y limitaciones que representa la clara delimitación que existe en cuanto a la forma de expresión artística consensual y convencionalmente aceptada. En algunos casos, todo esto es vivido como un encajonamiento del artista de la danza, es decir, del bailarín, y de manera más amplia como una limitación de la capacidad expresiva de la persona. El *E1* mencionó lo siguiente, con respecto al tema: “...*me parece que en la danza contemporánea es en la que puedes expresar y en la que se logra expresar realmente lo que sientes por dentro y en México las instituciones, las compañías y los bailarines están como peleados, porque piensan que el clásico siempre debe de estar así como muy bien paradito, que debe de ser de una forma u otra...cualquier bailarín, un bailarín de danza clásica o de danza contemporánea tiene que formarse con danza clásica. La danza clásica me gusta, me gusta mucho, me gusta verla...eh, en lo poco que he hecho también me gusta hacerla, pero aun así siento que hay un pequeño hueco, como que no sé, de caer en el mismo “cliché” de que siempre es la misma sonrisita...”. En esta parte del discurso se expresa cierta molestia de percibir que los bailarines clásicos que son “etiquetados” por otras personas, especialmente del medio de la danza contemporánea, como bailarines rígidos y poco versátiles. Pese a lo que antes se expuso, varios de los entrevistados mencionan que en la actualidad un bailarín clásico debe ser capaz de interpretar distintos roles y de ejecutar estilos dancísticos muy diversos, aunque también reconocen que la formación de un bailarín clásico por sí sola no los prepara del todo para este reto, irrenunciable, de convertirse en un bailarín multifacético, integral. La *BR2* habló con respecto a esta exigencia, recordando las dificultades a las que ella tuvo que enfrentarse al inicio de su vida profesional: “...*no tuve la oportunidad...de tener un desarrollo de**

danza contemporánea, por ejemplo, y creo que es muy importante, de historia de la danza, como escolaridad; entonces eso tú como bailarina lo tienes que solucionar y eh...de hecho tuvimos que bailar cosas de jazz, que tampoco tuve la formación y actualmente más porque el bailarín ahora no se debe de conformar con solo técnica clásica, tiene que ser un bailarín completo, tiene que dominar clásico, contemporáneo, jazz, tap, eh, virtuosismo, de todo...tienes que estar con las nuevas técnicas, con los nuevos avances, informarte culturalmente más como bailarín...”. Se expresa una contradicción en el hecho de que, al parecer, la escuela forma bailarines clásicos y, sin embargo, el mundo profesional demanda bailarines mucho más completos, de manera que el término de la formación del bailarín ocurre, necesariamente, durante su vida profesional, a través del enfrentamiento con retos interpretativos que en ocasiones tienen gran importancia y trascendencia en su carrera. En algunos casos, los entrevistados afirman que las posibilidades expresivas que la danza clásica brinda constriñen o limitan la capacidad del bailarín en tanto que los roles del repertorio “ya están ahí”, por lo que tuvieron que buscar, en cierto momento de su trayectoria profesional, otras alternativas dentro del mismo medio; en alguno de los casos la problemática fue resuelta a través de la incursión en el plano creativo, es decir, de la creación coreográfica; también expresan esa sensación de “constreñimiento” en relación a la pertenencia a las escuelas y compañías, es decir, a las instituciones. El BR3 mencionó lo siguiente, con respecto a ese tema: “...entonces decidí hacer muchas cosas independientes ya porque me di cuenta que como artista también, como ejecutante clásico tienes un temperamento y el mío, en lo personal, sentí en determinado momento que estaba fuera de control ¿no?, fuera de control y que no iba a encajar en ningún lugar donde yo quisiera porque yo quería más cosas de las que una compañía me podía ofrecer... para mí la danza es infinita, la danza no tiene límites; entonces llegaba el momento en que el repertorio clásico, siendo tan, tan estipulado ya, y tan dicho eh, desde hace muchísimo tiempo el ballet clásico es esto y así se quedará...entonces como ejecutante quise bailar algunas cosas diferentes, quise probar, quise ver otras cosas... hay muchas cosas en donde se puede desarrollar, muchos estilos, muchas corrientes dancísticas y es en donde yo me sentía que me estaban limitando. Por eso decidí ser independiente y decidí crear hasta cierto punto, hasta donde se me permitiera, y a lo mejor hasta donde no se me permitiera también (risa), porque uno como que siempre es rebelde ¿no?...rebelde y dices “Quiero

hacer más y más y más” y decidí probar en el área coreográfica...y me ha dado unas satisfacciones increíbles...”. La extrema tecnificación que experimenta el bailarín de danza clásica lo convierte en un individuo que se mueve de ciertas maneras preestablecidas y que, si bien su gama de posibilidades (por la amplitud misma del vocabulario técnico clásico) es muy extensa, también es cierto que es limitada en tanto a que se sujeta a ciertas reglas específicas: la búsqueda de líneas corporales largas, de simetría y armonía en tanto que se busca un equilibrio en las formas que el cuerpo adopta, el mantenimiento de la verticalidad y la lucha constante contra la gravedad, el manejo perfecto del eje del cuerpo, así como el manejo de las piernas rotadas externamente y del alargamiento de los pies, etc. Estas características del movimiento que caracteriza a la danza clásica acota las posibilidades que el bailarín contempla como posibles dentro de su repertorio, de tal suerte que, en ciertos momentos, como puede apreciarse en el fragmento del discurso anterior, algunos de los entrevistados expresan una sensación de limitación de sus capacidades y necesidades expresivas a través del movimiento corporal mismo, que, reconocen, va más allá, mucho más, de las posibilidades que la danza clásica plantea. En algunos casos los entrevistados señalan que consideran que la técnica de la danza clásica es solamente un medio para lograr un cuerpo “dócil a su voluntad” que sea capaz de responder a sus demandas expresivas que pueden adoptar otras formas más libres. En este sentido, la técnica de la danza clásica es concebida solamente como un medio de entrenamiento y como una posibilidad, de entre otras que existen, de lograr la expresión personal, artística, a través del cuerpo y del movimiento. Al respecto, el E1 dijo: “...creo que es la...el tipo de técnica más fundamental y me parece que es sobre lo que tenemos que trabajar. Eh... para mí la danza es arte y el arte viene de adentro, de lo que sientes, pero la técnica es el medio y me parece que cualquier bailarín, un bailarín de danza clásica o de danza contemporánea tiene que formarse con danza clásica...(por medio de la técnica clásica busco) así como tener mucha conciencia de mi cuerpo, eh... más que nada eso, concientizar todas las partes de mi cuerpo para aprender a manejarlas...”. Por otro lado, los entrevistados aluden al hecho de que, una vez que se ha logrado un dominio total del cuerpo a través de la apropiación e incorporación de la técnica de la danza clásica, es que resulta posible que el bailarín adquiriera una capacidad expresiva a través del movimiento tecnificado, apareciendo nuevamente la técnica como un medio que lleva a un fin

expresivo, aunque en este caso en un sentido distinto al que se le da en los párrafos anteriores; aquí se menciona que, de alguna manera, cuando se alcanza un dominio completo del cuerpo y de la técnica dancística, es decir, cuando la “obediencia” a las normas es absoluta, contradictoriamente, se adquiere un grado supremo de libertad, al emanciparse de la autovigilancia y de la necesidad de búsqueda de control para lograr enfocarse en el aspecto expresivo o artístico de la danza. El E1 se refiere a esta “conexión” cuerpo-mente-emoción como a una forma de “espiritualidad”: *“...más que nada cuando dejas atrás el “el brazo tiene que estar aquí, la cabeza tiene que estar acá”...llega un momento en que ya no estás tan preocupado por la técnica sino que quieres desarrollar el paso y como lo has estado practicando y practicando y practicando, llega un momento en que con la música solito sale y llegas a ese contacto, hablando espiritualmente... para mí el arte es otra cosa, es expresar, digo sí se necesita técnica y virtuosismo y más en estos tiempos de la danza clásica como se está viendo, pero yo sigo en la opinión de que la técnica es el medio para poder expresar arte...”*. La E2 habla de esa experiencia de la siguiente forma: *“...mejorar mi técnica...(para entonces) empezar a bailar, quiero...no quedarme en eso de hacer movimiento, quiero hacer arte, quiero empezar a hacer arte...empezar, aparte de la perfección, quiero lograr una perfección, yo se que es muy difícil, pero de ahí moverme libremente, poder hacer arte, para poder ser libre moviéndome...”*.

A través de diversos comentarios, algunos entrevistados expresan que si bien la danza clásica como profesión otorga un sentido especial a sus vidas, incluso con una carga simbólica “mágica”, también es cierto el hecho de que constituye “un trabajo como cualquier otro” o “lo que ellos hacen”, así como otras personas hacen “otras cosas”.. Pese a lo anterior, en general, los entrevistados diferencian su condición a la de otros “trabajadores” por el hecho de que ellos “hacen lo que les gusta hacer, y además les pagan por hacerlo”. Refiriéndose al tiempo en que se desempeñó como bailarín activo, el B1 dijo: *“...si realmente te pones a ver detenidamente la vida y a analizar, hacer lo que realmente te gusta en esta vida es muy difícil -creo que la mayoría de los seres humanos por eso luego somos tan infelices- trabajamos y hacemos luego lo que no queremos y lo que no nos gusta. Entonces ya, hacer lo que a ti te gusta y que te paguen por ello y lograr*

que haya sucedido eso, es realmente un cielo ¿no?...". En relación con estas ideas, la BR2 dijo: *"...ha sido poderme expresar en algo que me gusta; todo el mundo me decía que trabajaba en eso pero yo creo que para mí no, nunca fue un trabajo, fue un regalo. Le doy gracias a la vida de que conocí lo que realmente me gustaba..."*. Algunos de los entrevistados, como en el caso que se presentó antes, mencionan que nunca consideraron su actividad profesional dentro de la danza clásica solo como un "trabajo", en el sentido de un medio de subsistencia necesario en la vida de cualquier persona, sin embargo, en algunos otros casos, sí se menciona que al ser contratados por una compañía profesional "se convierten en trabajadores, en obreros que deben cumplir con sus 8 horas de trabajo diarias (o más), tengan ganas de hacerlo o no". De igual forma, algunos de los entrevistados expresan que en ocasiones no tenían ganas o *humor* para interpretar ciertos roles que les correspondían en ese momento y que, sin embargo, como cualquier otro empleado de cualquier otro medio profesional, es necesario cumplir con los compromisos establecidos porque "la función debe continuar". El BR3 dijo con respecto a este punto: *"... Sufres, porque se torna en un trabajo que ya pierde el arte y sientes que lo tienes que hacer por obligación, porque somos bailarines clásicos, pero... o fuimos bailarines, como en mi caso, fuimos bailarines clásicos pero no siempre disfrutas lo que haces porque a veces lo tienes que hacer como un empleado, como te dije hace un momento...como un obrero, que a veces tienes que hacer lo que se te dice y a veces tienes que hacer un lugar, un papel que simplemente como artista no lo estás sintiendo, entonces lo tienes que hacer..."*; esta sensación tiene que ver con aquellos momentos en que la propia voluntad tiene que sujetarse a las demandas institucionales en el plano interpretativo y creativo, a las cuales los bailarines se enfrentan comúnmente. Estas realidades expresan la forma en que también el bailarín clásico, ese artista de la danza, tiene en muchas ocasiones que, una vez más, autodisciplinarse y sujetarse a las demandas institucionales inevitables dentro de las cuales es desarrolla su tarea profesional y su arte. Comúnmente, según afirman los entrevistados, los bailarines, desde su etapa formativa y a lo largo de todo su desarrollo profesional, se enfrentan a demandas impuestas por coreógrafos, maestros, ensayadores y directores de compañías que exigen de ellos determinadas interpretaciones de los distintos roles que les son asignados; aunque la libertad del surgimiento de una interpretación personal puede variar dependiendo del contexto institucional específico y de la persona responsable de la

obra o fragmento coreográfico en cuestión, siempre existirán acotaciones a la actividad del bailarín, que nunca se desarrolla absolutamente *ad libitum*: cuando menos, siempre existe un tema, una coreografía definida y una musicalidad de la ejecución que deben ser observadas por el bailarín, aun cuando él pudiera desear realizar una propuesta distinta. Esto tienen que ver con la existencia previa de un repertorio tradicional, así como con una codificación técnica y la existencia de estilos específicos que constituyen la referencia para la ejecución y la interpretación y que sustentan a la danza clásica como disciplina artística establecida y estructurada, lo cual, por otra parte, representa gran parte de su valor histórico-cultural. En el siguiente fragmento del discurso de la BR2 se observa la importancia que tienen las “referencias” de ejecución e interpretación para los bailarines de danza clásica: “...actualmente hay mucha información y cuestiones visuales -ya hay videos de muchas compañías y eso nos ayuda muchísimo porque antes las coreografías se pasaban de generación a generación, no había manera de ver qué es lo que uno iba a bailar, cuál era el objetivo al que uno iba a tener que llegar; de hecho hay unas coreografías que aquí en México se bailaron por primera vez, que no existían, entonces no había un paralelo. Actualmente uno baila un ballet y ya vio la versión de los ingleses, los franceses, etcétera, entonces ya hay mucha información para los bailarines. Ahora tienen más información, saben lo que tienen que hacer...”.

De distintas formas se observa como el bailarín de danza clásica se coloca siempre en el punto de tensión entre la necesidad de libertad individual que permite la creatividad y la expresividad artística en un nivel de interpretación personal, y la exigencia del medio de responder a las demandas institucionales que se han establecido de manera previa e independientemente a él mismo. De esta manera, se podría afirmar que los bailarines de danza clásica se debaten constantemente entre la necesidad personal de proponer y crear, entre su necesidad de libertad de expresión, por un lado, y la exigencia externa de acatamiento de normas y supeditación de la propia corporeidad, movimiento y capacidad creativa y expresiva a una serie de normas preestablecidas y prácticamente inamovibles, por el otro. De su capacidad de sortear y resolver esta encrucijada compleja depende, en buena medida, el *éxito* que pueda alcanzar a lo largo de su trayectoria formativa y

profesional, así como también el estado de “felicidad” o equilibrio personal y emocional que logre encontrar o construir para sí mismo.

4.3 Los aspectos ideológico-culturales que enmarcan la experiencia de ser bailarín.

En este apartado se hace referencia a la manera en que la vivencia de ser bailarín de danza clásica ocurre en *el aquí y ahora* del mundo contemporáneo, en el México actual, en medio de fenómenos globales, masivos, regionales y mundiales y de ideas fundamentales y específicas que determinan la forma en que las personas del propio medio dancístico y externas a este valoran y conceptualizan dicha actividad y forma de vida, así como los sentidos que le otorgan y el rol social que le asignan. Aunque se parte de las voces e ideas de los propios involucrados, en ellas, sin duda, se plasma el eco de las de todos aquellos y de todo aquello (refiriéndonos al entorno socio-cultural, en un amplio sentido), alrededor y en interacción con lo cual, los propios bailarines se desenvuelven en su vida privada y profesional, es decir del sistema social en que viven.

En algunas partes del discurso de los bailarines es posible captar la impresión arraigada en ellos de que la danza clásica -refiriéndonos a las obras del repertorio tradicional que sustentan la disciplina artística en la que nos enfocamos- resulta una expresión artística y cultural sofisticada y un tanto “fuera de época” en cuanto a sus formas y contenido; sin embargo, en general, esto no representa para ellos un obstáculo, limitación o algo evaluado negativamente, sino que se asume como un reto más el poder “transformarse”, transportarse a otras épocas y lugares y “hacerle creer al público” lo que el ballet representa. En su discurso, la *E3* dice: “... *Me gusta mucho cambiar de personajes, me gusta mucho entrar y salir de épocas; siento que es como un laberinto de puertitas ¿no?, que vas entrando y pruebas y, y las cierras y luego vas a otra y entonces te regresan a la otra para poder pasar a la siguiente, porque a veces siento que no puedes hacer a una persona moderna de este tiempo si no hiciste anteriormente otra ¿no?; siento que, que creo que es mejor por ejemplo, algún día si me toca bailar Aurora o Julieta, haber bailado Clara va a ser super importante porque vas como por épocas...*”. Esta percepción, sin lugar a dudas, tiene relación con el hecho de que esta forma artística surgió históricamente

en un contexto que bien poco tiene que ver con la realidad sociocultural de hoy día: la danza clásica surge, se codifica y se desarrolla en el seno de regímenes políticos monárquicos y zaristas absolutamente distintos a los de corte democrático que subsisten hoy en día, aunque, es cierto, de manera muy incipiente en nuestro contexto nacional. Las formas sociales aceptadas en la época y contexto histórico en que surge el ballet, así como la organización jerárquica vertical imperante en ese contexto, se ven plasmadas en las estructuras institucionales de la danza clásica y, desde luego, incluso en el nivel anecdótico y temático de las obras, en las actitudes y formas de movimiento que son reproducidas en el repertorio tradicional y que sustentan la evolución que la disciplina artística en cuestión ha sufrido a lo largo del tiempo. Si bien es cierto que la danza clásica ha evolucionado y que hoy en día existe lo que los expertos han denominado *ballet contemporáneo*, para los bailarines clásicos que se precien de serlo, el abordaje de las obras del repertorio tradicional en distintos momentos de su formación y desarrollo profesional resulta un paso obligado; por otro lado, incluso las obras contemporáneas creadas a partir del lenguaje técnico académico clásico heredan, naturalmente, gran parte de la carga de sentido original de esta forma dncística. En el siguiente fragmento del discurso del B2 se pueden observar estas cuestiones (se refiere a la Compañía en la que baila, de corte clásico-contemporáneo):

“...lo que pasa es que, eh, en el Taller Coreográfico somos nosotros, o sea, en el Taller Coreográfico la búsqueda es, digámoslo así, a lo mejor me equivoco, pero desde mi punto de vista es como más hacia lo que somos nosotros que hacia, por ejemplo otro tipo de compañías clásicas ¿no?, que se enfocan más en el “Lago de Cisnes”, en toda la cuestión esta de las monarquías y eso. ¡No! Aquí en el Taller Coreográfico como que se da un tipo de, mas bien se ve realmente los problemas sociales, hay muchas cuestiones donde sí se enfoca realmente, coreografías que tocan el movimiento del ‘68, coreografías en las que eres un pescador, coreografías de que eres Zapata, por decirlo así, y como que es más, más, como que estás más cercano a la gente que en otras compañías que es diferente ¿no?. O sea, como que es “querer ser”, ¿no?, y aquí es “ser”, ser uno. O sea, ser tú pero, obviamente con las cuestiones técnicas que nosotros sabemos. Pero para mí esa es la gran diferencia entre una compañía y la otra...”. En esta declaración se observa que en algunos casos, a los bailarines les resulta más “cercano” y “auténtico” el repertorio contemporáneo que tiene más relación con la actualidad, con el contexto espacio-temporal que viven, de

manera que este tipo de expresiones artísticas les resultan más significativas y cargadas de sentido. En alguna parte de su discurso, el *BR3* menciona algunos conflictos en relación con lo que se expuso antes, que vivió durante su etapa como bailarín activo; él los que expresa de la siguiente forma: *“... yo sentía que, que antes que ser un bailarín clásico es un cuerpo, entonces que el cuerpo y la técnica y la metodología aplicada a esa técnica que da un resultado del cuerpo puede llevar a un movimiento más extenso que lo que la técnica clásica estipula en sí. Entonces está el ballet neoclásico, está el ballet postmoderno, que son estilos derivados de la danza clásica en donde se conserva todo ese entrenamiento de los ejecutantes clásicos y todo ese estilo, pero cambia de dinámica ¿no?. Y les das un poco más de libertad, el cuerpo tiene un poco más de libertad para, para poder expresar tantas cosas que yo como bailarín clásico sentía que muchas veces no tenía por donde salir toda esa energía que sentía porque el repertorio me limitaba ¿no?. Entonces como ejecutante quise bailar algunas cosas diferentes, quise probar, quise ver otras cosas...”*.

En relación con lo anterior, para los bailarines, así como para los estudiantes de danza clásica de la actualidad, resulta compleja la aceptación de las normas (formales, estructurales, temáticas y disciplinarias, ya sean de carácter explícito o implícito) establecidas en el medio profesional en cuestión, así como la asimilación y apropiación de estas, en tanto que han crecido y se han desarrollado en un contexto en el que la dinámica social se ha transformado radicalmente, por lo que esas formas “antiguas” les pueden resultar inadecuadas, ajenas, al “espíritu de la época actual”. La *B3* menciona al respecto lo siguiente: *“...los jóvenes de ahora son muy abiertos, son mucho más activos, mucho más...no sé, como que, con tantas cosas que ya hay también, por el otro lado se pierde un poquito el respeto a las personas ¿no?, a ¿quién es quién?...de repente hemos tenido que luchar con ello, porque estos jóvenes no entienden como es esta situación, por ejemplo en la Compañía, no entienden que hay ciertas categorías, que hay ciertos pasos que tienen que ir dando ¿no?...quizá para ellos es como esa emoción de estar ahí y de “Ahora me pongo y yo soy” y no sé qué ¿no?, pero ¡cuidado! ¿no?, porque no sabes que al lado de ti hay una Primera Bailarina que tienes que respetar ¿no?, o simplemente una chica de Cuerpo de Baile que lleva sus diez años ahí y que tienes que respetar también ¿no?... sí tiene que haber ese respeto y entonces de ahí mismo vas a valorar que tienes que dar un*

paso y que luego tienes que dar el otro y el otro, que no puedes ir de adelante para atrás ¿no?. Entonces, sí, esos son unos de los aspectos bien bien importantes, que además nos afectan, pero le afecta más a la persona que a penas acaba de entrar ¿no?, porque entonces te das cuenta que no es el camino que lo va a llevar a hacer su carrera como debe de ser ¿no?...”.

Algunos de los entrevistados mencionan que el hecho de “sujetarse a las normas y respetar a las figuras de autoridad” es una cuestión que ha resultado difícil y problemática para ellos a lo largo de su formación y de su carrera, y que, sin embargo, es algo que han tenido que hacer, puesto que esta constituye la única manera en que es posible continuar dentro de este medio. El respeto a las personas que se encuentran por encima del sujeto en cuestión en una jerarquía, concebido en una forma tradicional que tiene que ver con el nulo cuestionamiento a sus demandas e imposiciones, es una exigencia insoslayable que se presenta a los estudiantes y bailarines a lo largo de su trayectoria, y que constituye a menudo una fuente de incomodidad y conflicto, a pesar de lo cual resulta complicado, si no imposible, modificarla. Esta “incomodidad” se refleja claramente en el discurso del *BI* cuando dice: “... *Ps, es que, es que tienes tu punto de vista ¿no?, y lo quieres defender a como de lugar, y los maestros no te entienden, tampoco...ellos, pues, sí, se sienten con la autoridad y luego también se propasan, entonces, ahí dices, no ¡espérame tantito! y otra vez sale esa idea y ese monstruo que traes adentro... También lidiamos con ... pues con la autoridad, eso ya no se puede discutir. El director siempre va a hacer lo que él quiera; él va a destinar a cada quien su papel y no hay más. Por eso yo trato ya de no enojarme, hacer mi trabajo, ya lo que me toque, pues ¡venga!...*”. La problemática que tiene que ver con la existencia de estructuras jerárquicas que demandan la colocación de algunas personas por encima de otras parece representar una fuente de conflicto importante para los bailarines y estudiantes en el contexto de la sociedad democrática (o con tendencia a estas características) que demanda la inclusión y la participación equitativa de todos los actores sociales. Ante esto, se reconoce entre los entrevistados la necesidad de cuestionar la vigencia de estas estructuras, así como de analizar la viabilidad de una organización más democrática al interior de las instituciones, si bien es cierto que, de entrada, se vislumbra como poco viable al interior de este medio profesional que se percibe como inamovible e históricamente estructurado.

Los estudiantes y bailarines expresan también la necesidad de realizar un estudio profundo y detallado de las épocas históricas y condiciones sociales en las que se desarrollan las obras del repertorio tradicional que a menudo deben interpretar como bailarines clásicos, así como de las motivaciones de los personajes que deben encarnar, para de esta manera hacer una recreación personal, actualizada y adecuada, respetando su sentido original, de los roles o fragmentos coreográficos que ejecutan en cada momento. Aunque sí expresan cierta dificultad para lograr una comprensión profunda y real de lo que se busca interpretar y transmitir, también mencionan que “una niña siempre será una niña”, por ejemplo, de manera que se apegan a aspectos humanos “esenciales” que les dan “pistas” o los orientan en el camino para lograr la interpretación. La transformación en personajes de otras épocas y lugares, con ideas y problemáticas muy distintas a las de la actualidad, puede representar una dificultad para los bailarines, sin embargo, también constituye un reto histriónico que forma parte de su desarrollo artístico. Ante esta exigencia se destaca la importancia de que los bailarines cuenten con una conciencia histórica basada en conocimientos específicos del desarrollo histórico de las sociedades y de las culturas, así como de la propia danza clásica. Con respecto a esto, la *E3* mencionó durante su entrevista: “...*me gusta también mucho estudiar la historia del ballet y de la danza, entonces a lo mejor pues me gustaría estudiar, si ya me va bien, intermedio ¿no?, las dos cosas juntas, pues, para tener más énfasis y más cosas...*”; en otro momento, en su discurso, se encontró lo siguiente: “... *que se transporten; por ejemplo en Cascanueces se tienen que transportar a esa época ¿no?, no pueden ver a una niña de este tiempo bailando una niña de ese pasado...*”. La *BR3* dijo, en relación con esta necesidad de prepararse, en el plano cultural en general, para la interpretación artística: “...*uno cuando sube al foro te presentas tal cual, aunque seas una princesa o una bruja, finalmente sale tu personalidad a flote y si tú como persona no estás realmente con un desarrollo fuerte detrás y una cultura, no vas a avanzar, te vas a quedar estancado...tienes que... informarte culturalmente más como bailarín...*”.

Con respecto a la manera en que es valorada la actividad profesional de un bailarín en nuestra sociedad mexicana, los entrevistados expresan que esto “aun deja mucho que

desear” en tanto que aun es considerada como una actividad “poco seria”, “de la que no se puede vivir” o “algo que es aceptable mientras decides que hacer, en serio, con tu vida”; esta situación, expresan, es compartida por compañeros que se dedican, o pretenden hacerlo, a otras ramas o disciplinas artísticas. En general, en una sociedad que todo lo tasa en términos de ganancias y productividad, las actividades artísticas son consideradas como improductivas y a nivel de políticas culturales tienden a ser desplazadas y desaparecidas, siendo sustituidas y anuladas y dejando paso libre a expresiones que tienen que ver con el entretenimiento y la diversión por sí mismos por un lado, y por aquellas que resultan redituables en términos económicos, por otro. En general, expresiones artísticas como la danza clásica, en el contexto del surgimiento de la *industria cultural, la industria del entretenimiento y la industria del espectáculo y de la comunicación masiva*, se han visto cada vez más y más relegadas e infravaloradas, en tanto que no es considerado que constituyan un fin valioso por sí mismo, sino que adquieren valor en tanto se insertan en la lógica mercantilista que rige a nuestra sociedad en prácticamente todos los terrenos. Con respecto a estas ideas, así como a la expresión de cierto grado de conciencia de la labor social que pueden realizar los artistas en nuestro país, la BR2 dijo lo siguiente: “...*México es un país muy grande y necesita cultura, necesita bailarines, de hecho yo los animo que si quieren ir fuera lo hagan pero que también regresen a México porque le pueden dar mucho a México con algo que ellos hagan...ehh...a lo mejor podemos cambiar un poco al país mismo, a través de la danza darle un poco de cultura no solamente de espectáculos, sino para que el país sea mejor. Porque...en países como este pues siempre hace falta que haya momentos como este de danza (se refiere a la danza como espectáculo que prolifera en nuestro país a través de obras musicales y bailes de moda), pero también cambiarlos y que haya más cultura; yo creo que a través de la danza se puede ayudar, no solamente como músicos o cantantes o...para ayudar a tu país y demostrar y saber que un bailarín es también muy valioso para tu país y que... todo el mundo dice que el bailarín es muy sensible ¿no?, pero, pues yo creo que sí podemos ayudar... ”.*

La falta de valoración social que enfrenta *lo artístico y lo cultural* en las sociedades actuales, y específicamente en la sociedad mexicana de hoy día, resulta en una clara devaluación de la figura del artista, que en el caso del bailarín “aterriza” en el hecho de que esta no es considerada una carrera seria, y los entrevistados expresan haberse cuestionado a

sí mismos con respecto a su elección profesional-laboral, así como haberse topado a menudo con personas que los impelen a “buscar algo que hacer en la vida”, a “pensar en su futuro” o a “buscar un trabajo”, y con otros comentarios de este tipo que reflejan el bajo concepto en que las profesiones artísticas se colocan en nuestros días. Al respecto, el B2 dice lo siguiente: “...se dan las cosas que empiezas a pensar de qué vas a vivir realmente ¿no?, o sea, si esto es hobby o, o qué... porque, digo, me lo cuestionaron, me lo preguntaron ¿no?. O sea que si realmente iba a vivir de esto, y ahora puedo decir que pues sí, que sí estoy viviendo realmente de mi profesión...además...de que no hay lugares, de que no hay lugares donde ejercer tu carrera...”, más adelante, en la entrevista, dijo: “...evidentemente nuestra profesión sí está muy ninguneada, para empezar. O sea, ser el...ser bailarín no implica para mucha gente el...de hecho, para mucha gente, en el Taller pasa mucho que de repente los, la gente que trabaja para...-las secretarias, eh,- nos cuestionan el por qué nosotros ganamos más que ellas si lo de nosotros no es trabajo. O sea, este, por supuesto que es... a nivel físico por supuesto que es trabajo, a nivel emocional es un trabajo, a nivel intelectual es un trabajo, o sea que implica muchas cosas también en otros conocimientos, por supuesto. Entonces por supuesto que es una profesión...” Se observa que, pese a que la apreciación externa sea en el sentido en que se ha mencionado, entre los entrevistados su profesión es altamente valorada, e incluso se reconoce que, hasta en los niveles oficiales y administrativos, aunque a través del esfuerzo de muchas generaciones y del paso del tiempo, esta actividad ha ido “ganando un sitio”. El mismo B2 dice al respecto: “...pero creo yo que sí se le debe dar ese, pues ese valor ¿no?... de cuando yo empecé a ahora se ha evolucionado mucho también. O sea, antes creo que salían como técnicos, los bailarines, ahora ya es una profesión, ya salen como licenciados. Entonces digo, obviamente, ya también ha evolucionado eso en una cuestión de este...de papeleo, digámoslo así. Entonces obviamente pues ya, toma...toma otra, pues otra actitud ¿no?...”

También resulta evidente que en el medio social general existen una serie de *prejuicios de género* que determinan la manera en que es concebida la carrera de un bailarín según su sexo y el rol de género que se le ha asignado. En el caso de las mujeres parece ser mejor aceptada esta elección profesional a nivel general, en tanto se suele considerar como una

alternativa temporal en tanto ellas establecen una vida familiar desempeñando un rol femenino tradicional, en el que son ubicadas como esposas y madres; incluso se piensa que es compatible con esta posición, prácticamente despojada de responsabilidades económicas. Los varones existen un a serie de demandas sociales que los colocan en la necesidad de ser capaces de constituirse en sostén económico de una familia y en la sociedad en general existe la percepción de que “esto no es posible siendo bailarín”; tanto con respecto a la elección profesional de la danza clásica entre las mujeres como entre los varones, se juega la idea de que es *imposible* vivir del arte, refiriéndose a la solución de las necesidades básicas y las de tipo económico a través de esta actividad; estas ideas se encuentran implícitas incluso en las creencias de algunos de los entrevistados. El *E1* menciona en su entrevista lo siguiente: “...*que no importe si las demás personas, por ejemplo, muchas veces como los papás ¿no?, a mí me dijeron, pues “Te vas a morir de hambre” y no sé qué. Y pues, digo, a lo mejor no me muero de hambre o a lo mejor sí, pero mientras, a lo mejor hay días que no tengo para comer, que no tenga para comer, pero a lo mejor hay días que sí ¿no?, pero aunque sea un sandwich me puedo comer...*”; y en otra parte de la entrevista declara: “...*¿sí, de verdad lo que quiero hacer es sobrevivir o quiero vivir?, porque si quisiera, si hubiera querido vivir, no sé, pues a lo mejor me hubiera metido en el, ahora sí que en los negocios familiares o algo así ¿no?, continuar con esos. Y no, la verdad es que no, no me gusta...y yo pensé que ahora sí que del arte no podía vivir, porque en el arte yo opino que si es verdadero arte sobrevives, no vives ¿no?, así como quiere un rey...*”. El *B2*, por su parte, dice al respecto: “...*Eh...esta carrera, el, para mí es maravillosa...pero uno no puede decir que no te afecta lo que piense la gente, porque sí; porque te empiezan a preguntar “Oye, y aparte de tu hobbie ¿a qué te dedicas?, ¿de eso vas a vivir?”... ”.*

A lo anterior hay que agregar el hecho de que, alrededor de los varones que deciden la danza clásica como actividad profesional, existen prejuicios sociales amplia y profundamente arraigados, relacionados con la idea de que “los bailarines son *raros*, homosexuales”, e incluso de que esta orientación o preferencia sexual se desarrolla a partir de la práctica de la danza. Esto se expresa en diversas partes de las entrevistas, como en la siguiente parte del discurso del *B2*, cuando relata sus recuerdos de la primera vez que acudió a una clase de ballet: “...*fue verdaderamente... ¿cómo te puedo decir?, pues muy sorpresivo ¿no?, porque mis cánones de vida eran “el hombre jamás se va a poner unas*

mallas, un soporte". Para mí eso fue... porque además empecé a los 21 años, déjame decirte. Entonces, este, me dijeron, pues necesitas traer este, mallas y soporte...". El BR1 también se refirió a esta problemática: "...de principio que fuera varón y que estudiara ballet porque todavía en mi época este...había mucho prejuicio en esto ¿no?. Que bueno, en ese sentido siempre he tenido, digo, me considero que he tenido mucha personalidad, así de enfrentar y decir "¡Pues me vale, es lo que me gusta y a mí me da igual! Y a quien le guste, y a quien no...". Gracias a Dios tuve el apoyo de mi familia ¿sí?...inclusive mi mamá también tenía cierto prejuicio con, no es cierto, tenía prejuicio con que los bailarines eh, igual en su experiencia había visto muchas situaciones un poquito comprometedoras en el sentido de las preferencias sexuales y de los comportamientos de los bailarines masculinos de su época, otras no, porque también lo recalca mucho; entonces también así como que había una contradicción y no sabía exactamente como tomarlo ¿no?, ella. Mi papá tenía mucho menos prejuicio, me apoyó mucho en lo que yo estaba haciendo...". Aunque la mayoría de los entrevistados mencionan que llegaron a tener el apoyo de sus familias para prepararse y desempeñarse en el medio profesional de la danza clásica, en algunos casos fue ganado a partir de demostrar su necesidad y decisión firme de hacerlo; ellos expresan, haberse enfrentado a actitudes de "sospechosismo" relacionadas con los prejuicios mencionados por parte de familiares y de otras personas de la sociedad (sobre todo cuando comenzaron a interesarse por esta actividad, porque posteriormente lo fueron "asimilando y aceptando); para todos ellos, si bien esto puede representar cierto grado de incomodidad, de ninguna manera tiene una relevancia que cause conflicto a nivel de su elección vocacional o profesional. Por su parte, el E1 menciona lo siguiente, refiriéndose a la existencia de problemas familiares, específicamente con su madre, cuando eligió la carrera de bailarín de danza clásica como formación profesional: "...no, con mi persona. Por mi preferencia sexual. Ya ves que las mamás son así de, "Hay no, en la escuela te vas a hacer joto", y cosas así. Y como yo ya estaba metido en un medio así...entonces mi mamá como que medio se traumó, pensó que de ahí venía todo y que se me iba a quitar... cosas así". Posteriormente, el mismo E1 dice: "...Hay veces que mis papás están muy felices ¿no?, bueno, al principio no, mi mamá dijo "Bueno, pues haz lo que quieras" y mi papá dijo "No, no, no, cómo, que no sé qué", y ya después le dije "Es mi vida y yo hago en mi vida lo que yo quiera", y este, y ya, como que poco a poco lo han ido

asimilando. Ahorita mi mamá está super bien y todo bien ¿no?, mi papá igual, porque me ve feliz. Entonces, a partir de esto yo los veo como más contentos porque antes sí me veían como que, no sé, hay, como equis, como que era uno más...”

En algunos casos, los entrevistados relatan haber contado con el apoyo familiar durante toda su formación y su carrera, desde su inicio. Es el caso de la BR2, que menciona: *“...Fíjate que fue...fui muy afortunada porque mis papás me apoyaron desde el principio muchísimo, yo desde que, antes de que entrara a la primaria, estaba en el kinder, yo le dije a mi papá que quería bailar de puntitas, y mi papá decía “¿Qué es eso?”; él cree que yo vi una función de ballet en la televisión, me gustó y le dije...él buscó una escuela donde yo pudiera estudiar danza... Yo tuve mucha mucha fortuna de conocer a mi esposo porque él me ha apoyado siempre, incluso cuando yo me sentía deprimida en la Compañía por algún motivo hablaba conmigo y me daba fortaleza; en eso sí tuve mucha suerte...”*. La E3 también habló de este tema, refiriéndose a la adaptación familiar a partir de que inició su formación: *“...Familiar, fácil. Eh, porque vivo con mi mamá y porque mi mamá vive como para mí...no me dejan moverme sola, entonces...los tiempos de mi mamá, están modificados por los míos. Eh, pero, por ejemplo, los fines de semana que me toca salir con mi papá a veces es “Papá, bueno, te voy a ver menos porque, no sé, tengo función y salgo más tarde”, o “Papá te voy a ver más porque hoy tengo ensayo pero termino temprano” o “Papá, vamos a comer pero déjame temprano porque estoy cansada” ¿no?. Y mi papá al principio como que se molestaba un poco ¿no?, decía “Es que estás muy cansada y no sé qué y te vas a acabar”, pero ahora se da cuenta que es lo que más me gusta y que aunque pase eso, cuando me ve en el escenario dice “Ok, ya entendimos por qué no vas a las fiestas con tus primos y por qué no sales con tus amigos que te llaman de tu otra escuela”, ¿no?. Es como que se dan cuenta que estoy plena y que me estoy llenando mucho de estar ahí, encima del escenario...”*. Por su parte, el BR3 habló de un panorama diferente, debido a que no contó con el apoyo familiar para realizar sus estudios y desarrollar su carrera profesional como bailarín de danza clásica: *“...en ese entonces ya había entrado a la universidad, estudiaba Administración de Empresas en la UNAM también, y un día llegué y le dije a mi papá: “¿Sabes qué?, ya no quiero estudiar Administración de Empresas y ahora me voy a quedar con, nada más con la carrera de, de Danza Clásica”; en ese momento mi papá dijo: “¿Sabes qué?, pues te retiro todo el apoyo y si no quieres estudiar*

en la Universidad pues entonces no hay absolutamente apoyo de ningún tipo y arréglatelas de la mejor manera posible”. Y fue difícil definitivamente...”.

Los entrevistados también mencionan la percepción de que las actitudes prejuiciosas hacia la elección de la danza clásica como carrera profesional y forma de vida resultan menos evidentes y patentes en sociedades urbanas cosmopolitas como la de la Ciudad de México, en tanto que se hacen presentes de manera más clara en sociedades “menos evolucionadas”, es decir, más conservadoras, como las de las otras ciudades de nuestro país; hay que destacar que todos los entrevistados tienen un origen urbano. También expresan percibir el arraigo mucho más “duro” de prejuicios de este tipo en personas mayores, mientras que en las nuevas generaciones, “mucho más abiertas”, se contempla un abanico más amplio de posibilidades de elección profesional y de formas de vida, donde, desde luego, “cabe” la elección de ser bailarín, es aceptable.

Considerando que en nuestro contexto social actual “tanto tienes, tanto vales” es una frase que aplica perfectamente para la valoración de las personas, no resulta extraño que un bailarín de danza clásica, fuera de las instituciones, resulte “casi invisible” para muchos sectores de la sociedad. Aquellos bailarines que logran “hacer carrera” dentro de una compañía formal y con una permanencia y constancia en su existencia y nivel de salarios, pueden llegar a obtener un ingreso que los coloca en una cómoda clase media. Como menciona el B1 : *Este, bueno, ya ahora pues ya percibo un buen sueldo... es como un maestro con carrera magisterial... el cuerpo de baile está ganando \$16,000 al mes, aproximadamente ¿no?. Entonces, eh, sí claro, mis objetivos en cuanto a la vida y... yo quiero vivir mejor, no quiero seguir viviendo en donde yo estaba en la escuela. O sea, ahorita ya puedo pagarme cosas mejores ¿no?, mejor ropa de trabajo, mejor ropa para andar en la calle, tengo un carro que me gusta mucho...”.* Esta situación es vivida como “lo máximo” por los bailarines, sobre todo considerando que terminan su formación a una edad temprana y prácticamente llegando a la mayoría de edad alcanzan este nivel de ingresos que, en ocasiones implica incluso la posibilidad real de cierta movilidad social ascendente; considerando la juventud y el origen sencillo e incluso humilde de muchos de ellos, todo este mundo llega a “deslumbrarlos”, e incluso a “hacerlos creerse lo que no son y perder el piso”, según ellos mismos lo comentan. El B2 mencionó, relacionado con esto:

“...la primera vez que yo volé en avión fue gracias a mi carrera; la primera vez que tuve la oportunidad de tener, eh, mi visa y salir al extranjero fue por mi carrera eh... por mi carrera visto y calzo y vivo...por mi carrera...el tú salir por primera vez, conocer, viajar, volar, estar en otro país, te abre las puertas. Entonces, el conocer te hace superarte, el conocer te abre los ojos ¿no?; el, el, el que la gente te reconozca...te abre los ojos, o sea, te das cuenta que ¡tú eres, que tú puedes ser!...”. Sin embargo, los entrevistados reconocen que el panorama es totalmente diferente en aquellos momentos en que no han logrado colocarse en una compañía con las características mencionadas (que, cabe destacar, en México, son la Compañía Nacional de Danza y el Taller Coreográfico de la UNAM, únicamente).

Algunos expresan haber pasado durante su vida como profesionales activos por muchas dificultades para mantener un nivel de vida digno debido a la existencia de contratos que “van y vienen” y que no les otorgan ninguna seguridad en el plano económico-laboral, al grado incluso de haber tenido que desempeñar trabajos alternos entre tanto llegaba un nuevo contrato en una compañía con una vida interrumpida en sucesivas ocasiones. El BR3 dice al respecto, refiriéndose a sus distintos momentos vitales y profesionales: “...pero terminé ¿no?, la escuela afortunadamente. La dejé un año porque me dediqué a trabajar en algo de comedia musical, uno como estudiante de danza clásica no es fácil, como varón, solventar todos tus gastos de vestuario, de maquillaje, eh...inscripciones –que no tengo ningún recibo, por cierto, pero yo las pagaba (risa)- cursos de verano, preparación, tú sabes que es muy cara toda la carrera y eres estudiante, eres joven todavía, entonces tienes que estudiar eh...danza clásica, tienes que estar en la universidad y aparte solventar todos esos gastos de carrera de las dos cosas y aparte solventar gastos de renta y solventar gastos de, de alimentación y vestirte, y todo lo que necesitas, todas tus necesidades básicas...” Refiriéndose a su etapa como bailarín activo dice: “...te las ves difíciles en cuestiones de dinero y dices “No pues, tengo que trabajar ¿no?, aunque no me guste pues me tengo que aguantar”, y me regresé a Ballet de Monterrey. Se terminó la compañía por cuestiones administrativas, supongo, y en junio de 1998 cierra Ballet de Monterrey, la compañía original, 6 meses de receso y en enero de 1999 reabre el Joven Ballet de Monterrey...me, estuve con ellos dos años...decidí... que ya no tenía yo lugar ahí. Entonces quise ampliar un poco mi carrera y decidí separarme de la compañía, ser independiente y

vine aquí a la Ciudad de México en donde bailé con compañías independientes como Ballet Metropolitano, Ardentía, eh...". Algunos estudiantes expresan cierta conciencia de la posibilidad de enfrentar en su futuro, a mediano plazo, situaciones complicadas en el terreno de la seguridad laboral y estabilidad económica, debido a que el término de una carrera profesional como bailarín “no garantiza que se tenga trabajo”, refiriéndose a un contrato dentro de una compañía. Aunque los estudiantes entrevistados mencionan que fuera del mundo de las compañías oficiales, grandes (aquellas que les pueden pagar un salario que les resuelva el problema de la subsistencia y mantenimiento de un nivel de vida digno y satisfactorio) también existe la posibilidad de desarrollarse como bailarín, es cierto que otorgan un valor inferior, marginal, a las agrupaciones donde podrían realizarlo, que por lo general son independientes y poco estables. Ante esta realidad, los estudiantes, por supuesto, aspiran al ingreso a una compañía profesional establecida que les permita, a su vez, estabilizarse en lo económico y laboral en algún momento de su vida. La E2 dice en una parte de su discurso: “...significa como estabilidad, mucha estabilidad. Si yo llego a bailar en un lugar que me paguen bien, aparte de, de que me haga feliz, porque yo no estoy aquí por, por –yo no pienso ser bailarina por el dinero- pero yo sé que si llego a bailar en la Compañía o fuera del país y me llegan a pagar bien, voy a lograr una estabilidad para mi familia y eso también me va a dar mucha alegría...” Refiriéndose a la posibilidad de no lograr un contrato dice: “... sé que sería así como un tropezón, una caída, yo sé que sí sería algo muy difícil para mí...pero ahorita o si me llega a pasar eso seguiría bailando...”.

En la carrera de un bailarín, el ingreso a una compañía profesional es el inicio de una “carrera de éxito”, concepto ampliamente difundido y condicionante para una valoración positiva de las personas en nuestra sociedad contemporánea. En el imaginario de todos ellos, aun sin que lo mencionen explícitamente e incluso a veces desde antes de empezar siquiera una formación escolar profesional dentro de la danza clásica, la idea de *llegar a ser*, no solo miembro de una compañía, sino *primer bailarín*, tiene un poder y una importancia grandiosos, casi inmensurables. Los entrevistados nunca mencionan entre sus máximos ideales “llegar a ser parte del cuerpo de baile de una compañía”, aunque admiten que este es un paso obligado para cualquiera que ingrese en una agrupación profesional; todos ellos expresan su deseo por interpretar roles principales, protagónicos, o bien, su satisfacción por haberlo realizado; todos ellos denotan una urgente necesidad de destacarse

y distinguirse en su actividad escénica, de sobresalir, de alcanzar visibilidad, lo cual, desde luego, es difícil conseguir desde una fila en un cuerpo de baile. Esta necesidad posiblemente tenga relación con una cuestión de *personalidad* propia del artista, específicamente del bailarín, aunque también, desde luego, en ella se ven involucradas ideas centrales propias de las dinámicas y exigencias actuales de la sociedad, de las que todos, bailarines y no bailarines, participamos, y que nos atrapa y nos exige *ser alguien*; esto, en el mundo de la danza, se consigue, quizá, desarrollando roles en los que el bailarín logra “tener un nombre dentro de la obra” y no ser “uno más del montón”. La E3 habló de la importancia que para ella ha tenido desarrollar roles principales: “...era un papel que salía casi todo, toda la obra, era muy bonito, era de los principales papeles...”; con respecto a otra experiencia mencionó: “...en cuarto hice Clara y ¡hay!, eso fue así como que...me dieron pocas funciones, pero las disfruté mucho y creo que estar en Bellas Artes me hizo así como que darme cuenta que sí era lo que quería...y quiero ser alguien, en la danza (risa)...”.

En nuestra sociedad contemporánea, el culto individualista-hedónico es una constante que aparece de una y mil formas y que exige, a la vez que ofrece, un sinnúmero de satisfacciones posibles que se nos han hecho percibir como deseables. Los bailarines no escapan a esta forma de *alienación colectiva* que se refleja en la realización de un trabajo excesivamente centrado en sí mismos, a través del cual ellos mencionan que aprenden a “estar primero yo, y luego yo, y después, yo”; esta actitud en muchos casos tiene consecuencias en el sentido de que los bailarines suelen tener vidas socialmente disgregadas o aisladas o bien, centradas casi exclusivamente en personas del mismo medio profesional y teniendo poco contacto con la familia más allegada e incluso convirtiéndose el desarrollo profesional en un motivo fundamental para evitar, posponer o diferir compromisos vinculantes como los que tienen que ver con el establecimiento de una vida de pareja o la paternidad y maternidad, con la consecuente fundación de una familia propia, nueva. El B1 habló al respecto: “...sí están medios fuertes porque, desde que yo elegí estudiar danza...elegí estar lejos de mi familia, lejos de todos, y pues...para estar a gusto conmigo mismo, yo tenía que estar a huevo lejos de mi familia porque en Querétaro no hay nada, no hay una buena escuela de ballet ¿no?... (ahora)...mi chava está bailando en

otro estado, está bailando lejos de mí, casi no la veo. Pero bueno, también sonrío porque ella está haciendo también lo que le gusta, también está bailando ¿no?; aunque estamos distantes estamos bailando los dos y recibiendo dinero por lo que nos gusta hacer...sí... ”.

El *E1* dijo lo siguiente con respecto a ese centramiento en sí mismo, percibido como necesario para lograr su formación profesional: “...y ahorita ya es este, voy a la escuela, voy a la escuela, voy a la escuela, como, voy a la escuela, voy a la escuela, voy a la escuela... y me siento feliz porque estoy haciendo lo que hago. Mi vida pues sí ha cambiado, en torno a mí y en torno a, a mí (risa), todo... ”; en otras partes de los discursos de los bailarines que se han citado cuando nos referimos a su orientación egocéntrica también es posible encontrar que esa postura tiene que ver con la búsqueda colocación social que les resulta apetecible. En muchos casos, los bailarines anteponen, por delante de cualquier otra cosa, *el desarrollo personal a través del desarrollo profesional*, lo cual refleja, sin dudarlo, una idea social imperante que coloca por encima de todo “al ser profesional”, “al que se hace a sí mismo con su propio esfuerzo, a través de la preparación y del trabajo”. La *E2* se refirió a esta problemática de la siguiente manera: “...tengo amigas fuera de esta carrera y son personas así super sociables, también son chavas que ya tienen muchas experiencias, no sé, con una pareja, con un novio, y yo hay veces que he intentado tener un noviazgo y es bien difícil, es bien difícil porque toda persona necesita tiempo, necesita cariño...y hay veces que como estamos tan clavadas en esto, (risa), en mi sueño, pierdes, no sé... ”. Por otro lado, los entrevistados también expresan la búsqueda constante para allegarse aquellos medios que en la vida cotidiana les reporten comodidad y placer; esta búsqueda puede referirse desde al hecho de lograr un lugar cómodo y agradable para vivir, a vestirse “de la forma más chic”, a mostrar un arreglo personal a menudo extravagante, etc. El *B1* mencionó: “...yo quiero vivir mejor, no quiero seguir viviendo en donde yo estaba en la escuela. O sea, ahorita ya puedo pagarme cosas mejores ¿no?, mejor ropa de trabajo, mejor ropa para andar en la calle, ahorita ya tengo un carro que me gusta mucho... ”. Es probable pensar que la búsqueda de muchas comodidades y satisfactores en aquellos ámbitos de la vida en que para los estudiantes de danza clásica y los bailarines es posible tenerlos constituya una especie de *compensación* a los constantes esfuerzos y “sacrificios” que a nivel físico y de estilo de vida se ven obligados a realizar para lograr “construir y mantener su cuerpo” y “desarrollar sus capacidades plenamente”,

refiriéndose a lo artístico-emocional. Es posible pensar que las exigencias propias de la especialidad dancística en cuestión establezcan demandas para el sujeto que lo alejan de la cultura hedónica imperante en la sociedad actual, que la disciplina en muchas ocasiones le impida o le dificulte alcanzar el placer inmediato (incluso, por momentos, produciéndole dolor), de tal forma que, a manera de reacción y de compensación, el bailarín busca mecanismos que suplan los satisfactores más comúnmente socorridos en otras poblaciones. Como se menciona en otro apartado, el bailarín aprende a diferir la satisfacción de ciertas necesidades hedónicas, aceptando cubrirlas posteriormente y de formas indirectas. El B1 dijo en su entrevista, relacionado con esta idea: *“...a mí, se me complicaba todo, así...también me daba una satisfacción cada día que yo llegaba y, con ese dolor rico que tienen todos los bailarines...con ese dolor láctico ¿no?... yo sabía que en algún momento iba, todo ese esfuerzo, iba a dar frutos tarde o temprano... pero yo decía: si estoy todos los días aquí voy a tener frutos algún día (lo enfatiza), tarde o temprano, no sé si al final de la carrera, después de los cuatro años de la escuela o antes ¿no?, o antes de terminar, no sabía, pero por ejemplo cuando estaba en 2º grado este, pues ahí estaba, tratando de llegar todos los días y... te digo, que al final del día es rico tener esa satisfacción de...ese dolor de trabajo porque... porque es algo que alimenta al bailarín, es algo que al fin de cuentas, así como los aplausos cuando los sientes al final de una variación, también eso es otra parte de la satisfacción del bailarín...”*. La E3 mencionó: *“...no me importa, lo, lo...algunos sacrificios, porque tampoco sacrificas todo. Mucha gente piensa que hay, la danza, ya, sacrificas toda la vida y , ¿no, no es cierto!, aunque deje de ir a fiestas ahorita, hoy tengo función y no me importa no haber ido a una fiesta ayer...”*. De acuerdo con esta exigencia, los bailarines se alejan, de cierta forma de esa cultura hedonista e inmediateista que impera en la actualidad, sin embargo, esto, probablemente, no tenga que ver con una elección conciente, sino con una serie de exigencias institucionales de las que ya se ha hablado.

El nuevo sentido que ha dado a la vida la *globalización*, la forma en que este fenómeno mundial ha modificado la percepción del tiempo y del espacio y de todo aquello que se desarrolla en su interior, es decir, todos los aspectos de la vida, tiene un impacto importante en la vivencia actual de los estudiantes y de los bailarines de danza clásica. Como en otros

ámbitos del conocimiento y del quehacer humano, en la danza clásica, de por sí codificada y “estandarizada” a nivel mundial desde hace varios siglos, ha ocurrido un importante fenómeno de *homogeneización* en cuanto a los parámetros técnicos y estéticos aceptados y aceptables para el medio profesional; de esta manera, puede afirmarse que los estudiantes y los bailarines de danza clásica son cada vez “más parecidos”, no solamente en lo que respecta a sus características físicas, sino a su nivel técnico y a sus capacidades artístico-interpretativas en tanto que los criterios se han esparcido y generalizado a lo largo y ancho del mundo, conformándose una serie de ellos, cada vez más homogéneos, que funcionan para delimitar la integración de las personas a este medio profesional. En el discurso de los bailarines se expresa claramente la conciencia de esta realidad en tanto que manifiestan que “los parámetros de comparación no son ya los bailarines mexicanos, sino los de todo el mundo”, lo cual es posible gracias a que el contacto con personas, escuelas y compañías profesionales de distintas latitudes se ha facilitado y generalizado de manera considerable. La B3 dijo lo siguiente, refiriéndose a la importancia de contar con referencias externas en la actualidad: “...no puedes quedarte viendo solamente a la Compañía bailar ¿no?, este, tienes que ir a funciones de otras compañías, de otros grupos, eh...simplemente tienes que ir a ver los, los...ejecutantes qué están haciendo ¿no?, cuáles son los nuevos bailarines que van a, van a salir ¿no?...”.

Esta situación tiene implicaciones importantes cuando menos en dos sentidos: 1) Por una parte, los estudiantes y bailarines, al ser formados y entrenados prácticamente “de la misma manera” que se hace con otros en el resto del mundo, contemplan la posibilidad de una inserción en el medio educativo y/o profesional en cualquier sitio del globo como algo que es factible; entonces, el interés en el desarrollo de una carrera con alcances internacionales es una ambición que todos los entrevistados expresan como algo que tienen en gran estima, como algo que de hecho procuran a través de esfuerzos importantes. 2) Por otro lado, el hecho mismo de la homogeneización de los criterios empleados para la valoración del bailarín clásico coloca a quienes no los cumplen en un grado que resulte aceptable, en una situación complicada en tanto que la inserción en el mundo profesional, “aquí o en China”, será prácticamente imposible; esta realidad conlleva a la entrada en escena de una forma de exclusión importante y prácticamente “universal”; si bien esta situación es real, también lo es el hecho de que hay que matizarla, en tanto que es cierto que

los criterios se han ido homogeneizando y con ello limitando cada vez más el campo para ciertas personas, pero también lo es que existen compañías con distintos perfiles e intereses en torno al tipo de bailarines que requieren, estando esto relacionado, esencialmente, con el tipo de repertorio que manejan y mantienen vivo, es decir, con el trabajo que realizan.

En los tres grupos estudiados se detectaron percepciones que tienen que ver con la existencia de un grado importante de “malinchismo” y discriminación hacia los bailarines mexicanos en las compañías profesionales de nuestro país, así como de un nivel importante de prejuicio en el exterior de nuestras fronteras con respecto a que “en México no hay más que danza folklórica”. Para los bailarines mexicanos constituye un reto importante el lograr “colocarse” en una compañía dentro de su país (en la actualidad, en la CND cerca del 50% de los bailarines son mexicanos, el resto son extranjeros), y, de igual forma, poder destacar fuera de éste dentro del medio profesional de la danza clásica, empezando por el hecho de la dificultad que encuentran, por el fenotipo local, para acercarse a los parámetros globales establecidos y aceptados. Refiriéndose a algunas dificultades a las que se ha enfrentado a lo largo de su carrera, la B3 dijo lo siguiente: *“...algo que yo siempre este, he puesto como un punto muy importante es, por ejemplo, el ser mexicano ¿sí?. Eso para mí fue como algo eh...que me puso un, una barrera muy grande. Ser mexicana, ser bailarina clásica, enfrentarme a otros bailarines que son rusos, que son franceses, que son americanos; ya de hecho ahí estoy como 20 puntos menos ¿no?... Entonces, al irte por ejemplo al extranjero y decir “Soy mexicana, bailarina de ballet clásico”, ¡¿ehhhh?!, o sea, no, o sea, solamente hay folklore en México ¿no?. Ahora, el estereotipo también, o sea, yo no soy este, de 1.70, no soy blanca, o sea, soy típica mexicana... de repente fui yo a hacer audiciones y enfrentarme a esas cosas, cosas que nunca yo había puntualizado, porque sí de repente como te decía, la cosa artística o no sé ¿no?...enfrentarte a ese tipo de cosas, son fuertes ¿no?, porque ¿qué haces con eso? ¿no?, o sea, dices “Bueno, ¿y ahora qué hago?” ¿no?, “Me pinto de blanco ¿o qué?” ¿no...”. Con referencia al “malinchismo” al que se enfrentan los bailarines mexicanos, el B1 dijo lo siguiente: *“...También hay una ideosincracia en la cual el malinchismo se muestra vigente constantemente; ya de hecho en la Compañía son extranjeros la mitad de ellos, igual naturalizados, pero que en su momento fueron tomados porque se menospreciaba mucho también el desarrollo y la, y la, y la propuesta que hacen los bailarines mexicanos o la escuela mexicana. No se sigue**

valorando, se sigue menospreciando, entonces como por esto o debido a esto no hay un desarrollo real en las cosas, entonces pues no vamos a avanzar así...”.

A partir de esta realidad vigente en el mundo contemporáneo, sin excluir de ella al medio de la danza clásica, los bailarines, al ingresar en una compañía profesional, encuentran y conviven en ella con bailarines extranjeros de latitudes muy diversas, con culturas muy distintas, de manera que al interior de estas comunidades ocurren intercambios culturales importantes, no solamente en el terreno de la danza clásica, sino en todos los aspectos de la vida de los participantes; de la misma manera, los contactos pueden ocurrir fuera de las fronteras, en cursos, encuentros y festivales de diversa índole en los que las escuelas y compañías suelen participar. Así pues, la vida de los bailarines transcurre en medio de diversas *experiencias multiculturales*. El B1 expresa intereses en este sentido cuando menciona lo siguiente: “...viajar. Definitivamente viajar...bailando, claro. Sí, te digo que mis objetivos es ahorrar, este... no sé, tal vez en dos años, ya empezar a viajar y probar suerte. Primero en Estados Unidos, me gustaría, pero, hay que ser ambiciosos, también. Hay que ser ambiciosos, si nos dan la oportunidad de estar en otro país estudiando ballet yo creo que sería bueno. Este...no es de que, bueno, yo no pienso que sea mejor o peor, pero podemos aprender muchas cosas más; ya estando en otro país trabajan con otra técnica, entonces aprendes a trabajar diferente el cuerpo...”. La BR2 dice al respecto: “...el integrarme con bailarines de otras academias, de otros países, empezaron a venir bailarines extranjeros y darnos cuenta que el nivel de México no está mal, está bien, ya está sacando bailarines con un nivel internacional; que a pesar de que venían muchos bailarines de Estados Unidos, al principio venían muchos bailarines extranjeros, pero sobre todo norteamericanos, y nuestro nivel no estaba nada mal. Eso me motivó mucho a yo tratar de trabajar más, a aprender de ellos, a aprender de los maestros extranjeros...”. La posibilidad de tener contacto con profesionales de otros países, según lo expresan los entrevistados, presenta para ellos un atractivo especial, en tanto que en el discurso “de moda” en la sociedad en general se valora de manera muy positiva el contacto que las personas puedan tener con otras culturas y otras realidades, ya que esto es equiparado a ser “gente de mundo” o “personas cultas” y la falta de este es equiparada a una situación de retraso, retrógrada; en este sentido, la actividad profesional de un bailarín clásico suele satisfacer esta necesidad de “contacto con el mundo entero” que es casi un

imperativo en el momento actual. La *BR2* menciona lo siguiente, considerando su experiencia internacional como una de las más relevantes que tuvo como bailarina: “...*El haber viajado. El haber viajado porque me motivó mucho a bailar y representar a tu país, entonces tenías que mejorar muchísimo técnicamente para hacer un papel digno representando al país. Y me sirvió mucho el viajar porque estando en otros países, tomando clases con otros bailarines de talla internacional me, me ayudó muchísimo... Entonces, siendo el Teatro Colón de Buenos Aires, de los más reconocidos -estoy hablando de 1989- no creían y no sabían que en México había una compañía. Entonces, eso yo creo que fue muy motivante para nosotros porque vieron que en México había nivel y nosotros abrimos brecha en los países que íbamos bailando porque no sabían que había una compañía en México de danza clásica, porque todo el mundo conoce las compañías de folklor, pero no de danza clásica; entonces vieron que había nivel y fue muy agradable esa experiencia, pero sobre todo muy enriquecedora, ver y tomar clase con otros bailarines y otras técnicas...*”. Como permite observar el fragmento del discurso presentado el hecho de mantener un contacto estrecho y constante con la actividad dancística que se desarrolla en el mundo entero permite a los bailarines mexicanos establecer comparaciones entre ellos y otros bailarines en un contexto amplio, lo cual, expresan los entrevistados, contribuye a “ubicarnos en nuestra realidad”, a “ubicar nuestro nivel tanto en lo técnico como en lo artístico y a valorarlo”, porque, dicen ellos “no estamos tan mal”. La problemática que se desprende de estas comparaciones tiene que ver con el hecho de que, a fin de cuentas, se continúan estableciendo o reafirmando jerarquías, en este caso referidas al reconocimiento de competencias, pero que en realidad no hacen más que reafirmar las diferencias y las desigualdades establecidas a partir de parámetros económicos: México continúa siendo un país “en vías de desarrollo” en lo económico, y, de manera importante, esta es la percepción que al interior del gremio (y posiblemente fuera de este, en el nivel del espectador de la danza) se percibe y se reproduce. Ante esta realidad no hay que dejar de considerar el hecho de que la danza clásica es, y será por siempre, una expresión artística “de importación”, en tanto que surge y se desarrolla “muy lejos de nosotros” como pueblo, de manera que cuando comienza a cultivarse en nuestro país (e incluso en toda América Latina, Asia y África) se hace a partir de “adoptarla” y en ocasiones a partir de “adaptarla” a nuestra realidad y a nuestra manera de sentir, pensar y vivir. En este sentido, algunos de

los entrevistados expresan una enorme necesidad de “sentir la danza clásica como suya”, de buscar la manera en que pueda “convertirse en algo propio”, de “hacer una propuesta de los mexicanos”, tanto refiriéndose a cuestiones técnico-interpretativas (en el caso de los estudiantes), como a cuestiones metodológicas y de enseñanza (en el de bailarines activos y retirados). Con respecto a esto, el *EI* dijo lo siguiente: “...creo que no hay la cultura mexicana, creo que no se puede ver este... digo, no es que salgamos con sombrero y con botas a bailar danza clásica, pero creo que sí los mexicanos tenemos un carácter en común, que podemos decir ¿no? a lo mejor nos gusta mucho el, ahora sí que lo latino, no por parte de nosotros, a lo mejor no del modo en que lo desarrolla ahora sí que la escuela cubana, pero sí tenemos nuestra forma y sí cambia la, la percepción desde afuera, desde otras escuelas podría ser ¿no?... Aquí en México se ve como un estilo de muchas cosas ¿no?, entonces creo que por esa parte hay que sacar un estilo propio y eso viene de la conciencia de nosotros en base a lo que nos ha hecho la sociedad, por esa parte...”. Con respecto al estado de la enseñanza de la danza clásica en México, en relación con esta problemática, el *BRI* dijo lo siguiente: “...aún dentro de la danza clásica existen diferentes formas y estilos y escuelas que es la que tiene que enfocarse en la enseñanza; no creo que aquí en México esté completamente esto solidificado como en otras escuelas sí lo está, porque no hay un enfoque... eso es también una manera de esquivar un poco y de confrontar y de realmente retomar las riendas y decir “Vamos a enseñarlo así, de esta manera por esto”; eso no existe todavía, no existía en mi tiempo cuando fui bailarín, no existe todavía ahora que soy maestro y espero que algún día pueda desarrollarse y pueda generalizarse, esta, una forma y un tipo de enseñanza que fuera enfocado a, a una manera de, de baile determinada...”. Se percibe inquietud y necesidad de que exista una perspectiva original, propia, tanto en la enseñanza como en la interpretación y creación de la danza clásica, en tanto que, en la realidad, esto no existe en nuestro país, y que, como en muchos otros campos del arte y del conocimiento, continuamos reproduciendo las propuestas que provienen del exterior, es decir, aceptando una forma de colonización. Esta percepción entre los entrevistados se expresa claramente en el siguiente fragmento del discurso del *EI*: “...y México no tiene ahora sí que una... no tiene como expresar su cultura por esa parte del bailarín, porque no hay la oportunidad, no existe esa oportunidad...”. El *BRI* se expresó al respecto de la siguiente manera: “...siempre vamos

con los extranjeros a pedirles qué es lo que tenemos que hacer, cómo lo tenemos que hacer para darle valor a ello; y aunque muchas veces no esté bien elaborado o bien desarrollado, por un nombre que suene un poco rimbombante o, o, o sea extranjero ¿sí?, le damos un valor que muchas veces no lo tiene. En otras ocasiones sí ha sido acertado... seguimos sin afrontar, confrontar, nuestro valor, nuestro, nuestro...no confrontar, sino valorizar lo que tenemos para poder desarrollarlo, hay muy poca fe en ello y existen muchas políticas y muchas conveniencias que no lo permiten...”.

En otro tema, los entrevistados reconocen vivir en una sociedad en la que la esfera emotiva de las personas es *negada*, en la que la sensibilidad, y más aún, la posibilidad de expresar este aspecto que constituye un aspecto fundamental de la humanidad misma, es coartada; en el discurso de algunos de ellos es posible reconocer que encuentran en la danza, y en la práctica artística en general, la posibilidad de “entrar en contacto” con su sensibilidad, desarrollarla y satisfacer su necesidad expresiva, aún a pesar del imperativo social de sofocarla y reprimirla. Al respecto, el *E1* dijo lo siguiente: “...vivimos en una sociedad represora, este, en la que si una persona muestra sus sentimientos pues se tacha ¿no?, de lo que sea, mmm... hablo de cualquier cosa, se...es una sociedad como muy machista, entonces a los hombres se les enseña que no deben expresar sus sentimientos, eh... la iglesia yo creo que también está muy metida en eso ¿no?, porque desde que uno lee la Biblia dice que el hombre... la mujer está hecha para servir al hombre ¿no?, y que la mujer no puede trabajar y cosas así, entonces este, pues ya viene desde atrás... Yo creo que todos sentimos y...ellos también, pero, más que nada, por lo menos en el, ahora sí que en el arte, o por lo menos en la escuela y en todas las escuelas de arte que yo he visto, pues ahora sí que estamos cuerdos ¿no? y yo creo que las personas de afuera, o las que no están ahí son las que están locas, porque... podemos ver que están a veces muy deprimidos; por eso a veces las personas se suicidan, por no poder aceptar en ellos mismos lo que sienten y pues, por no sentirse aceptados, pero pues si ellos no lo aceptan primero ¿cómo los va a aceptar...el mundo?...”. En general, es posible observar que, pese a que la exploración de la sensibilidad personal y la expresión es posible en la danza clásica solo dentro de los límites institucionales establecidos, y sobre los que se ha hablado anteriormente, la práctica dancística favorece el desarrollo de este aspecto de las personas, al menos parcialmente, lo

cual resulta casi imposible de lograr desde otras colocaciones sociales, profesionales y laborales. En este sentido, si se considera que “en tierra de ciegos, el tuerto es rey”, los bailarines encuentran en su carrera mayores posibilidades de un desarrollo *más sano*, de tener una vida plena, en el sentido de que es más integral, en tanto permite integrar la exploración de su sensibilidad y expresividad a su experiencia y a su vivencia. En alguna medida, entonces, la práctica de la danza clásica, si bien sujeta a la persona a los procesos y realidades institucionales y la inscribe y atrapa en las dinámicas sociales e ideológicas imperantes en muchos sentidos, en algunos momentos, aunque sean escasos, también permite a los bailarines, “desprenderse” de esa realidad, escapar por algunos resquicios (la exploración y expresión de la dimensión sensible de su humanidad) y crear un mundo de experiencia distinto, más libre. Esta experiencia se ve plasmada en la siguiente parte del discurso del B2: *“...simplemente, es como una satisfacción ¿me entiendes?. Como que hay una, hay una comunión entre lo que, en lo que te pidieron, en lo que tú sentiste, entre la música, entre el público y entre un goce, eh, impresionante. O sea, pero es un todo. O sea es un todo y que tú dices ¿en qué momento se acabó?, o sea, ¿por qué?, como que quisieras más, más, más, más... pero ya no, ya no se pudo. O sea, ya, hasta allí llegaste ese día. Pero eso es algo maravilloso, y que sí, sí es, pues sí es, no sé, maravilloso; es como el, es una parte de ti que se desprende de aquí ¿no?, de latir. En serio, o sea, yo te lo juro que sí lo he sentido, o sea y sí es padrísimo. Y esas son las partes donde verdaderamente te sientes como aparte...”*.

4.4 La experiencia artística de los bailarines de danza clásica.

En este apartado se exponen cuestiones que tienen que ver con la importancia que cobra, dentro de la actividad profesional del grupo estudiado, es decir, dentro del oficio de *ser bailarín*, la parte *artística* de su quehacer, es decir, todo aquello que se relaciona con la necesidad de poner en funcionamiento, al servicio de la danza, habilidades creativas y expresivas diversas. Como se ha hecho con el resto de las categorías definidas que configuran la subjetividad del grupo estudiado, este aspecto se estructura a partir de los discursos obtenidos de las entrevistas realizadas, buscando comprender al gremio profesional que interesa a partir del propio punto de vista de los bailarines, en sus distintas etapas o momentos vitales.

Antes que otra cosa, hay que decir que tanto los estudiantes como los bailarines profesionales activos y los bailarines retirados, se conciben a sí mismos como *artistas*, es decir, como miembros de una categoría amplia que engloba a profesionales de otras disciplinas específicas (danza en general, música, literatura, y artes visuales son las que mencionan), todas ellas integradas dentro del grupo de las que han sido históricamente denominadas *Bellas Artes*. De acuerdo con algunas definiciones, lo que hermana o unifica a estos oficios o actividades humanas (actualmente profesiones) es el uso de una técnica específica para la producción de obras, con un sentido creativo y expresivo específico, encaminado a producir *sensaciones* en el espectador; esta idea la expresan algunos de los entrevistados en su discurso. La E2 dice al respecto: “...yo creo que un artista es la persona que, que puede expresar lo que quiera, lo que quiera...así sea tristeza, felicidad...un artista yo siento que es esa persona que, que puede hacer eso, tu realidad, expresarla y que lo sientan...” Por su parte, el BR3 dijo: “...en el arte sí yo siento que se expresa en toda, en toda persona que se dedica al arte, en todo artista: actores, músicos...es una sensibilidad desarrollada a través de los años ¿no?. Pero muchas personas con las que yo he convivido yo siento que no lo entienden ¿no?... Entonces te vuelves tan profundo en muchas cosas, tan sensible...que terminas a veces fastidiando a la gente que piensa que no es necesario ser tan sensible, que el mundo no es así allá afuera ¿no?. Por eso me he dado cuenta que la gente que no se dedica a actividades artísticas no tiene esa, esa sensibilidad desarrollada...”. En algunos casos, los entrevistados hablan de los artistas como vehículos para la toma de conciencia personal y/o social, o bien, para la comunicación y difusión de la cultura, entendida esta en un sentido amplio; de esta manera, también se destaca la importancia de su rol social como portavoces, líderes o representantes de la sociedad en la que se desarrollan, en el momento específico en el que viven. En esta línea, la E2 dijo en su entrevista: “... yo siento que un artista es eso, un artista es el que al público o a una persona lo hace entrar en razón, recapacitar y que se den cuenta o que recuerden qué es la vida...”. La BR2 mencionó: “...algo muy importante que los bailarines no entendemos y que nos es difícil por el mismo agotamiento físico, tenemos que ser inteligentes en estudiar. Aparte de cómo ejecutantes tenemos que estar leyendo, participando en otros eventos como ir a conciertos, ir a museos, ir a galerías, enriquecerte

con literatura y lo que no entienden los –no entendemos los bailarines cuando estamos jóvenes- que tenemos que incluso ver cómo está tu país, eh, a nivel nacional e internacional, ¿qué es lo que está moviendo a tu país?, ¿cómo nos estamos desarrollando?, ¿qué nivel tenemos internacionalmente?, ¿cómo nos ven los otros?, porque también nosotros podemos empezar a partir de coreografías eh, nuestra situación, y explicar por qué el país está así... ”.

Dentro de la gran categoría de *artistas*, los entrevistados se conciben a sí mismos como *bailarines* (aunque algunos de los estudiantes hacen la aclaración de que son “*aspirantes*” o *bailarines en formación*), en tanto que, específicamente, utilizan el movimiento de su cuerpo para *encarnar* y dar vida a las obras que interpretan, con los fines creativos y expresivos mencionados. Finalmente, se definen como *bailarines de danza clásica* solamente por el hecho de que su formación técnica y capacidades corporales se encuentran tamizados por la apropiación y dominio de la técnica académica, del *ballet*. Al respecto, el *EI* dice, refiriéndose al *bailarín de danza clásica*: “... sí, sí lo identifico por una técnica ¿no?, porque sí es como, creo que es la técnica más difícil, bueno sí, creo que sí, a lo que yo he visto la verdad sí creo que es la más difícil...sí lo identifico más bien por el virtuosismo por lo que veo alrededor, no por lo que a lo mejor se pueda hacer aquí porque sí veo como mucho este...no sé, como que falta algo ¡Ah! ¿no? Pero sí, en estos tiempos sí lo veo, sí lo veo de esa manera “chicheadamente”... ”. Por otra parte, como se mencionó en otro apartado del trabajo, los entrevistados, en general, mencionan que, desde la perspectiva de un bailarín-artista, la técnica, en este caso específico la técnica de la danza clásica, debe ser considerada y empleada solamente como un medio para lograr los objetivos interpretativos, creativos y expresivos que plantea la ejecución e interpretación de las obras del repertorio de esta disciplina, en tanto que esta premisa fundamental y la conciencia de ella, así como la puesta en práctica de sus implicaciones constituyen el camino para poder ser considerados (por ellos mismos, el gremio de la danza y el público mismo) como verdaderos bailarines y artistas, y no como simples atletas o “cuerpos” en movimiento. Al respecto, el *EI* menciona lo siguiente, en alguna parte de su entrevista: “... para mí el arte es otra cosa, es expresar, digo sí se necesita técnica y virtuosismo y más en estos tiempos de la danza clásica como se está viendo, pero yo sigo en la opinión de que la

técnica es el medio para poder expresar arte...si hacemos eso como un trabajo de ser humano perfeccionando la técnica, yo creo que es cuando se forma un verdadero bailarín...”.

Entre los estudiantes de danza clásica entrevistados se nota una gran preocupación por lograr alcanzar un grado interpretativo-expresivo que permita delimitar una diferencia clara entre el quehacer dancístico y el movimiento por sí mismo y esto se ubica como un objetivo fundamental y último en su proceso de su formación; en el siguiente comentario de la E2 puede notarse esto: “...*aparte de mejorarla (se refiere a su técnica dancística) quiero empezar a bailar, quiero...no quedarme en eso de hacer movimiento, quiero hacer arte, quiero empezar a hacer arte porque creo que estos años lo único que he hecho es moverme con sonrisa, entonces lo que quiero empezar a hacer es a hacer arte...*”. Entre los bailarines profesionales y los retirados también se puede apreciar con claridad que marcan una diferencia, aunque el énfasis puesto por ellos en sus discursos en este aspecto es mucho menos marcado que en los estudiantes, probablemente debido a que es algo que, en tales momentos de la trayectoria profesional se da por sentado en tanto que se ha incorporado, en mayor o menor medida. El B1, por ejemplo, se refiere al asunto de la siguiente manera: “...*pues es que tú le tienes que dar algo al público, le tienes que transmitir algo, no nada más enseñarle tu hermoso cuerpo, o sea tú le tienes que decir algo al público ¿no?...”.*

Los entrevistados expresan, de distintas formas, una preocupación fundamental relacionada con la necesidad que tienen, como bailarines y como artistas, de poder primero “sentir algo para sí mismos”, de explorar y trabajar sobre su sensibilidad para entonces lograr encontrar la manera de “hacerlo llegar” a los espectadores; así pues, destacan la importancia de “bailar primero para sí mismos”, para entonces lograr transmitir “algo” al público que se encuentra frente a ellos, de manera que su actividad dancística escénica resulte viva y con significado. Así pues, se identifica primeramente la necesidad de satisfacerse a sí mismos, luego, la de satisfacer *al otro*. El E1, en su discurso mencionó, refiriéndose *al bailarín*: “...*creo que es una persona que debe rendirse frutos a sí mismo ¿no?, eh, y como...bueno, en mi persona yo lo siento así: que debe de bailar primero para él o sentirlo en él que en los demás. O sea, sí, primero a él y luego a los demás; viene como conjunto ¿no?, pero no puede, yo siento que no puede decirle algo a los demás sin*

*decírselo a él mismo primero, porque se pierde una calidad ahí, creo... ”. En este tipo de expresiones se puede observar la necesidad de que la danza, como expresión artística, rebase el nivel del movimiento mecánico, que resulte significativa para quien la ejecuta o interpreta para que, en correspondencia, resulte expresiva para quien la contempla o recibe. Por otro lado, aparece nuevamente, la colocación egocéntrica desde donde hablan los entrevistados, lo cual representa una contradicción de no poca importancia, si se considera que la danza clásica es una forma dancística *escénica*, en la cual, necesariamente, está implicado *el otro, el público*. La necesidad de partir del propio sentimiento y de la búsqueda “autocomunicativa” que reflejan los entrevistados puede estar relacionada con la necesidad de todo artista de no solamente *representar* un rol, sino de llegar más allá, mucho más, a una especie de apropiación de la obra o del rol, buscando que la *realidad recreada* (y re-creada) se convierta, por medio de la transformación misma del intérprete y su realidad, en una *realidad vivida*, asumida esta como la única situación desde la que es posible elaborar otras, con un grado de *credibilidad escénica* que colocan al artista en esa posición, lejos de la de un impostor. Este resultado lo logran los bailarines a través de procesos de autoexploración en el terreno de su sensibilidad, desde luego, sin embargo, también implica un intenso trabajo intelectual y formal que cobra realidad en la autoobservación detallada, así como en la búsqueda corporal y hasta a través de la realización de investigaciones teóricas, históricas, contextuales y estilísticas a través de la consulta de diversas fuentes. En relación con esto, la B2 habla de recuerdos que guarda de su etapa de estudiante: “...*me acuerdo que mi mamá tenía un espejo muy grande en el comedor, y entonces yo ensayaba ahí...o sea, llegaba a mi casa y me veía al espejo, y además, solamente de la parte de arriba ¿no?, o sea, como de la cintura hacia arriba me veía ¿no?, o sea, no hacía... entonces era como perfecto para mí...y este, me ponía a ver ahí la cara que iba yo a hacer en cierto momento, me acuerdo que iba a audicionar la colombina, y entonces, no pues, me ponía en la pose, me regresaba, otra vez la volvía a poner...hacía la cara, los ojos, el gesto, o sea, como cada paso así, estudiándolo, cada, cada paso ¿no?... cuando se que algo no está muy bien entonces hago este tipo de trabajo más así como consciente y más, no sé, como también sintiendo lo que podría ser el personaje ¿no?... ”; ella misma se refiere a la forma en que aborda su trabajo artístico en la actualidad: “...*tienes que concentrarte totalmente en ello. Con esto te digo que tienes que***

ver videos, tienes que verte en funciones anteriores, las que los has hecho, eh...funciones de la primera vez que lo hiciste también porque hay detalles que a veces se van olvidando o sensaciones o momentos o, o, o, o no sé, cosas claves que te van a dar desde ahí un desenlace ¿no?...". La E2 se refiere a la forma en que ella ha tenido que prepararse para la interpretación de ciertos roles: "...muchas veces es muy importante trabajar solo, este...si es una coreografía en la que hay dos personas, por ejemplo, es importante trabajar solo y, y saber lo que vas a bailar, por qué lo vas a bailar y qué es lo que vas a bailar ¿no?. Me gusta muchísimo estudiar los temas que voy a bailar o lo relacionado, por ejemplo, en esta coreografía pues estudié mucho Giselle y La Sílfi de, porque no era lo mismo ¿no?, pero pues las calidades y eso...me gusta mucho... me gusta también mucho estudiar la historia del ballet y de la danza, pues, para tener más énfasis y más cosas... ver videos y videos de ballet...me gusta mucho hablar con los maestros y preguntarles cosas de los ballets porque pues ellos tienen todavía más experiencia ¿no?, nosotros solo vemos un video y ya creemos que podemos saberlo todo de ese video y a veces ellos si lo bailaron te dicen como los corregían sus propios maestros; ayuda más ¿no?, y me gusta mucho este, estudiar así...". Como ya se habló en la sección que se refiere a la experiencia personal de los bailarines de danza clásica, la interpretación artística en esta disciplina artística, según el discurso de los entrevistados, se nutre de las experiencias de vida personales en situaciones paralelas o que guardan alguna relación con las que se plantean en la obra o rol que se encomiendan al bailarín en determinado momento; además, se enriquece a partir de experiencias que bailarines experimentados y/o maestros les pueden compartir y transmitir.

Los entrevistados expresan que viven los espacios y tiempos en que se entregan a la danza como "espacios de liberación" en tanto que permite la expresión de la vida emocional de la persona, aunque de manera *sublimada*, en una sociedad que niega la sensibilidad. Al respecto, la E2 dijo: "... en ese momento puedo, puedo sacar todo lo que siento, no tanto libre de que me puedo mover como yo quiero ¿verdad?, porque pues no es así, al menos la danza clásica no es así, tienes que tener las cosas muy ...hay veces que la cabeza, que esto y lo otro, hay veces que te gusta moverla del otro lado ¿no?, o que quieres moverla...tu cuerpo te dice "No, para el otro lado". Pero yo me siento libre por eso, porque puedo sonreír todo lo que yo quiero, puedo ver a las personas que yo, no sé, en la

danza de Salvajes, ¡huy!, me sentía la persona más libre a pesar de que tenía movimientos que a mí se me dificultaban mucho y era una danza muy cansada, pero yo podía coquetear con el que yo quisiera y podía hacer lo que yo quisiera. En ese sentido me siento muy libre porque sé que voy a salir y la realidad es otra, o sea, que esa realidad se va a quedar en el foro y voy a estar afuera y voy a ser Sofía. Por eso me siento libre...”. Por su parte, el siguiente fragmento del discurso del B2 también ilustra la idea expuesta: “...Es como una cuestión psicológica, que puedes sacar todo, hasta, todo lo negativo que tengas dentro, lo puedes sacar en el foro... es un desfogue y es maravilloso. Y eso no todos tienen el privilegio que nosotros sí tenemos, y digo en general los bailarines...”. En algunos casos, esta liberación se vive en términos de la posibilidad de brindarse a sí mismos un escape de la dura realidad a través de la realización de una actividad absorbente y demandante, a la vez que altamente disfrutable. El BR3 expresa esta idea en su discurso cuando dice: “...una vez estando ahí se te olvida y ya entras como a otro mundo, a otro ambiente y demás y se olvidan muchas cosas, pero termina tu entrenamiento y yo me quedaba con una sensación de “¿Qué voy a hacer?”. Pero era lo que a mí me gustaba y yo quería más y más y más, o sea, por mí me quedo ahí toda la semana y ahí duermo y todo. Entonces, el entrar a ese mundo mágico, así como de un cuento, como que te, a mí me cambiaba el panorama en cuanto pisaba el salón de clases y de pronto sales y ya estás en otro planeta, en otro planeta donde te das cuenta que eres una persona, te das cuenta que tienes, que después de todo un día de trabajo, de un medio día de trabajo tienes hambre ¿no?, o tienes sed o tienes sueño...”.



Capítulo 5: Análisis y discusión.

En la siguiente tabla se exponen, analíticamente, los *conceptos instituyentes* para cada una de las *zonas de sentido* que se han detectado como relevantes, y en esta medida, determinantes y constitutivos, de los contenidos y significados de la subjetividad de los bailarines en cada una de las etapas que se estudiaron. A partir de esta ha sido posible encontrar los puntos de coincidencia, así como las diferencias en el enfoque y en la forma de aprehensión del mundo en cada uno de estos momentos vitales y profesionales.

La información que se presenta fue obtenida a partir de la revisión detallada, repetida y profunda de los textos resultantes de la transcripción de las entrevistas que fueron aplicadas a los sujetos participantes. A través de un proceso reflexivo, comunicativo y creativo es que se arribó a otro, de tipo configuracional, que permitió la construcción del conocimiento que se expone; en este camino, de a poco, fueron surgiendo las categorías o *zonas de sentido* definidas, dentro de las cuales se agruparon las ideas centrales que emergieron en las propias entrevistas.

ZONA DE SENTIDO	ETAPA		
	BAILARINES ESTUDIANTES	BAILARINES ACTIVOS	BAILARINES RETIRADOS
EXPERIENCIA PERSONAL	•Colocación altamente egocéntrica	•Colocación altamente egocéntrica	•Colocación menos egocéntrica: interés por transmitir los aprendizajes y experiencias obtenidas a lo largo de la vida profesional.
	•Contrastación constante del cuerpo real con el cuerpo ideal; búsqueda de la construcción del cuerpo ideal.	•Contrastación constante del cuerpo real con el cuerpo ideal; búsqueda de la construcción del cuerpo ideal.	• Reconocimiento de la “pérdida” de los rasgos (naturales y construidos) del cuerpo ideal.

	<ul style="list-style-type: none"> • Construcción de la vivencia y experiencia personal y social a partir del cuerpo; inserción en el mundo a través de la corporeidad. 	<ul style="list-style-type: none"> • Construcción de la vivencia y experiencia personal y social a partir del cuerpo; inserción en el mundo a través de la corporeidad. 	<ul style="list-style-type: none"> • Construcción de la vivencia y experiencia personal y social a partir del cuerpo; inserción en el mundo a través de la corporeidad.
	<ul style="list-style-type: none"> • Capacidad de postergar la gratificación; gran tolerancia a la frustración. 	<ul style="list-style-type: none"> • Capacidad de postergar la gratificación; gran tolerancia a la frustración. 	<ul style="list-style-type: none"> • Capacidad de postergar la gratificación; gran tolerancia a la frustración.
	<ul style="list-style-type: none"> • Búsqueda de la autosuperación constante y tendencia al perfeccionismo; persecución de metas impuestas desde el exterior y de metas autoimpuestas. 	<ul style="list-style-type: none"> • Búsqueda de la autosuperación constante y tendencia al perfeccionismo; persecución de metas impuestas desde el exterior y de metas autoimpuestas. 	<ul style="list-style-type: none"> • Búsqueda de la autosuperación constante y tendencia al perfeccionismo; persecución de metas impuestas desde el exterior y de metas autoimpuestas.
	<ul style="list-style-type: none"> • El error y el fracaso funcionan como puntos de partida y motivación para la autosuperación. 	<ul style="list-style-type: none"> • El error y el fracaso funcionan como puntos de partida y motivación para la autosuperación. 	<ul style="list-style-type: none"> • El error y el fracaso funcionan como puntos de partida y motivación para la autosuperación.
	<ul style="list-style-type: none"> • Capacidad de autodisciplina constante y sostenida. 	<ul style="list-style-type: none"> • Capacidad de autodisciplina constante y sostenida. 	<ul style="list-style-type: none"> • Capacidad de autodisciplina constante y sostenida.
	<ul style="list-style-type: none"> • Capacidad de introspección, autoanálisis y observación para el logro de tareas interpretativas y de la vida cotidiana; búsqueda de conocimiento de la “naturaleza humana”. 	<ul style="list-style-type: none"> • Capacidad de introspección, autoanálisis y observación para el logro de tareas interpretativas y de la vida cotidiana; búsqueda de conocimiento de la “naturaleza humana”. 	<ul style="list-style-type: none"> • Capacidad de introspección, autoanálisis y observación para el logro de tareas diversas relacionadas con la vida laboral y otros aspectos de la vida cotidiana; búsqueda de comprensión de la “naturaleza humana”.

	<ul style="list-style-type: none"> • Independencia y autorresponsabilidad desde edades tempranas; “aceleración” del proceso de maduración; autoconocimiento. 	<ul style="list-style-type: none"> • Alto nivel de independencia y autorresponsabilidad; maduración temprana, autoconocimiento acentuado. 	<ul style="list-style-type: none"> • Alto sentido de la autorresponsabilidad e independencia, autoconocimiento acentuado.
	<ul style="list-style-type: none"> • Autodominio: sometimiento de la voluntad y conductas a las exigencias externas en la búsqueda del alcance de metas propuestas. 	<ul style="list-style-type: none"> • Autodominio: sometimiento de la voluntad y conductas a las exigencias externas en la búsqueda del alcance de metas propuestas. 	<ul style="list-style-type: none"> • Autodominio: sometimiento de la voluntad y conductas a exigencias externas y a las autoimpuestas.
	<ul style="list-style-type: none"> • Enfrentamiento de las dificultades de manera proactiva; conformación de un <i>carácter fuerte</i>, resistencia ante la crítica y los juicios negativos. 	<ul style="list-style-type: none"> • Enfrentamiento de las dificultades de manera proactiva; conformación de un <i>carácter fuerte</i>, resistencia ante la crítica y los juicios negativos. 	<ul style="list-style-type: none"> • Enfrentamiento de las dificultades de manera proactiva; conformación de un <i>carácter fuerte</i>, resistencia ante la crítica y los juicios negativos.
	<ul style="list-style-type: none"> • Vocación para la danza presente o en desarrollo; interés y “gusto” por realizar la actividad. 	<ul style="list-style-type: none"> • Presencia e identificación de una vocación definida para la danza, relacionada con el disfrute y compromiso con la actividad. 	<ul style="list-style-type: none"> • Reconocimiento de la presencia de la vocación durante su etapa de actividad profesional; durante la de estudiantes puede haber estado presente o en desarrollo.
	<ul style="list-style-type: none"> • Reconocimiento de la existencia de un grupo cerrado, cohesionado por la existencia de un <i>lenguaje común y mundo de vida compartido</i> que permite una <i>identificación</i> entre los miembros y la separación con respecto de <i>los otros</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> • Reconocimiento de la existencia de un grupo cerrado, cohesionado por la existencia de un <i>lenguaje común y mundo de vida compartido</i> que permite una <i>identificación</i> entre los miembros y la separación con respecto de <i>los otros</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> • Reconocimiento de la existencia de un grupo cerrado, cohesionado por la existencia de un <i>lenguaje común y mundo de vida compartido</i> que permite una <i>identificación</i> entre los miembros y la separación con respecto de <i>los otros</i>.

	<ul style="list-style-type: none"> •Existencia de un <i>sentido de superioridad de gremio o clase</i> ligado a la selectividad implícita en la actividad y a aspectos físicos. 	<ul style="list-style-type: none"> •Existencia de un <i>sentido de superioridad de gremio o clase</i> ligado a la selectividad implícita en la actividad y a aspectos físicos. 	<ul style="list-style-type: none"> • Reconocimiento de la diferencia, sin expresión explícita de un sentido de <i>superioridad</i>.
	<ul style="list-style-type: none"> •Percepción de una intensa <i>competitividad</i> tanto explícita como implícita en diversos momentos y situaciones. 	<ul style="list-style-type: none"> •Percepción de una intensa <i>competitividad</i> tanto explícita como implícita en diversos momentos y situaciones. 	<ul style="list-style-type: none"> •Percepción de una intensa <i>competitividad</i> tanto explícita como implícita en diversos momentos y situaciones.
	<ul style="list-style-type: none"> • Reconocimiento de la existencia de formas de inteligencia y pensamiento específicas, diferentes a las de otros sectores. 	<ul style="list-style-type: none"> • Reconocimiento de la existencia de formas de inteligencia y pensamiento específicas, diferentes a las de otros sectores. 	<ul style="list-style-type: none"> • Reconocimiento de la existencia de formas de inteligencia y pensamiento específicas, diferentes a las de otros sectores.
	<ul style="list-style-type: none"> • Falta de sentido de <i>pertenencia a un grupo</i> de manera explícita. 	<ul style="list-style-type: none"> • Algunos expresan conciencia de su pertenencia a un grupo, otros no; se perciben como <i>ejemplo</i> para otros miembros del grupo o como <i>representantes</i> de su grupo y su país cuando se encuentran fuera de este. 	<ul style="list-style-type: none"> • Algunos expresan conciencia de su pertenencia a un grupo, otros no; se perciben como <i>ejemplo</i> para otros miembros del grupo o como <i>representantes</i> de su grupo y su país cuando se encuentran fuera de este. Remiten esto a su pasado como bailarines activos.
	<ul style="list-style-type: none"> • Alto sentido de <i>individualismo</i>. La conciencia de pertenencia a un <i>grupo de élite</i> funciona para <i>reafirmar las propias capacidades</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> • Alto sentido de <i>individualismo</i>. La conciencia de pertenencia a un <i>grupo de élite</i> funciona para <i>reafirmar las propias capacidades</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> • Alto sentido de <i>individualismo</i>. La conciencia de pertenencia a un <i>grupo de élite</i> funciona para <i>reafirmar las propias capacidades</i>.

	<ul style="list-style-type: none"> •Gran trascendencia de la experiencia de <i>ser estudiante de danza clásica</i>: determinante de una forma de vida. Alto significado personal. Aspecto organizador de la dinámica de vida personal y familiar, así como de las decisiones personales. 	<ul style="list-style-type: none"> •Gran trascendencia de la experiencia de <i>ser bailarín</i>: determinante de una forma de vida. Alto significado personal. Aspecto organizador de la dinámica de vida y de las decisiones personales 	<ul style="list-style-type: none"> • Gran trascendencia de la experiencia de <i>haber sido bailarín</i>: determinante de una forma de vida. Alto significado personal. Aspecto organizador de la dinámica de vida y de las decisiones personales.
	<ul style="list-style-type: none"> • Ser estudiante de danza clásica representa una vivencia de gran intensidad y densidad que dota de sentido la vida de la persona. 	<ul style="list-style-type: none"> •Ser bailarín de danza clásica representa una vivencia de gran intensidad y densidad que dota de sentido la vida de la persona. 	<ul style="list-style-type: none"> •Haber sido bailarín de danza clásica representa una vivencia de gran intensidad y densidad que dotó de sentido la vida de la persona.
	<ul style="list-style-type: none"> •Valoración positiva de la experiencia de ser estudiante de danza clásica, a pesar del reconocimiento de las dificultades implícitas. 	<ul style="list-style-type: none"> •Valoración positiva de la experiencia de ser bailarín de danza clásica, a pesar del reconocimiento de las dificultades implícitas. 	<ul style="list-style-type: none"> •Valoración positiva de la experiencia de haber sido bailarín de danza clásica, a pesar del reconocimiento de las dificultades implícitas.

LA INSTITUCION DANCISTICA	<ul style="list-style-type: none"> • Las actividades formativas se desarrollan dentro de un marco institucional, es decir, de una escuela formal, oficial. 	<ul style="list-style-type: none"> • Las actividades profesionales se desarrollan dentro de un marco institucional, es decir, de una compañía formal, sostenida a través de fondos públicos y/o privados. 	<ul style="list-style-type: none"> • La formación y la actividad profesional se desarrollaron dentro de instituciones formales; incluso la actividad actual es mejor valorada si se inserta en el medio institucional oficial.
----------------------------------	---	--	---

	<ul style="list-style-type: none"> • Alto nivel de estructuración y predeterminación en los espacios educativos, así como en las actividades formativas que se realizan. 	<ul style="list-style-type: none"> • Alto nivel de estructuración y predeterminación en los espacios profesionales, así como en las actividades profesionales que se realizan. 	<ul style="list-style-type: none"> • Alto nivel de estructuración y predeterminación en los espacios profesionales, así como en las actividades profesionales que se realizan.
	<ul style="list-style-type: none"> • Exigencia de cubrir prerequisites físicos y psicológicos para el acceso a una formación profesional. 	<ul style="list-style-type: none"> • Exigencia de cubrir prerequisites (físicos, técnicos, de formación y de experiencia) para lograr acceso al mundo profesional. 	<ul style="list-style-type: none"> • Exigencia de cubrir prerequisites (físicos, técnicos, de formación y de experiencia) para acceder a la formación profesional posterior y al mundo profesional y laboral en áreas relacionadas.
	<ul style="list-style-type: none"> • Búsqueda constante de acercamiento a parámetros corporales, técnicos y artísticos “aceptables” para continuar la formación en el ámbito oficial y aspirar al desarrollo profesional dentro del campo laboral existente. 	<ul style="list-style-type: none"> • Búsqueda constante de acercamiento a parámetros corporales, técnicos y artísticos indispensables para permanecer en la actividad profesional. 	<ul style="list-style-type: none"> • Búsqueda constante de acercamiento a parámetros preestablecidos para el desempeño profesional en el campo de la enseñanza o la coreografía; reproducción de modelos aprendidos o rechazo a este proceso.
	<ul style="list-style-type: none"> • Conciencia de la limitación de oportunidades de desarrollo formativo y profesional; reconocimiento de la selectividad del medio. 	<ul style="list-style-type: none"> • Conciencia de la limitación de oportunidades de desarrollo formativo y profesional; reconocimiento de la selectividad del medio. 	<ul style="list-style-type: none"> • Conciencia de la limitación de oportunidades de desarrollo formativo y profesional; reconocimiento de la selectividad del medio.

	<ul style="list-style-type: none"> • Reconocimiento de la necesidad de <i>sometimiento</i> o <i>ajuste</i> de la propia voluntad y conducta a demandas y exigencias externas (institución, maestro, coreógrafo, director, etc.). 	<ul style="list-style-type: none"> • Reconocimiento de la necesidad de <i>sometimiento</i> o <i>ajuste</i> de la propia voluntad y conducta a demandas y exigencias externas (institución, maestro, coreógrafo, director, etc.). 	<ul style="list-style-type: none"> • Reconocimiento de la necesidad de <i>sometimiento</i> o <i>ajuste</i> de la propia voluntad y conducta a demandas y exigencias externas (institución, maestro, coreógrafo, director, etc.).
	<ul style="list-style-type: none"> • Enfrentamiento constante a procesos de <i>evaluación externa</i> con referencia a patrones predeterminados y comúnmente subjetivos; actuación buscando su satisfacción. 	<ul style="list-style-type: none"> • Enfrentamiento constante a procesos de <i>evaluación externa</i> con referencia a patrones predeterminados y comúnmente subjetivos; actuación buscando su satisfacción. 	<ul style="list-style-type: none"> • Enfrentamiento constante a procesos de <i>evaluación externa</i> y <i>búsqueda de resultados que deben demostrar otras personas</i> (estudiantes, bailarines). Evaluación con referencia a patrones predeterminados y comúnmente subjetivos; actuación buscando su satisfacción.
	<ul style="list-style-type: none"> • Importancia de la <i>disciplina</i> para lograr permanecer <i>dentro</i> de parámetros físicos, técnicos y de desempeño general aceptables para garantizar permanencia en la institución educativa. 	<ul style="list-style-type: none"> • Importancia de la <i>disciplina</i> para lograr permanecer <i>dentro</i> de parámetros físicos, técnicos y de desempeño artístico aceptables para garantizar permanencia en la compañía profesional 	<ul style="list-style-type: none"> • Importancia de la <i>disciplina</i> para lograr alcanzar los objetivos que se plantean en relación a los parámetros aceptables para la institución en que se desempeña profesionalmente.
	<ul style="list-style-type: none"> • Aplazamiento o eliminación de <i>conductas hedónicas</i>, enfrentamiento constante “a sí mismo”. 	<ul style="list-style-type: none"> • Aplazamiento o eliminación de <i>conductas hedónicas</i>, enfrentamiento constante “a sí mismo”. 	<ul style="list-style-type: none"> • Aplazamiento o eliminación de <i>conductas hedónicas</i> por hábito de vida o para la consecución de objetivos puestos en logros de otros (estudiantes, bailarines a su cargo).

	<ul style="list-style-type: none"> • Actividades formativas asumidas por momentos, o en algunos aspectos, como algo que <i>es necesario hacer</i>, independientemente del deseo o falta de este para realizarlo. 	<ul style="list-style-type: none"> • Actividad profesional asumida por momentos, o en algunos aspectos, como <i>un trabajo</i>, como <i>medio de subsistencia</i>, independientemente del deseo o falta de este para llevarlo a cabo. 	<ul style="list-style-type: none"> • Actividad profesional actual asumida por momentos o en algunos aspectos como <i>medio de subsistencia a partir de lo que se sabe hacer</i>, independientemente del deseo o falta de este para llevarlo a cabo.
--	---	--	--

ASPECTOS IDEOLÓGICO-CULTURALES	<ul style="list-style-type: none"> • Expresión artística perteneciente a otra época y realidades sociales. 	<ul style="list-style-type: none"> • Expresión artística perteneciente a otra época y realidades sociales. 	<ul style="list-style-type: none"> • Expresión artística perteneciente a otra época y realidades sociales.
	<ul style="list-style-type: none"> • Enfrentamiento constante a la infravaloración de la profesión por parte de la sociedad; aceptación y apoyo en el nivel familiar y círculo social cercano después de un proceso de “asimilación”. 	<ul style="list-style-type: none"> • Enfrentamiento constante a la infravaloración de la profesión por parte de la sociedad; aceptación y apoyo en el nivel familiar y círculo social cercano después de un proceso de “asimilación” que se ha consolidado. 	<ul style="list-style-type: none"> • Enfrentamiento constante a la infravaloración profesional por parte de la sociedad; esto ya no causa conflictos a la persona en tanto que existe aceptación y apoyo de la familia y el círculo social cercano tras un proceso de asimilación consolidado.
	<ul style="list-style-type: none"> • Enfrentamiento a prejuicios familiares y sociales relacionados con el rol de género. 	<ul style="list-style-type: none"> • Enfrentamiento a prejuicios sociales relacionados con el rol de género. 	<ul style="list-style-type: none"> • Recuerdo de enfrentamiento a prejuicios sociales relacionados con el rol de género; esta situación ya no causa conflicto.

	<ul style="list-style-type: none"> • Aspiración al éxito económico y laboral asociada a la culminación de la formación profesional y a la contratación en una compañía de prestigio. 	<ul style="list-style-type: none"> • Búsqueda de éxito económico y laboral asociada a la contratación en una compañía de prestigio. 	<ul style="list-style-type: none"> • Búsqueda de éxito económico y laboral asociada a un empleo en instituciones de carácter público o privado de prestigio que lo brinden.
	<ul style="list-style-type: none"> • Ideología de “llegar a ser”, búsqueda de visibilidad y distinción a través de su quehacer escénico. 	<ul style="list-style-type: none"> • Ideología de “llegar a ser”, búsqueda de visibilidad y distinción a través de su quehacer escénico. 	<ul style="list-style-type: none"> • Ideología de “continuar siendo”, búsqueda de prolongar la visibilidad y distinción que les brindó el escenario, ahora en espacios de creación y de enseñanza de la danza.
	<ul style="list-style-type: none"> • Satisfacción hedónica compleja, indirecta o diferida; a través del avance y de la consecución de metas a mediano y largo plazo. 	<ul style="list-style-type: none"> • Satisfacción hedónica compleja, indirecta o diferida; a través de la consecución de metas a mediano y largo plazo. 	<ul style="list-style-type: none"> • Satisfacción hedónica compleja, indirecta o diferida; basada en el reconocimiento a su trabajo a través de la consecución de metas de otros (alumnos, bailarines con los que se trabaja).
	<ul style="list-style-type: none"> • Referencias y estándares globales de comparación y evaluación para el ingreso a la formación profesional y para la evaluación del avance físico, técnico y artístico durante este proceso. 	<ul style="list-style-type: none"> • Referencias y estándares globales de comparación y evaluación de su quehacer cotidiano profesional en los aspectos físico, técnico y artístico. 	<ul style="list-style-type: none"> • Referencias y estándares globales de comparación y evaluación técnica y artística del trabajo que realizaron y del que en la actualidad realizan con otros.

	<ul style="list-style-type: none"> • “Malinchismo” en las agrupaciones profesionales mexicanas y discriminación y prejuicios hacia los bailarines mexicanos fuera de nuestras fronteras; esto llega a desalentarlos y también a motivarlos para luchar aun más. 	<ul style="list-style-type: none"> • “Malinchismo” en las agrupaciones profesionales mexicanas y discriminación y prejuicios hacia los bailarines mexicanos fuera de nuestras fronteras; esto desalienta y motiva para luchar aun más. 	<ul style="list-style-type: none"> • Recuerdos de haber enfrentado situaciones en que se hizo patente el “malinchismo”, la discriminación y los prejuicios hacia los bailarines mexicanos fuera de las fronteras; satisfacción por haber contribuido a modificar esa realidad a partir de demostrar que dichas ideas no tienen fundamento.
	<ul style="list-style-type: none"> • Interés por tener experiencias de convivencia multicultural en encuentros y eventos especiales, así como, en el futuro, al interior de las agrupaciones profesionales. Búsqueda de una carrera con proyección tanto a nivel nacional como internacional. 	<ul style="list-style-type: none"> • Convivencia multicultural al interior de las agrupaciones profesionales, así como durante encuentros, giras y eventos especiales nacionales e internacionales. 	<ul style="list-style-type: none"> • Valoración del enriquecimiento personal que representa el haber experimentado la convivencia multicultural al interior de agrupaciones profesionales, así como durante encuentros, giras y eventos especiales tanto nacionales como internacionales.

	<ul style="list-style-type: none"> • Asimilación del lenguaje del ballet como algo “importado”, ajeno; necesidad de que sea reinterpretado y actualizado en el nivel técnico, interpretativo y creativo. Los estudiantes jóvenes asimilan esto a un mundo de fantasía que no les incomoda. 	<ul style="list-style-type: none"> • Asimilación del lenguaje del ballet como algo “importado”, ajeno; necesidad de reinterpretarlo y actualizarlo en el nivel técnico, interpretativo y creativo. 	<ul style="list-style-type: none"> • Asimilación del lenguaje del ballet como algo “importado” ajeno; necesidad de hacer propuestas para reinterpretarlo y actualizarlo en cuanto a cuestiones técnicas, metodológicas, interpretativas y creativas. Otros asimilan esa “distancia” como un reto a vencer a través del estudio y la preparación para apropiárselo.
	<ul style="list-style-type: none"> • Valoración del <i>marco global</i> en que se desarrolla la actividad formativa y profesional; deseo de “representar” a nuestro país y cultura a través del quehacer escénico en el presente y en el futuro. En ocasiones también se muestra desdén, deseo de negar los orígenes. 	<ul style="list-style-type: none"> • Valoración del <i>marco global</i> en que se desarrolla la profesión, conciencia de “representar” a su país y cultura a través del quehacer profesional. En ocasiones la proyección mundial simplemente satisface necesidades de reconocimiento. 	<ul style="list-style-type: none"> • Valoración del <i>marco global</i> en que se desarrolla la vida profesional; conciencia de “representar” a nuestro país y cultura a través de su quehacer profesional del pasado, así como a través de la formación de nuevos bailarines y de la creación de expresiones originales.

EXPERIENCIA ARTÍSTICA	<ul style="list-style-type: none"> • Diferenciación entre movimiento simple o “vacío” y movimiento expresivo o significativo, entre movimiento y danza; se diferencia el <i>virtuosismo técnico del arte</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> • Diferenciación entre movimiento simple o “vacío” y movimiento expresivo o significativo, entre movimiento y danza; se diferencia el <i>virtuosismo técnico del arte</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> • Diferenciación entre movimiento simple o “vacío” y movimiento expresivo o significativo, entre movimiento y danza; se diferencia el <i>virtuosismo técnico del arte</i>.
----------------------------------	--	--	--

	<ul style="list-style-type: none"> • Importancia del hecho de “primero sentir algo” para entonces poderlo expresar al público; necesidad de nutrir su emotividad para entonces desarrollar la expresividad. 	<ul style="list-style-type: none"> • Importancia del hecho de “primero sentir algo” para entonces poderlo transmitir al público; necesidad de nutrir su emotividad para entonces lograr la expresividad. 	<ul style="list-style-type: none"> • Importancia del hecho de “primero sentir algo” para entonces poderlo transmitir al público; necesidad de nutrir su emotividad para entonces desarrollar la expresividad. Importancia de haber experimentado ese proceso para poderlo transmitir a los estudiantes y bailarines con los que se trabaja.
	<ul style="list-style-type: none"> • Importancia de lograr un dominio técnico que permita “liberar” las capacidades interpretativas y expresivas en el momento escénico. La técnica es concebida como un medio para lograr la expresividad, no un fin en sí mismo, a pesar de los esfuerzos que se dedican a conseguirla. 	<ul style="list-style-type: none"> • Importancia de mantener y ampliar el dominio técnico que permita “liberar” las capacidades interpretativas y expresivas en el momento escénico. La técnica representa un medio para lograr la expresividad, no un fin en sí mismo; la expresividad se va logrando a través de la propia experiencia escénica. 	<ul style="list-style-type: none"> • Interés en hacer entender a estudiantes y bailarines con los que trabajan la importancia que tiene el dominio técnico para lograr “liberar” las capacidades interpretativas y expresivas en el momento escénico; recuerdo de esta experiencia como algo fundamental para el logro de un buen desempeño escénico.

	<ul style="list-style-type: none"> • Vivencia de la danza como un “espacio de liberación” en tanto que permite la expresión de la vida emocional de la persona, aunque de manera <i>sublimada</i>, en una sociedad que niega la sensibilidad. 	<ul style="list-style-type: none"> • Vivencia de la danza como un “espacio de liberación” en tanto que permite la expresión de la vida emocional de la persona, aunque de manera <i>sublimada</i>, en una sociedad que niega la sensibilidad. 	<ul style="list-style-type: none"> • Se recuerda la vivencia dentro de la danza como “un espacio de liberación” que permite la expresión de la vida emocional de la persona, aunque de manera <i>sublimada</i>, en una sociedad que niega la sensibilidad. Buscan transmitir esta vivencia a los estudiantes y bailarines.
	<ul style="list-style-type: none"> • La capacidad expresiva suele asociarse a la existencia de una verdadera vocación para la danza, de manera que la interpretación es viva y presente, auténtica y disfrutable, y en esa medida, comunicadora. 	<ul style="list-style-type: none"> • La capacidad expresiva suele asociarse a la existencia de una verdadera vocación para la danza, de manera que la interpretación es viva y presente, auténtica y disfrutable, y en esa medida, comunicadora. 	<ul style="list-style-type: none"> • La capacidad expresiva se asocia a la existencia de una vocación para la danza, de manera que la interpretación es viva y presente, auténtica y disfrutable, y en esa medida, comunicadora. Destacan la importancia de incentivar la vocación en los estudiantes y bailarines para mejorar su expresividad y capacidad comunicativa.
	<ul style="list-style-type: none"> • Establecen diferencia entre la expresión verdadera y la simple reproducción de formas o estereotipos; se reconoce la necesidad de proceder “de dentro hacia fuera” para lograr una verdadera interpretación artística. 	<ul style="list-style-type: none"> • Establecen diferencia entre la expresión verdadera y la simple reproducción de formas o estereotipos; se reconoce la necesidad de proceder “de dentro hacia fuera” para lograr una verdadera interpretación artística. 	<ul style="list-style-type: none"> • Establecen diferencia entre la expresión verdadera y la simple reproducción de formas o estereotipos; se reconoce la necesidad de proceder “de dentro hacia fuera” para lograr una verdadera interpretación artística.

	<ul style="list-style-type: none"> • Consideran a un “verdadero bailarín” como aquel que es capaz de lograr un dominio técnico, pero además, de hacer su original interpretación de un rol o una obra, para lograr entonces comunicar algo al público que lo observa. 	<ul style="list-style-type: none"> • Consideran a un “verdadero bailarín” como aquel que es capaz de lograr un dominio técnico, pero además, de hacer su original interpretación de un rol o una obra, para lograr entonces comunicar algo al público que lo observa. 	<ul style="list-style-type: none"> • Consideran a un “verdadero bailarín” como aquel que es capaz de lograr un dominio técnico, pero además, de hacer su original interpretación de un rol o una obra, para lograr entonces comunicar algo al público que lo observa. Se procura transmitir esto a los estudiantes y bailarines con los que se trabaja.
	<ul style="list-style-type: none"> • Se asume la posibilidad de favorecer y orientar el desarrollo artístico del bailarín, pero que, en esencia, esta es una tarea personal sobre la que se debe trabajar individualmente. Quizá sea posible <i>aprender arte</i>, pero difícilmente <i>enseñar arte</i> (Michaud, sf). Se valora la transmisión de experiencias de maestros y de bailarines retirados. 	<ul style="list-style-type: none"> • Se asume la posibilidad de favorecer y orientar el desarrollo artístico del bailarín, pero que, en esencia, esta es una tarea personal sobre la que se debe trabajar individualmente. Quizá sea posible <i>aprender arte</i>, pero difícilmente <i>enseñar arte</i> (Michaud, sf). Se valora la transmisión de experiencias de maestros y de bailarines retirados. 	<ul style="list-style-type: none"> • Se asume la posibilidad de favorecer y orientar el desarrollo artístico del bailarín, pero que, en esencia, esta es una tarea personal sobre la que se debe trabajar. Quizá sea posible <i>aprender arte</i>, pero difícilmente <i>enseñar arte</i> (Michaud, sf). Se procura la transmisión de experiencias a estudiantes y bailarines desde la posición de maestros o coreógrafos.

El análisis de los resultados obtenidos, realizado y presentado en el cuadro anterior, permite observar los conceptos y problemáticas que se identificaron como constantes en cada una de las zonas de sentido encontradas y que son consideradas como fundamentales en la constitución de la subjetividad de los estudiantes, bailarines activos y bailarines retirados de danza clásica que fueron entrevistados: experiencia personal, la institución, aspectos ideológico-culturales y experiencia artística; puede apreciarse que estas zonas de

sentido y sus conceptos instituyentes aparecen en todos y cada uno de los grupos estudiados, si bien, con algunas diferencias de enfoque. De acuerdo con lo anterior, puede afirmarse que las *zonas de sentido* que constituyen la *subjetividad* de los bailarines de danza clásica estudiados, así como sus contenidos -mismos que se observan prácticamente constantes a lo largo de su ciclo vital y de su desarrollo profesional- son construidas, instituidas e instaladas en la persona a partir del momento mismo en que inicia el contacto con el campo, es decir, desde el momento en que inician la formación profesional, y se sustentan en la reproducción de una serie de prácticas cotidianas, así como en la asimilación y apropiación de un imaginario que las sostiene y conduce. Queda claro que el *centro de gravedad* o *referencia vital* para todos los entrevistados lo constituye la etapa de *actividad profesional*, es decir, aquella en la que se ejerce la profesión para la que se preparan los estudiantes, que representa la cotidianidad, el presente vivo y activo para los bailarines, y la que desarrollaron durante un período pasado de su vida los bailarines retirados.

El enfoque en algunos aspectos se modifica en tanto que en el caso de los estudiantes se encuentran aún en un momento vital en el que buscan construirse como personas y reafirmarse como individuos y como sujetos para entonces poder desarrollarse como profesionales de la danza; de manera que, en este grupo, los entrevistados muestran una perspectiva que podría caracterizarse como *de futuro*, en tanto que colocan sus expectativas y desarrollan su vida cotidiana en función de conformarse como bailarines en un tiempo por venir. En el caso de los bailarines activos, todas las cuestiones abordadas que mencionan tienen una vigencia, presencia y actualidad absoluta, en tanto que constituyen la cotidianidad de cada uno de los entrevistados, si bien es cierto que reconocen y tienen presente (e incluso *incorporado*) el proceso formativo que los ha colocado en el sitio social y laboral que ocupan y que les ha permitido acceder a las experiencias que relatan, analizan y significan a través de su discurso, así como también muestran una conciencia del tránsito inevitable hacia la vida de retiro de la actividad en un momento futuro. Finalmente, los bailarines retirados muestran en sus discursos una perspectiva que parte de una mirada y un análisis del pasado, que implica la toma de distancia en la temporalidad con respecto a las propias experiencias dentro del campo de la danza clásica, y en la que entran en juego procesos de resignificación de la vivencia misma, de manera que se observa una capacidad

analítica mayor, producto de una experiencia completa o concluida que permite la articulación de pensamientos y discursos sustentados en la madurez propia de la plenitud de la edad. En una parte de su discurso, la BR2, recapitulando, expresa al respecto: “...ahora que ya estoy yo retirada eh...sí veo que nos angustiamos demasiado, porque finalmente la angustia no te va a ayudar ...pero sí es muy diferente la visión cuando uno está dentro a cuando uno ya pasó...”. Por otro lado, en el caso de los bailarines retirados se observa un menor centramiento en sí mismos y en su experiencia y vivencias y un claro interés en participar en procesos formativos de nuevas generaciones a manera de mentores o conductores de esos procesos, siempre a partir de la experiencia personal en el tiempo pretérito.

Pese a la identificación de diferencias en cuanto al enfoque de las zonas de sentido definidas, la evidente constancia en su aparición en todos los momentos vitales-profesionales de los sujetos estudiados, habla de un grado importante de *eficacia* del *aparato institucional* de la danza clásica que, desde muy temprano, logra *atrapar* a los sujetos que se insertan en él a través del establecimiento de prácticas específicas, así como también logra, incluso pasada la etapa de vida profesional activa, mantener vigente o en funcionamiento, el vínculo establecido.

El objetivo del estudio, más que realizar un análisis comparativo de la *estructura y contenidos de la subjetividad* de los estudiantes, bailarines activos y bailarines retirados de danza clásica, tiene que ver con la posibilidad de arribar a la conformación de una especie de mapa amplio general y abarcador, sobre dicho aspecto de este grupo profesional, lo cual, en el momento actual, solo ha sido posible a través de la recolección de datos provenientes de personas distintas que se ubican en cada una de las etapas en las que se ha definido su trayectoria vital y profesional. De esta manera, los datos obtenidos y organizados de la manera en que se han presentado, más allá de permitir realizar comparaciones entre los grupos establecidos a partir de la diferenciación de momentos vitales y profesionales (útiles e ilustrativas, sin duda), lo que favorecen es la realización de una especie de *collage* o *mosaico* que cobra sentido y permite un *acercamiento comprensivo de la subjetividad del grupo profesional* en cuestión a medida que los elementos y enfoques que los entrevistados pertenecientes a cada una de las etapas o momentos vitales estudiados aportaron, se conjuntan y articulan.

Por otra parte, aunque lo que se busca a través de la entrevista a miembros específicos de los grupos establecidos es encontrar una especie de *voz o discurso colectivo* que pueda caracterizar al gremio de los bailarines profesionales de danza clásica en cuanto a la configuración y contenidos de su sentido subjetivo, no se ignora el hecho de que las voces particulares, desde luego, se encuentran tamizadas por la experiencia individual de cada uno de ellos, misma que, aunque compartida en algunos aspectos con el colectivo de los bailarines, también presenta peculiaridades irrepetibles. Así pues, para los intereses de la investigación, no se observa *cada caso* por sí mismo con afán de detallar las individualidades, y, sin embargo, tampoco es posible ni conveniente generalizar en ningún grado a partir de los hallazgos singulares; en este sentido, cada individuo es considerado parte y *representante* de un colectivo, a la vez que se reconoce que la *voz colectiva* está matizada por las experiencias personales; ahí la complejidad del juego.

Partiendo de estas premisas, los resultados presentados surgen de la observación de la experiencia personal, individual, atendiendo a las particularidades de la experiencia vivida y a los significados que le son otorgados por cada uno de los entrevistados, sin embargo, apuntan a la búsqueda de regularidades y coincidencias, a la búsqueda de puntos de intersección en las prácticas y vivencias y, finalmente, se ha procurado llegar a la “modelación” o configuración de un cuadro conceptual y una elaboración teórica-discursiva que permita la comprensión y da cuenta del sentido subjetivo colectivo de los bailarines de danza clásica, que es posible elaborar hasta este momento, y que se presenta, en forma sintética, en las conclusiones a las que se arribó.

Consideraciones finales.

A manera de conclusiones, hasta el momento en que se cierra la investigación que se reporta, es posible afirmar lo siguiente:

1) La subjetividad de los bailarines de danza clásica, su estructura y contenidos se encuentra organizada dentro las *zonas de sentido* que fueron expuestas: *experiencia personal*, *institución dancística* *aspectos ideológico-culturales* y *experiencia artística*. Estas resultan ser altamente significativas y duraderas a lo largo de las etapas definidas, es decir, del ciclo vital de las personas estudiadas. Si bien es cierto que el enfoque de las vivencias tiene matices temporales de cierta importancia (una visión de futuro, una temporalidad presente y un sentido de “recuerdo”, para la etapa de formación, de actividad profesional y de retiro, respectivamente), estas se mantienen, en esencia, inalterables en cuanto a sus contenidos y significados, a lo largo de toda la vida de los entrevistados. La etapa profesional activa del un bailarín representa el “centro de gravedad” alrededor del cual se estructuran y organizan todas las vivencias y experiencias previas y posteriores.

2) Las zonas de sentido definidas son delineadas y constituidas en sus contenidos y significados a partir de las *prácticas* que prevalecen a lo largo de la formación, vida profesional y retiro de los bailarines de danza clásica; de esta manera, puede considerarse que los bailarines “se hacen, haciendo”, es decir, que se construyen en su subjetividad a partir de las actividades cotidianas propias del campo formativo y profesional. Así mismo, estas zonas de sentido determinan la colocación y forma de aprehensión del mundo de estas personas, de manera que, para los entrevistados, su elección profesional, constela, es decir, reúne y organiza a su alrededor de manera coherente y con sentido, todos los aspectos de la vida, determinando de manera central *su identidad* y su *sentido de vida*.

3) Las prácticas constituyentes de las zonas de sentido que determinan la subjetividad de los bailarines de danza clásica son determinadas *por la institución dancística* y *por las instituciones* formativas y profesionales, de manera que se caracterizan por su alto nivel de

estructuración. Así pues, las prácticas a partir de las cuales los bailarines se constituyen en su subjetividad y se colocan en el mundo se encuentran predeterminadas para cada individuo, dejando poco margen de libertad y elección personal en este sentido. La identidad misma de los bailarines de danza clásica, su sentido de vida frente a las zonas de sentido y la conformación y contenidos de la subjetividad que los define y que permanece a lo largo de todo su ciclo vital, se encuentra íntimamente ligada y relacionada a la existencia de *la institución de la danza clásica* y a su pertenencia y adscripción personal a *las instituciones*, en tanto que la danza clásica tal cual existe y se plantea en nuestros días no es posible fuera de ese contexto; entonces, el bailarín de danza clásica, en su propio imaginario, tampoco es fuera de *lo institucional*.

4) La experiencia de *ser bailarín de danza clásica*, debido a los imperativos insalvables con respecto a la necesidad de adopción de prácticas predeterminadas y altamente estructuradas que resultan en la constitución de unas zonas de sentido y un sentido subjetivo tan específico, resulta, de manera prácticamente inmodificable, altamente *alienante* para el individuo que la asume, en tanto el margen que queda para la propuesta personal y el desarrollo individual fuera de los márgenes establecidos es prácticamente inexistente. *Ser bailarín de danza clásica fuera de la institución*, fuera de la norma preestablecida, resulta imposible, de tal forma que la única manera de conseguirlo es sujetándose a los controles institucionales que, a su vez, determinan las prácticas y a través de ellas las zonas de sentido y la estructura y subjetividad de los bailarines. Esta realidad representa la razón fundamental por la cual los bailarines manifiestan una vivencia personal contradictoria, que se debate entre el gozo que representa la experiencia liberadora del movimiento y la apropiación del propio cuerpo, y el sufrimiento que representa la sujeción *institucional*. Estos sentimientos que se presentan, y que representan el *sentido de vida* de los bailarines, ocurren y se hacen presentes de manera simultánea a lo largo de sus vidas, de tal suerte que la vivencia resulta comúnmente *contradictoria*.

5) *La institución* de la danza clásica ejerce controles sutiles y el fenómeno mismo de alienación, caracterizado por una *ausencia de reflexividad* con respecto a las prácticas constituyentes, mantiene *atrapadas* a las personas que ingresan en esta dinámica, de

manera que, bajo una apariencia de una permanente consistencia en cuanto a su actuación social, mantiene una coherencia interna que permite la reproducción y la permanencia de este sistema.

6) La alternativa que queda, para conducir hacia una vivencia más *libre* de la experiencia de *ser bailarín de danza clásica*, es la de favorecer la reflexión en torno a las prácticas cotidianas, el contexto en el que se desarrollan y el sentido que tienen para el individuo que las realiza, de manera que sean aceptadas y asumidas con un grado de conciencia que permita, alternativamente, *entrar y salir* de los controles existentes, o bien, sujetarse a ellos de manera conciente y voluntaria, con claridad de una separación necesaria entre el aspecto profesional, ceñido a la institución, y el aspecto personal, preservado de esta y mantenido dentro de márgenes de libertad que permitan una mayor plenitud humana. En concordancia con esto, es fundamental para los bailarines el desarrollo de herramientas que conduzcan más allá del *hacer cotidiano*, que favorezcan procesos de observación y auto-observación en un sentido que rebase los intereses meramente disciplinarios, de manera que se logre una toma de conciencia que posibilite la vivencia de las prácticas a partir de la decisión de llevarlas a cabo, y no solamente desde la posición alienada de reproducción de la institución.

7) La experiencia de *ser bailarín de danza clásica* se encuentra inserta y forma parte de las dinámicas sociales imperantes, que resultan alienantes y enajenantes y que son compartidas por la población general, dadas las condiciones sociales e ideológicas vigentes en la actualidad, organizadas básicamente alrededor de la economía global y la mercantilización de todos los aspectos de la realidad y de la vida. Una verdadera búsqueda personal, creativa y original, cuya vía puede ser de naturaleza artística, favorece la salida de este circuito enajenante. Sin embargo, a partir de las entrevistas realizadas se concluye que no basta *la práctica artística de la danza clásica* por sí misma para lograr este objetivo, en tanto que, si no va acompañada de un ejercicio reflexivo, en realidad funciona como una forma más de control social, tanto o aún más sutil y engañoso de lo que pueden resultar algunos otros.

Sugerencias para investigaciones posteriores.

La realización del trabajo de investigación que se reporta en este documento ha permitido identificar algunas líneas de indagación que es posible explorar y desarrollar, y que resultan de gran interés para la Psicología, para la investigación cualitativa y, desde luego, para el gremio de la danza. Este trabajo, más que permitir el arribo a la elaboración de conclusiones y al cierre de caminos, favorece la apertura de senderos y veredas que pueden contribuir al enriquecimiento de las áreas de conocimiento mencionadas. En correspondencia con este punto de vista, a continuación se presentan algunas sugerencias que pueden ser tomadas en cuenta para la realización de investigaciones relacionadas en el futuro.

- a) Es importante profundizar en el estudio de la subjetividad de los bailarines de danza clásica de otras latitudes del mundo, de manera que sea posible realizar comparaciones en la experiencia y en la vivencia para entonces determinar la forma en que diversas condiciones geográficas, étnicas, socio-históricas y/o de otro tipo influyen en el contenido y significado de este aspecto del psiquismo del gremio profesional que interesa.
- b) Es posible realizar indagaciones que permitan delinear con mayor claridad y precisión las características de la subjetividad de los bailarines de danza clásica en cada una de las etapas del ciclo vital que se manejaron en esta investigación: de formación, de actividad profesional y de retiro.
- c) Es relevante realizar estudios detallados que permitan diferenciar las características de la subjetividad de los bailarines de danza clásica en dependencia de su género (hombre/mujer). En el caso de la investigación que se reportó la perspectiva de género no fue considerada de manera particular o central, sin embargo, el trabajo sí permitió la identificación de la existencia de diferencias importantes en la experiencia de *ser bailarín* y en la configuración de la subjetividad de las personas en dependencia de si se vive desde el rol social de *ser hombre* o de *ser mujer*.
- d) Resulta interesante investigar la subjetividad de bailarines profesionales de otros géneros o estilos dancísticos, tales como la danza folklórica, la danza

contemporánea y la comedia musical, entre otras, de manera que sea posible realizar una comparación entre sus contenidos y significados, así como establecer la relación que existe entre estos y las prácticas, vivencias cotidianas y marco ideológico en medio de los cuales se desarrolla cada forma dancística.

- e) Es necesario investigar los contenidos y significados de la subjetividad de personas que realizan actividades corporales distintas a la danza, aunque con implicaciones similares, tales como algunos deportes artísticos (gimnasia artística, patinaje sobre hielo, etc.); trabajos de este tipo permitirán establecer comparaciones entre estos medios profesionales para identificar diferencias y similitudes en la subjetividad de sus protagonistas.

De manera más general, la experiencia de trabajo sobre el tema de la subjetividad ha permitido observar que es posible e indispensable desarrollar el estudio de la subjetividad en distintas líneas y en relación con una inmensa diversidad de problemáticas y circunstancias propias de la condición humana. Es importante reivindicar la dimensión subjetiva del psiquismo, reintegrándola a los tópicos científicos y académicos, de los cuales, durante mucho tiempo, ha quedado relegada.

Finalmente, es fundamental reivindicar el desarrollo y empleo de metodologías cualitativas para la investigación antropológica (incluyendo la investigación psicológica), sustentado en la idea fundamental de que éstas responden a una necesidad relacionada con el carácter ontológico del sujeto humano como objeto de estudio, comprendido este como complejo y procesual, de manera que su comprensión y conocimiento implica una postura epistemológica congruente con su naturaleza.

Bibliografía.

- Academia de la Danza Mexicana (2006). *Plan de Estudios de la Licenciatura en Danza Clásica (Documento Interno)*. México, INBA.
- Alonso, Alicia. (2000) *Diálogos con la danza*. La Habana, Editora Política.
- Baz y Téllez, Margarita. (1996) *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*. México; UAM, PUEG-UNAM, Miguel Angel Porrúa.
- Baz y Téllez, Margarita. (1994) *Metáforas del cuerpo. Exploraciones sobre la subjetividad de la mujer con base en el discurso de las bailarinas*. Tesis presentada para obtener el grado de Maestría en Psicología. México; UNAM, Facultad de Psicología.
- Bejart, Maurice. (1982) Traducción de Mirta Arlt. *Un instante en la vida ajena*. Argentina, Editorial Gedisa-emecé.
- Camacho Quintos, Patricia. (2000) *Danza y Masculinidad*. México; CONACULTA-INBA, Serie Investigación y Documentación de las Artes.
- Castillo, Arturo César. (2003) *El Estudio del Balé, una guía para padres de familia*. México; Contextos Culturales Editores, S.A. de C.V.
- Contreras, Gloria. (1997) *Diario de una bailarina*. México; UNAM, Coordinación de Humanidades, Taller Coreográfico de la UNAM.
- Dallal, Alberto. (1983, segunda edición) *La danza contra la muerte*. México; UNAM, Dirección General de Publicaciones.
- Dallal, Alberto. (1991) *La mujer en la danza*. México, Editorial Panorama.
- Delgado Martínez, César. (1996) *Raúl Flores Canelo, arrieros somos*. México; INBA, Serie Investigación y Documentación de las Artes, segunda época.
- Delval, Juan. (1994) *El desarrollo humano*. Madrid, Editorial Siglo XXI.
- Denis, Daniel. (1980) *El cuerpo enseñado*. Barcelona, Editorial Paidós.
- Enriquez, Eugène. (2002) *El relato de vida: interfaz entre intimidad y vida colectiva*, en *Perfiles Latinoamericanos*; año 10, No. 21, Diciembre del 2002. México.
- Escudero, Alejandrina. (1995) *Felipe Segura: una vida en la danza*. México; Col. Escenología/danza, CONACULTA-INBA.
- Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (2006). *Plan de Estudios de la Licenciatura en Danza Clásica con línea de trabajo de bailarín y de la Licenciatura*

- en Danza Clásica, Plan Especial para Varones (Documento Interno)*. México, INBA.
- Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey (2006). *Plan de Estudios de la Licenciatura en Danza Clásica y de la Licenciatura en Danza Clásica, Plan Especial para Varones (Documento Interno)*. México, INBA.
- Eslava, Emilio y Morales, Andrea. (2006) *Jaime Vargas, Redescubrir el cuerpo con un destello, y Jaime Vargas, Signo creador de la dignidad humana*, en Toast, Estilo y Esencia Contemporánea; año 2, No. 07. México.
- Estrada, I. (1997) *El ciclo vital de la familia*. México, Editorial Posada.
- Ferreiro Pérez, Alejandra. (2005) *Escenarios rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional*. México; CONACULTA, INBA, CENART, Colegio de Estudios de Posgrado de la Ciudad de México.
- Ferreiro Pérez, Alejandra. (2007) *Cuerpo, disciplina y técnica: problemas de la formación dancística profesional*, en Revista Intercontinental de Psicología y Educación; Vol. 9, No. 2, Julio-Diciembre del 2007. México.
- Flick, Owe. (2004). *Introducción a la investigación cualitativa*. Traducción de Tomás del Amo. Madrid, Editorial Morata.
- Garaudy, Roger. (2003) *Danzar su vida*.(2003). México; CONACULTA, CENART.
- Gaulejac, Vincent de. (2002) *Lo irreductible social y lo irreductible psíquico*, en Perfiles Latinoamericanos; año 10, No. 21, Diciembre del 2002. México.
- Glasstone, Richard. (1997) *La danza para varones como carrera*. (1997). México; CONACULTA-INBA, Serie Investigación y Documentación de las Artes, Segunda Época.
- González, Rey, Fernando. (1997) *Epistemología cualitativa y subjetividad*. Sao Paulo, Editorial Educ.
- González Rey, Fernando. (2000) *Investigación cualitativa en psicología. Rumbos y desafíos*. México, Editorial Thompson.
- González Rey, Fernando. (2002) *Sujeto y subjetividad: una aproximación histórico-cultural*. México, Editorial Thompson.
- Hauser, Arnold. (23ª edición, 3ª en Colección Labor, 1994). *Historia Social de la Literatura y del Arte*. Colombia, Editorial Labor.

- Hechavarría, María del Carmen. (1998) *Alicia Alonso. Más allá de la técnica*. España, Universidad Politécnica de Valencia.
- Islas, Hilda (compiladora) (2001) *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*. México, CONACULTA-INBA.
- Kirkland, Gelsey y Lawrence Greg. (2006) Traducción y estudio preliminar de Ma. Dolores Ponce G. *La forma del amor (autobiografía)*. México; Tecnológico de Monterrey, CONACULTA, INBA.
- Lebourges, Solange (2007). *Lo bailado...nadie me lo quita. Memorias de una bailarina*. México; El guardagujas, CONACULTA.
- Martínez Preciado, José Francisco. (1999) *La construcción social de la experiencia estética: La enseñanza del arte de la danza*. Tesis para obtener el Grado de Maestría en Psicología. México; UNAM, Facultad de Psicología.
- Michaud, Yves (sf). *¿Enseñar arte? Análisis y reflexiones sobre las escuelas de arte*. Inédito. Traducción de Carla Herrera Prats. Corrección y revisión de Humberto Chávez Mayol. 78 páginas.
- Mendoza Bernal, María Cristina. (2000) *La Coreografía, un caso concreto: Nellie Happee*. México; CONACULTA-INBA, Serie de Investigación y Documentación de las Artes, Segunda época.
- Morin, Edgar. (1990; novena reimpresión, abril del 2007) Edición española a cargo de Marcelo Pakman. *Introducción al pensamiento complejo*. España, Editorial Gedisa.
- Recagno, Elsa. (1999) *Escuelas de ballet en América y Europa*. México; CONACULTA-INBA, Serie Investigación y Documentación de las Artes, Segunda época.
- Regner, Otto Friedrich. (1965) Traducción de Gabriela Moner. *El nuevo libro del ballet*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Rhéaume, Jacques. (2002) *El relato de vida colectivo y la aproximación clínica en ciencias sociales*, en Perfiles Latinoamericanos; año 10, No. 21, Diciembre del 2002. México.
- Real Academia Española. (2001) *Diccionario de la Lengua Española*, Vigésima segunda edición. España, Editorial Espasa Calpe, S. A.
- Rodríguez Gómez, Gregorio; Gil Flores, Javier y García Jiménez, Eduardo. (1999, segunda edición) *Metodología de la Investigación Cualitativa*. España, Ediciones Aljibe.

Taracena, Elvia. (2002) *La construcción del relato de implicación en las trayectorias profesionales*, en *Perfiles Latinoamericanos*; año 10, No. 21, Diciembre del 2002. México.

Tavernier, Nils. (2000) *Cerca de las Estrellas*. (Documental fílmico sobre los bailarines de la Opera de París). Francia, Little Bear et Gaïa Films, Pyramide Distribution.

Tortajada Quiroz, Margarita. (2001) *Frutos de Mujer. Las mujeres en la danza escénica*; Colección Ríos y Raíces, Teoría y Práctica del Arte. México; INBA-CONACULTA.

ANEXOS

ANEXO 1
CUESTIONARIO PARA SER APLICADO A ESTUDIANTES DE DANZA
CLASICA

a) Datos generales.

- Sexo:
- Edad:
- Nivel de estudios dentro de la danza clásica:

b) Cuestionario:

- En relación con tu formación como bailarín (a) de danza clásica, ¿qué aspectos vislumbras como los de mayor importancia en este momento, en cuáles enfocas principalmente tu energía? ¿Cuáles son tus objetivos a corto, mediano y largo plazo?
- Se dice que las lágrimas siempre vienen acompañadas de sonrisas, que “entre más se llora, más se ríe” ¿Consideras que esta idea describe tu vivencia como estudiante de danza clásica? ¿Por qué? ¿En qué aspectos de tu vida cotidiana, escolar y/o artística se expresa esta contradicción?
- ¿Cuál consideras que es el origen del hecho de que un estudiante de danza pueda estar “tan cerca del cielo” o “tan cerca del infierno” en cuanto a su experiencia o vivencia cotidiana y artística? ¿Piensas que la experiencia contradictoria de gozo/sufrimiento sea común a todas las personas?
- Como estudiante de danza clásica, ¿Cuál es el tipo de adversidades a las que comúnmente te debes enfrentar? ¿Qué importancia tiene la capacidad que se tenga para enfrentar la adversidad en esta carrera? ¿Qué efecto ha tenido la necesidad de enfrentar problemas y de resolverlos en tu persona?
- ¿Cómo tomaste la decisión de estudiar danza clásica como carrera profesional? ¿Consideras que esta elección responde a una vocación de vida? ¿Por qué? ¿Qué

importancia tiene que la carrera de bailarín (a) de danza clásica se sustente en una verdadera vocación?

¿Cuál es el impacto que ha tenido tu elección profesional sobre otros aspectos de tu vida y tu persona?

- ¿Qué significa para ti ser un estudiante de danza clásica? ¿Qué significa para ti *ser bailarín (a)* de danza clásica?
- En forma sintética, ¿cómo podrías resumir o definir tu experiencia como estudiante de danza clásica?

ANEXO 2
CUESTIONARIO PARA SER APLICADO A BAILARINES ACTIVOS DE DANZA
CLASICA

a) Datos generales.

- Sexo:
- Edad:
- Compañía de adscripción y antigüedad en la misma:
- Categoría dentro de la compañía:
- Breve historia de su trayectoria como estudiante y profesional de la danza clásica:

b) Cuestionario:

- En relación con tu práctica profesional cotidiana como bailarín (a) de danza clásica, ¿qué aspectos vislumbras como los de mayor importancia en este momento? ¿Cuáles son tus objetivos inmediatos? ¿Estos objetivos han variado durante tu etapa como estudiante y como profesional? ¿Qué objetivos tienes a largo plazo?
- Se dice que las lágrimas siempre vienen acompañadas de sonrisas, que “entre más se llora, más se ríe”. ¿Consideras que esta idea describe tu vivencia como bailarín (a) de danza clásica? ¿Por qué? ¿En qué aspectos de tu vida cotidiana, profesional y/o artística se expresa esta contradicción?
- ¿Cuál consideras que es el origen del hecho de que un bailarín (a) pueda estar “tan cerca del cielo” o “tan cerca del infierno” en cuanto a su experiencia o vivencia cotidiana y artística? ¿Piensas que la experiencia contradictoria de gozo/sufrimiento sea común a todas las personas?

- Como bailarín (a) de danza clásica, ¿Cuál es el tipo de adversidades a las que comúnmente te debes enfrentar? ¿Qué importancia tiene la capacidad que se tenga para enfrentar la adversidad en esta carrera? ¿Qué efecto ha tenido la necesidad de enfrentar problemas y de resolverlos en tu persona?
- ¿Cómo tomaste la decisión de dedicarte profesionalmente a la danza clásica? ¿Consideras que esta elección responde a una vocación de vida? ¿Por qué? Desde tu punto de vista, ¿Qué importancia tiene que la carrera de bailarín (a) de danza clásica se sustente en una verdadera vocación?
¿Cuál es el impacto que ha tenido tu elección profesional sobre otros aspectos de tu vida y tu persona?
- ¿Qué significa para ti *ser bailarín (a)* de danza clásica?
- En forma sintética, ¿cómo podrías resumir o definir tu experiencia como bailarín (a) de danza clásica?

ANEXO 3
CUESTIONARIO PARA SER APLICADO A BAILARINES DE DANZA CLASICA
RETIRADOS

a) Datos Generales.

- Sexo:
- Edad:
- Compañía (s) de adscripción y tiempo de duración de su membresía:
- Categorías alcanzadas en la (las) compañía (s) de las que ha sido miembro:
- Breve historia de su trayectoria como estudiante y profesional de la danza clásica:
- Ocupación actual:

b) Cuestionario:

- Durante tu etapa de formación como bailarín (a) de danza clásica, ¿qué aspectos vislumbras como los de mayor importancia? ¿Cuáles fueron los aspectos más relevantes durante tu desempeño profesional como bailarín (a) activo (a)? ¿Cuáles son los aspectos que tienen mayor relevancia en tu vida actual?
- Se dice que las lágrimas siempre vienen acompañadas de sonrisas, que “entre más se llora, más se ríe”. ¿Consideras que esta idea describe tu vivencia como bailarín (a) de danza clásica? ¿Por qué? ¿En qué aspectos de tu vida cotidiana, profesional

y/o artística se expresó ésta contradicción durante tu actividad profesional como bailarín (a)? Esa experiencia, ¿se mantiene vigente en tu vida actual? ¿Existen diferencias en cuanto a la forma en que vivías y asimilabas esto antes y como lo haces ahora?

- ¿Cuál consideras que es el origen del hecho de que un bailarín (a) pueda estar “tan cerca del cielo” o “tan cerca del infierno” en cuanto a su experiencia o vivencia cotidiana y artística? ¿Piensas que la experiencia contradictoria de gozo/sufrimiento sea común a todas las personas?
- Como bailarín (a) de danza clásica, ¿Cuál es el tipo de adversidades a las que comúnmente te tuviste que enfrentar? ¿Qué importancia tiene la capacidad que se tenga para enfrentar la adversidad en esta carrera? ¿Qué efecto ha tenido la necesidad de enfrentar problemas y de resolverlos en tu persona a lo largo de tu carrera y de tu vida?
- ¿Cómo tomaste la decisión de dedicarte profesionalmente a la danza clásica? ¿Consideras que esta elección responde a una vocación de vida? ¿Por qué? Desde tu punto de vista, ¿Qué importancia tiene que la carrera de bailarín (a) de danza clásica se sustente en una verdadera vocación?
¿Cuál es el impacto que ha tenido tu elección profesional sobre otros aspectos de tu vida y tu persona?
- ¿Qué significa para ti *ser bailarín (a)* de danza clásica? ¿Qué significó para ti el retiro de tu vida activa como bailarín (a)?
- En forma sintética, ¿cómo podrías resumir o definir tu experiencia como bailarín (a) de danza clásica?