

CUERPOS, MÚSICA Y EMOCIONES. UNA ETNOGRAFÍA DE UNA COMPAÑÍA DE DANZA

Dafne Muntanyola
Universitat Autònoma de Barcelona
dafne.muntanyola@uab.cat

Simone Belli
Universidad Carlos III de Madrid
simone.belli@uc3m.es

Resumen

La riqueza de la danza viene de la necesidad de trabajar con un cuerpo individual, que no es transferible, con sus emociones, destrezas y fisicalidades. Pero el cuerpo del bailarín pertenece a un contexto plural, cruzado por tradiciones artísticas y sociales que posiciona el artista en un campo dado. Nos centramos en la producción de discurso en una compañía de danza inglesa con la aplicación del Análisis Crítico del Discurso a un corpus de entrevistas a bailarinas y coreógrafo. Estos datos pertenecen al al proyecto etnográfico Dance and Cognition, dirigido por David Kirsh de la University of California, junto con la WayneMcgregor-Random Dance Company. Seis cámaras fueron utilizadas para grabar los procesos de ensayos de Dyad (2009), FAR (2010) y UNDANCE (2011). En nuestro análisis hemos clasificado el tipo de interacciones y seleccionado los canales comunicativos. Presentamos cómo la creatividad en danza se puede observar empíricamente, cómo un producto social distribuido y corpóreo. Las performances emocionales involucradas en los ensayos de danza difieren de los bailarines y el coreógrafo, y tienen necesariamente una componente musical. En definitiva, las interacciones comunicativas expresadas en el discurso de la compañía se configura a partir del habitus de danza de su particular contexto social.

Palabras clave: Performance emocional, etnografía, habitus en danza, subjetividad, música.

1. Introducción

En el presente artículo abordamos la relación entre música y emoción a través de un trabajo etnográfico en una compañía de danza. La riqueza de la danza surge de la necesidad de trabajar con un cuerpo individual, que es personal e intransferible, con sus emociones, identidades e decisiones. Pero el cuerpo del bailarín/a forma parte de un contexto por definición plural, integrado por otros y otras, cruzado por tradiciones artísticas y culturales en un momento histórico determinado. Las prácticas de ensayo incluyen tanto hábitos musicales como corporales, formas de mover el cuerpo que permiten a los y las bailarinas apropiarse de los pasos y figuras que configuran una

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

coreografía. El conocimiento en danza es, por lo tanto, y aquí entramos en nuestro modelo conceptual, observable empíricamente.

Nos basamos en una etnografía de una compañía de danza, Wayne McGregor Random Dance, realizada entre 2009-2011 por el laboratorio Interactive Cognition del departamento de ciencias cognitivas de la University of California, San Diego (UCSD). Abordaremos específicamente la comunicación entre los cuerpos en danza, a partir de entrevistas en video realizadas a los miembros de la compañía en Londres y también a miembros de la comunidad de coreógrafos internacional en San Diego. Seguimos para el análisis la metodología del Análisis Crítico del Discurso (Wodak & Meyer, 2001), enriquecida por la teoría del posicionamiento (Harré, 1989), y usando el programa ELAN para datos audiovisuales, desarrollado por el Max Planck Institute for Psycholinguistics para el análisis de interacciones. Más allá de este objetivo general, planteamos aquí dos objetivos específicos. Por un lado, presentamos los sujetos principales que componen una compañía de danza contemporánea. Por otro lado, analizamos las formas de escucha y de uso de la música cómo elemento creativo, tanto por parte del coreógrafo cómo por parte de los otros miembros de la compañía. Nuestro supuesto central para el análisis es que los cuerpos se transforman en instrumentos para expresar y transmitir emociones. A través de este binomio cuerpo-música podemos hablar de la relación existente entre música y emociones.

2. Antecedentes

En la última década se ha podido establecer una relación directa entre cuerpo y música. El cuerpo performa a través de la música, según Keith Lehrer (2012) y de esta manera es posible meter en relación música, cuerpo y emociones. Así, el gesto corporal del bailarín transmite, expresa una emoción, que no está “detrás del gesto”, sino que se identifica con él (Merleau-Ponty, 1997). Entendemos la danza no solamente como movimiento corporal acompañado por una música, sino también como producciones discursivas a través de performances emocionales (Belli y Gil, 2011). Por esta razón, cuando desarrollamos una actividad corporal, muchas veces la acompañamos con música. Una *performance* de danza que surge de la multitud de pequeñas decisiones que toman todos los que participan en un ensayo, tanto los bailarines como el coreógrafo. En este contexto, los expertos se distinguen de los novicios por su mayor dominio de sus emociones en sus procesos creativos. Los músicos y bailarines formados en la *performance* emocional son mucho más hábiles en la regulación de las emociones, tanto interna como externamente (Damasio, 1999:50). Esta diferencia demuestra que la actividad de escucha musical también se aprende, y que está localizada socialmente. Desde la tradición de la musicología basada en la etnografía antropológica, Feld (y Brenneis, 2004) explica que la experiencia musical no se puede separar de la experiencia social, de la misma forma que la práctica de escucha no se puede separar del contexto físico, social y cultural en el que se realiza. Bendix (2000) describe los conciertos de verano en Viena y reivindica que la complejidad de la experiencia no quita autenticidad a la escucha, sino que se trata de un ejemplo más de la necesaria intersubjetividad del consumo y producción musical. Esta experiencia compleja es, además, colectiva: Fox (2004) da un paso más e incluye el peso de las

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

emociones colectivas que unen aquellos que comparten una misma experiencia musical, como en el caso de una comunidad sureña de música country. Según Turner (1994), el cuerpo se ha convertido en uno de los principales campos de batalla para forjar una perspectiva crítica. Un ejemplo es representado por acciones *flashmob* y *performance* en el movimiento *occupy*: una coreografía, un cuerpo de baile, música en una plaza o en un metro, y cuerpos que se mueven, bailan, disfrazado o desnudos, por protesta o por gusto.

Los cuerpos de las bailarinas son herramientas creativas: los estereotipos de género también funcionan a nivel micro durante los ensayos. Según Rannou y Roharik (2006), el coreógrafo trata la bailarina como cuerpo, en un acto de canibalismo creativo que reduce el sujeto a objeto. El diálogo entre los participantes del ensayo puede resultar problemático, pero resulta ser necesario, y traduce el concepto de heteronimia de Bourdieu (1998). Este mecanismo de competencia artística es especialmente fuerte a la hora de determinar la autoría del espectáculo final, ya que parte del público viene tanto para escuchar la música como para ver la coreografía.

3. Metodología

Gracias a este repaso de las dimensiones sociales de la escucha y la producción musical, creemos que existe una correlación entre la performance corporal, y la música. Nuestra unidad de análisis, por lo tanto, pasa a ser la interacción necesariamente social entre los bailarines y el coreógrafo. Por esta razón, nos centramos en los discursos de los artistas protagonistas del ensayo, dentro del marco más amplio de la etnografía audiovisual que nos ha dado los referentes contextuales y culturales necesarios para entrar en el campo.

La observación etnográfica de un lugar de creación, como es el caso de una compañía de danza, es una de las mejores opciones que tenemos en ciencias sociales para entender las decisiones artísticas (Becker, 1999). En esta sección ofrecemos una análisis basado en los datos discursivos que provienen del proyecto de investigación interdisciplinario *Dance & Cognition*, dirigido por el profesor David Kirsh, del departamento de ciencia cognitiva en la University of California, San Diego (UCSD). Se trata de una etnografía cognitiva de un proceso creativo (Muntanyola, 2010), realizada conjuntamente con la compañía londinense Wayne Mc Gregor-Random Dance. Siete cámaras de alta resolución, acompañado de notas de campo tomadas por los investigadores y estudiantes de UCSD, han capturado un proceso completo de ensayo y producción tres piezas hasta ahora: *DYAD* en enero y setiembre de 2009, *FAR*, de agosto a noviembre de 2010, y *UNDANCE*, de agosto a octubre de 2011. Es un proyecto de investigación todavía abierto, que continuará en Londres en verano de 2013.

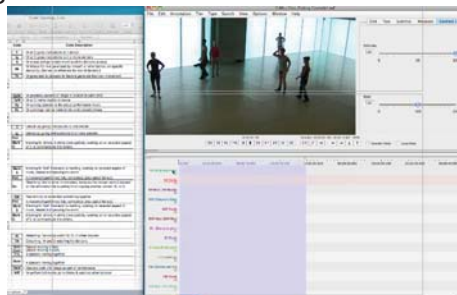
Investigar la Comunicación hoy Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas

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



Durante las semanas de ensayos, tanto en UCSD como en Londres, se entrevistaron y filmaron diariamente a los bailarines y al coreógrafo. Además de las entrevistas diarias, que respondían a la pregunta “¿Qué habéis hecho hoy?”, realizamos otro tipo de entrevistas, específicas para partes del proceso. Gracias a la extensiva recogida de datos audiovisual, y el posterior análisis cualitativo del video, se midieron y explicaron diversos fenómenos cognitivos que captaron nuestra atención. Contrastamos y complementamos el discurso de los participantes con lo que podíamos captar de su comportamiento (*behavior*) durante los ensayos. Para tomar de nota de ello creamos una ficha de observación en Excel con cuatro columnas: hora de la anotación, código, descripción precisa del evento observado, y comentarios subjetivos del investigador (Kirsh et al, 2009). La anotación temporal resultó crucial para reconstruir la narrativa de lo sucedido y facilitar así la comparación de notas entre observadores de un mismo acontecimiento (*intercoding reliability*), corrigiendo eventuales errores en la recogida de datos. Para indexar el material audiovisual utilizamos el programa de análisis cualitativo ELAN®, desarrollado por el Max Planck Institute for Psycholinguistics para el análisis de gestos y micro-interacciones (ver figura 2). Clasificamos el proceso de trabajo coreográfico en episodios de actividad recurrente (Activity Recurrent Episodes o ARE), definidos como actividades reiteradas, relevantes en un contexto de aprendizaje, y delimitadas por un cambio en el contenido de la interacción (Barab, Hay y Yamagata-Lynch, 2001: 66).

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



Hemos analizado para este artículo dos tipos de materiales discursivos. Por un lado, parte de las entrevistas recogidas en este artículo se realizaron a bailarinas estaban ensayando el montaje UNDANCE, que se estrenó en 2011 en Sadler’s Wells, Londres, parte de las llamadas “Composers’ Series” (Series de Compositores). Las entrevistas, de una duración media de 30 minutos, se realizaron en inglés (segunda lengua de las entrevistadas) a bailarinas de la compañía de origen diverso (Portugal, Polonia, Suiza y España). Por otro lado, se ha tomado en cuenta tres entrevistas al coreógrafo Wayne

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

McGregor y dos a coreógrafos, uno de género masculino y dos de género femenino, del departamento de danza de la University of California, San Diego (UCSD). Las entrevistas duraron una media de 45 minutos y tuvieron lugar entre enero de 2009 y enero de 2010 en UCSD. Todas las entrevistas se grabaron en video y fueron realizadas por la entrevistadora, que forma parte del proyecto Dance & Cognition y es co-autora de este artículo. Se siguió un guión semi-estructurado, dinámico y flexible. Las entrevistas fueron transcritas por los autores de este artículo y por estudiantes de UCSD.

La atmosfera psicosocial en que se realizan las entrevistas da origen, en las salas de ensayo, a una interacción verbal de tipo informal. Los papeles de los participantes son simétricos: por un lado está la persona que entrevista y por otro, la persona entrevistada. La entrevistadora es la responsable de iniciar la interacción, de preguntar y de decidir cuándo se acaba la entrevista, pero en muchas ocasiones las entrevistadas son las que toman la iniciativa en la entrevista. La persona entrevistada tiene la responsabilidad de proveer la información que constituye el contenido básico de la entrevista, co-construyéndola a través de la entrevistadora. La longitud de los turnos es asimétrica, típica para este tipo de entrevista: habla más la persona entrevistada que quien entrevista, excepto en algunas situaciones en las que quien entrevista habla más para recurrir a determinadas estrategias retóricas.

En la siguiente sección, se analizarán los fragmentos más representativos del total de extractos analizados, según el modelo que aquí presentamos. Nuestro análisis se basa en el Análisis Crítico del Discurso (Wodak & Meyer, 2001), enriquecido por la teoría del posicionamiento (Harré, 1989) para analizar esta construcción de cuerpos y espacios en que el sujeto se posiciona, modifica, crea y performa. Se trata de un proceso dinámico generado por la comunicación de los hablantes, que considera la conversación como la actividad humana más importante de todas porque abarca virtualmente todo fenómeno social conocido. Y de la misma manera, abarca muchos fenómenos mentales, como actitudes y emociones, presentes en la producción discursiva. El posicionamiento define cómo los interactuantes están posicionados y monitorizan sus posiciones (verbalmente o no verbalmente). Estos dos aspectos acompañan la mirada crítica sobre la observación del espacio físico y de sus cambios, después que los participantes configuren sus actividades y produzcan e interpreten movimientos implicados de manera secuencial en la interacción.

El procedimiento de análisis se articula en tres pasos bien distintos. En la primera etapa se analizan las representaciones discursivas, estrategias discursivas y argumentativas (por ejemplo, la polarización entre “Nosotros”/“Ellos”), los recursos lingüísticos y sus formas de auto-designación. Una vez identificados cuáles son los sujetos que cumplen la acción, podemos distinguir, en una segunda etapa, y gracias a los resultados obtenidos de la etapa anterior, cómo éstos se sitúan discursivamente. Podemos estudiar las estrategias discursivas y argumentativas de los sujetos estudiados, cómo la configuración de su rol, valor e importancia social al interno de la compañía. Y por último, gracias a la delimitación de procesos subjetivadores, que son cruciales en el estudio de las emociones, podemos entender cómo se manifiestan algunas dinámicas en la compañía, a través específicamente del rechazo y la identificación. Los dos

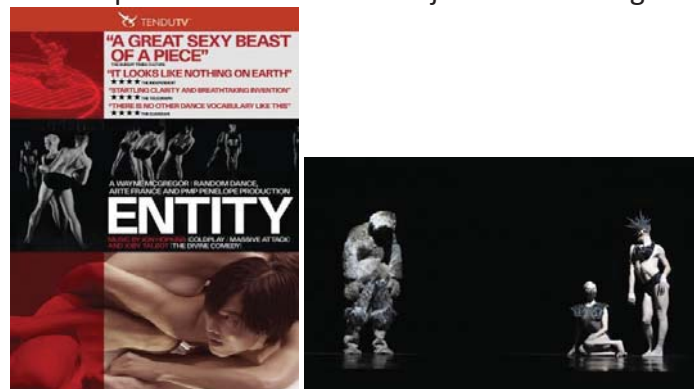
Investigar la Comunicación hoy Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas

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

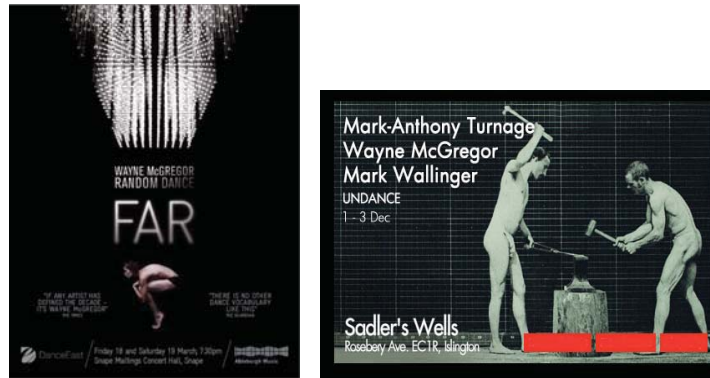
4. Análisis

En este análisis presentamos a los sujetos principales que componen la compañía de danza, ya que la etnografía de la que partimos se centra en la observación de una compañía de corte neoclásico. Empezamos con el análisis de la ‘cara’ más visible para el público en general, los carteles de promoción de los montajes recientes de la compañía de danza Wayne McGregor-Random Dance que mostramos en la figura 3. Vemos que el cartel de promoción de UNDANCE (2011) que hemos fotografiado en nuestra etnografía, el nombre de McGregor sigue al del compositor Turnage, de mayor fama y reconocimiento artístico, y precede al de Wallenger, el escenógrafo. Si en las otras tres producciones McGregor (Entity 2008, Dyad 2009, FAR 2010) colabora con el músico, la posición de su nombre nos hace pensar en un mayor grado de subordinación. Según el director artístico de Sadler’s Wells, el compositor Mark Turnage escogió a Wayne McGregor para coreografiar su pieza. No obstante, según Wayne McGregor en una entrevista realizada por David Kirsh en Londres, “No se trata de yo haciendo una pieza para él, sino de él haciendo una pieza para mí. (...) La primera pieza que Mark (Turnage) escribiría para danza sería para mí, fue una promesa hecha por él hace siete años (Agosto, 2010)”. Este cruce de opiniones expresa claramente el conflicto existente de autoría/autoridad entre música y danza como disciplinas en la cúspide de la producción artística.

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



Investigar la Comunicación hoy Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas



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

En las entrevistas, podemos identificar por lo menos cuatro tipos de cuerpos interactuantes: bailarines, coreógrafo, compositor y cuerpos artísticos-técnicos (de luz, sonido, vestuario, escenografía). Cada cuerpo tiene su rol, valor e importancia al interno de la compañía y el resultado de la interacción de estos cuatro sujetos definirá el éxito o el fracaso de la compañía de danza. El dialogo creativo inicial por el espectáculo UNDANCE (2011) se produce entre el coreógrafo y el compositor de la pieza de danza, que a diferencia de la mayoría de ballets en el ámbito clásico, dónde se utiliza música de Tchaikovski por ejemplo, es un autor contemporáneo. El hecho de ser un diálogo sobre creatividad entre autores en activo produce relaciones capaces de convertirse a veces en conflictos, aunque en línea con la tendencia audiovisual y multimedia de los últimos años, resulta ser un trabajo de colaboración y simbiosis. Se trata, como vemos en el extracto 1, de una relación de competencia pero que también de complementariedad para llegar al objetivo común, que es atraer la atención de los espectadores.

Extracto 1

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

Investigar la Comunicación hoy Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas

Si nos fijamos en los usos pronominales de este extracto, vemos cómo el coreógrafo usa la tercera persona singular 'él' (línea 4-5) para referirse al compositor, y 'nosotros' (línea 6) para referirse a su colaboración, mientras que 'ellos' es para el público (línea 7). De esta manera, podemos ver como la figura del compositor es una figura externa al grupo compuesto por coreógrafo más bailarines, según el mismo coreógrafo.

De otra manera, en el fragmento 2 vemos como las bailarinas son conscientes de la continuidad entre todas las piezas realizadas por el coreógrafo que trabaja con el mismo compositor.

Extracto 2

8. **Wayne** es muy consciente de lo que sucede en el estudio
9. **acústicamente**. La **música que suena desde su ipod** es una
10. elección que hace sobre cómo quiere **estimularnos**.
11. Algunos álbumes se quedan más tiempo con **nosotros**, Johan
12. Johansson y Max Richter. Tocó en FAR y en DYAD. Algunas
13. cosas vuelven.

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

Extracto 3

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

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

Extracto 4

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

Investigar la Comunicación hoy Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas

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

Extracto 5

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

El espacio del estudio pasa a ser para el coreógrafo un dominio secundario, que llega después de un marco cultural (ex.5, 27). Este *'background'* cultural incluye una parte del proceso coreográfico previa a los ensayos que el público conoce. Aparece entonces un espacio previo a la interacción física entre bailarinas y coreógrafo, ocupado por diferentes sujetos que nunca aparecen en el escenario durante el espectáculo, y que entran esporádicamente en el estudio. Estos sujetos también autores son los que forman parte del equipo artístico y técnico, así como el compositor (23-26). La selección musical que el coreógrafo ha hecho previamente en su *ipod*, su herramienta mágica (ex.2, 9) es precisamente fruto de la colaboración inicial entre los autores mencionados.

Este marco cultural se opone, según el coreógrafo, a la corporalidad representada por el cuerpo de baile en el proceso de creación (26-29). Se trata de una parte del proceso creativo que no tiene en cuenta a los bailarines, que aparecen en el discurso del coreógrafo a través de sus cuerpos (30-31). No obstante, las relaciones de los bailarines con el coreógrafo es una de las más importantes en una compañía de danza. El nombre del coreógrafo aparece continuamente en las entrevistas a las bailarinas, remarcando una relación de poder desigual entre coreógrafo y bailarinas.

Extracto 6

32. Es mucho más el tipo de material del cuerpo, que tiene
33. algo que ver con la tensión, la articulación, el
34. músculo, el tipo de, **la materia del cuerpo que estoy**
35. **utilizando,** es casi, imagino que es casi **como ser un**

Investigar la Comunicación hoy

Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas

36. **escultor y esculpir en arcilla** (...) el material, el
37. cuerpo es plural en su material (...) puedes usar la
38. muscularidad para llegar a este tipo de **cuerpo muy**
39. **elástico**, pero también puedes usarlo en este tipo de
40. fragilidad para trabajar con este tipo de angularidad,
41. si pienso en el cuerpo en términos de material de esta
42. forma.

En este extracto, los cuerpos de las bailarinas son materia, músculos, tensiones listos para ser utilizados por el coreógrafo-creador, pero nunca son portadores de sujetos (32-35). Es una *performance* emotiva, que ejemplifica en qué consiste desde un punto de vista coreográfico pensar y concebir un espectáculo en el estudio. La metáfora artística que utiliza en (35-36) transforma los cuerpos del ensayo en un elemento fácilmente maleable. Recordemos que el ensayo es consecuencia de una etapa anterior en el proceso de creación, el marco cultural que se trató en el extracto 5. Si el coreógrafo es el escultor, el artista que produce y crea a través su estilo e ingenio, la bailarina es la arcilla, músculos elásticos fáciles de moldear.

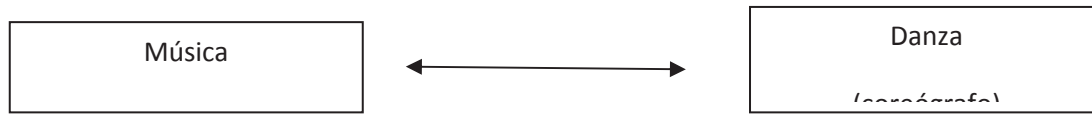
Extracto 7

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

En este extracto se analiza la contraposición entre lo que expresa el coreógrafo respecto a lo que piensa, y lo que no quiere que se diga (o escuche) de las bailarinas. Parece cómo si quisiera anular la evidente interrelación que existe entre su proceso creativo y el de las bailarinas (43-44). El coreógrafo reconocen las bailarinas como sujetos que piensan, que hablan como sujetos al centro de la acción, componentes del ensayo de danza (44-45). Pero esta experiencia no merece la pena ser escuchada, o por lo menos, no quiere compartirla verbalmente. Llega a considerarlo un *feedback* innecesario y a veces peligroso que podría interferir negativamente en su trabajo de coreógrafo (46-49). A nivel del proceso creativo, las bailarinas no se posicionan como sujeto legítimo en esta relación, ni tampoco cómo sujeto emocional. Esto se traduce en una delicada relación, que dibuja una situación de dominación. Para el coreógrafo estas bailarinas son cuerpos que importan (Butler, 1993), pero no voces dignas de ser escuchadas (Ex.1-2-3-4-5). Por esta razón dibujamos el siguiente esquema de interacción entre sujetos legítimos del proceso de creación (figura 4).

Investigar la Comunicación hoy
Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas

Figura 4 – Esquema de interacción entre sujetos legítimos del proceso de creación



Sin duda alguna, al hablar de experiencia emocional en un proceso creativo, el músico y el coreógrafo son los que podemos considerar sujetos legítimos en el proceso de creación. Las bailarinas resultan ser las intérpretes de la coreografía, el vehículo emocional para los autores, compositor y coreógrafo, que toman las decisiones centrales del proceso creativo.

Extracto 8

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

De nuevo, en este extracto de una entrevista al coreógrafo, el cuerpo del bailarín no aparece como sujeto, sino como objeto, una “materia viva” (52) digna de ser vista, sentida y sobre todo, experimentada en el propio cuerpo (51). El coreógrafo explica aquí como el proceso de descubierta de un nuevo movimiento o paso coreográfico pasa por la observación de los y las bailarinas en el estudio. Su uso de los adjetivos pone de manifiesto cómo se trata de una contemplación con un contenido emocional importante, lejos de la fría racionalidad y cercana a la intuición y a la sensibilidad (50-51). Se expresa la necesidad de compartir el mismo espacio con el otro, con los cuerpos de los bailarines, que deben estar allí como instrumentos para el trabajo creativo del coreógrafo: implícitamente los cuerpos se comparan con un dibujo o un ordenador (52-55). Este proceso de objetivación de los cuerpos tiene dos características particulares: los cuerpos son materia viva, es decir que se mueve, que interactúa, que cambia, que es performativo (52); y ensayar implica que el coreógrafo debe tomar decisiones *in situ*, en directo, en el aquí y ahora del estudio (55).

Extracto 9

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

A diferencia de cuando el coreógrafo habla de las bailarinas, y las considera cuerpos, el coreógrafo se contempla como sujeto que tiene emociones digna de ser expresadas. En su relato aparecen sus emociones, provocadas por los cuerpos de bailarinas en el ensayo. La novedad provoca curiosidad estética en términos sensoriales (Bendix, 2004),

Investigar la Comunicación hoy Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas

que recuerdan una atracción sexual (58-59), y que rehúyen los términos medios, de manera que lo que se produce en el estudio o gusta mucho, o disgusta profundamente, en términos de *volición* y de *performance* (61-62). Representamos la interacción entre autores y actores del proceso de creación coreográfica en la figura 5.

Figura 5. La contraposición en el reconocimiento artístico de competencias y autoría



En efecto, existe una clara contraposición entre las bailarinas, que tienen solamente su cuerpo para provocar emociones en los demás (a los autores), y los autores (el coreógrafo y el compositor) que expresan verbalmente y deciden en base a sus propias emociones. Una vez presentado el esquema de interacción entre sujetos en el proceso de creación, vemos en la figura 6 el rol y los vehículos emocionales de estos dos tipos de sujetos creativos. (**explicar rol y vehículo?**)

Figura 6. Rol y vehículo emocional implicados en el proceso de ensayo



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

Extracto 10

63. D: La consciencia de lo que está pasando, Y cuando haces
64. esto, desarrollas muy rápidamente una **camaradería**
65. y **un sentido de grupo, de conjunto**, porque, por ejemplo,
66. si estás, si por casualidad alguien cae, y tu resulta
67. que lo atrapas, bueno, esto es interesante. Ahora,
68. tienes que descubrir
69. cuando van a caer, cómo vas a cogerles, para que siempre
70. **estés allí para cogerlos** en este momento.
71. Y **si no los atrapas en este momento esta persona caerá.**
72. Tienes que desarrollar este nivel de **consciencia**
73. para tener la **confianza** que estarás allí cuando caiga.

Analizando este extracto de una bailarina de la compañía, vemos cómo las primeras líneas (63-65) explican las dinámicas de un colectivo típico de un contexto deportivo/artístico/colaborativo. El ejemplo que nos propone es el de un cuerpo que

Investigar la Comunicación hoy
Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas

cae (65-67). Las dinámicas que su narrativa desarrolla (67-70) indican que el cuerpo que interactúa con ella es un cuerpo que depende de ella, de su propio cuerpo (70). Se trata de una dinámica casi mecánica, basada en fuerzas físicas de acción-reacción que se expresan con verbos de acción: descubrir, caer, coger, atrapar (68-71). No obstante, y aquí vemos la gran diferencia entre la narrativa del coreógrafo y la narrativa de la bailarina, también entran en juego las capacidades emocionales de los bailarines en tanto que sujetos activos: la empatía, la conciencia y la confianza tanto de la que cae como del resto de la compañía (72-73). Se advierte un cambio importante: los cuerpos no son simplemente cuerpos que interactúan, sino también sujetos emocionales que responden y se hacen responsables de otros cuerpos. ¿Un *feedback* de este tipo podría interesar al coreógrafo, que rehúye cualquier tipo de *feedback* por parte de los bailarines que no pase por el movimiento? (Ex.7).

Extracto 11

74 W: Me encanta por lo que hace después de lo de antes,
75 te da irregularidades cuando confías
76 sí, te da esta especie de **sentido de cosa** (*sense of thing*) y
entonces puedes trabajar
77 y the ayuda a consolidar esta sensación de **bandada de pájaros**

Sin embargo, vemos en la entrevista cómo el coreógrafo usa la música para crear una unidad, cosificación de la compañía (76), como si cada actor-bailarina fuera idéntico y homogéneo. La música, como hemos visto más arriba, es un instrumento de la uniformidad, para eliminar aristas y rugosidades y consolidar un sentido de manada, de tropel (77) como una bandada de pájaros (*a flock of birds*).

Extracto 12

78 Me di cuenta de que lo estaban haciendo **con la música** y
79 **era horrible, era cómo cliché, simplemente naíf**. Se
80 habían convertido en muy **indulgentes y cómo pesados** en su
81 forma de moverse.
82 **No soporto** este tipo de música. **Y me irritó**.
83 Pensé que nunca **conseguiríamos** que se viera como una cosa
84 interesante.
85 Y un día estaba escuchando una hora de música que **Ben** me
86 había mandado
87 había un minuto en esa hora que era como un **riff muy**
88 **repetitivo**
89 le llamé tarde por la noche y le pedí si podía sólo 6
90 minutos y medio de esto, cómo una especie de **metrónomo**, y
91 lo hizo.
92 La música es ahora algo
93 **muy muy muy muy muy muy muy muy muy muy repetitivo**.

En este extracto vemos cómo la estructura musical puede influir negativamente en el movimiento y en el estilo de las bailarinas (78-80). La propuesta inicial del compositor no gusta al coreógrafo, disgusto que se expresa de forma muy contundente en la entrevista (81). En la línea 82 y en la siguiente utiliza un nosotros, y el nombre de pila del compositor, que pone de manifiesto el binomio de autores compositor-coreógrafo de la figura 5, y recuerdas su objetivo común, que también aparece en el extracto 1, de interesar a los espectadores con algo nuevo. No obstante, narrativa incluye un encargo, en una llamada en medio de la noche, que quiere indicar su mayor autoridad en esta

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

relación complementaria. En las líneas siguientes describe el ritmo que le interesa para su coreografía, una estructura metronómica, monótona y repetitiva. Y en la última línea (93) el coreógrafo verbaliza de manera muy ilustrativa, provocando un efecto emocional deliberado de repetición. Este extracto es una interesante muestra de la complejidad de la experiencia musical (Bendix, 2000), que recoge no sólo la dimensión sensorial y perceptiva (l.93), sino también la dimensión estética (l. 79) y social, que resulta íntima (cómo vemos en las líneas 85-89) y pública (l. 83) a la vez.

5. Conclusiones

Hemos presentado aquí una aplicación práctica y un esbozo de etnografía audiovisual como metodología para la investigación social. La realización de una etnografía cognitiva requiere la adquisición de un conocimiento detallado de la comunidad de prácticas en la cual una se insiere como investigadora. La inclusión de entrevistas nos permitió acceder a la dimensión subjetiva del proceso colectivo de creación.

Primero, vemos que tantas bailarinas como coreógrafos utilizan, siguiendo su habitus en danza, la música en sus procesos de creación. Así, el conflicto entre músico/coreógrafo que aparece en las entrevistas y en los carteles nos lleva a identificar los diferentes sujetos que interactúan en la compañía de danza, apuntando al principio de heteronimia de Bourdieu (1998). Además, para que la autoridad del coreógrafo, conferida por su posición en el campo, sea aceptada en el trabajo cotidiano del estudio, es necesaria que las bailarinas reconozcan el talento del coreógrafo. Por esta razón se producen dinámicas de subordinación entre bailarinas y coreógrafo: las primeras invierten sus cuerpos en la coreografía, mientras que el segundo invierte, simbólicamente y también económicamente en el momento de contratar nuevos miembros de la compañía, en sus cuerpos.

Segundo, vemos como la música impacta emocionalmente bailarinas y coreógrafos independientemente de su habitus, aunque sí configura la forma que coreógrafos y bailarinas expresan este impacto. Impacto que en casos se ignora o se disimula para ser fieles al habitus moderno purista que identifica a la música como enemiga de la danza. Además, des del punto de vista de las bailarinas la música aparece durante los ensayos como elemento de conexión entre estos los tres protagonistas del proceso: el coreógrafo, el compositor, y el cuerpo de baile.

Tercero, a nivel del proceso creativo, las bailarinas no se posicionan como sujeto legítimo en esta relación, ni tampoco cómo sujeto emocional. Esto se traduce en una delicada relación, que dibuja una situación de dominación. Para el coreógrafo estas bailarinas son cuerpos que importan (Butler, 1993), pero no voces dignas de ser escuchadas. Por lo tanto, los cuerpos no entran verbalmente en el proceso coreográfico, en tanto que sujetos racionales y lingüísticos, pero sí que existen en tanto que instrumentos creativos. Estas subjetividades al fin son voces que representan estos cuerpos en juego en una *performance* artística. Como sucede con cualquier contrato de dominación que no resulte en la eliminación del otro, el coreógrafo necesita el bailarín, para un proceso coreográfico que pasa a ser interactivo "*malgré lui*". El acto

Investigar la Comunicación hoy
Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas

coreográfico, o la relación coreográfica más bien, parte de un contrato de interdependencia fuerte, con un gran contenido emocional.

En definitiva, en el análisis hemos visto como se generan conflictos a la hora de definir roles y posiciones en la compañía, y las emociones son parte de este conflicto. La toma de conciencia de otros cuerpos en movimiento, por lo tanto, conciencia compartida entre los bailarines y bailarinas de la compañía, resulta importante para entender cuales son los pasos de que llevan anticiparse a una caída u otro elemento de coordinación funcional. Una mayor comprensión de las sensaciones y emociones de las bailarinas limitaría mucho los errores, los accidentes y sobre todo las caídas a la hora de pensar el proceso creativo de la entera *performance* coreográfica. Podemos afirmar que no hay emociones sin música, y viceversa, y gracias al cuerpo, podemos expresarlas y mezclarlas para que se convierta en un baile. Una fuerza conjunta de música, emoción y cuerpo.

6. Bibliografía

BARAB, Sasha; HAY Kenneth. y YAMAGATA-LYNCH, Lisa. (2001). Constructing Networks of Action- Relevant Episodes: An In Situ Research Methodology. En: The Journal of the Learning Sciences, 10, pp. 63-112.

BECKER, Howard (1999). Propos sur l'art. Paris: L'Harmattan.

BELLI, Simone, GIL, Adriana (2011). Consumiendo emociones tecnológicas: la performance del orgasmo tecnológico. En: Sociología y Tecnociencia, vol. 2 (1), pp. 33-54.

BENDIX, Regina (2000). The Pleasures of the Ear: Toward an Ethnography of Listening. En: Cultural Analysis, 1, 35-50.

BOURDIEU, Pierre (1967). Postface. "Architecture gothique et pensée scholastique" in PANOFKY, Erwin Paris: De Minuit.

BOURDIEU, Pierre (1998). Les règles de l'art. Paris: Seuil.

BUSCATTO, Marie (2008). "L'Art et la manière : Ethnographies du travail artistiques". Ethnologie Française, 38(1), p.5-13.

BUTLER, Judith (1993). Bodies that matter: On the discursive limits of sex. London: Routledge.

CLARK, Andy (2001). Mindware, New York, Oxford University Press.

Investigar la Comunicación hoy
Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas

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

FELD, Steve y BRENNEIS, Donald (2004). *Doing anthropology in sound*. En: *American Ethnologist*, Vol. 31, No. 4, pp. 461 – 474.

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

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

HARRÉ, Rom, (1989). *Language and science of psychology*. En: *Journal for the Theory of Social Behaviour and Personality*, vol. 4, pp. 165-188.

KIRSH, David; MUNTANYOLA, Dafne; LEW, Amy; JAO, Joanne & SUGIHARA, Matt (2009). *Choreographic methods for creating novel, high quality dance*. En: *Design and Semantics of Form and Movement 2009 Conference Proceedings*, 188-195. Taiwan University.

LEHRER, Keith (2012). *Art, Self and Knowledge*, Oxford: Oxford University Press.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1997). *Philosophy and Non-philosophy since Hegel*. En: *Philosophy and Non-Philosophy since Merleau-Ponty*, 9-83.

MUNTANYOLA, Dafne (2010). *Conocimiento experto y etnografía audiovisual: una propuesta teórico-metodológica*. En: *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 20, 109- 133.

MUNTANYOLA, Dafne y KIRSH, David (2010). *Marking as Physical Thinking: A Cognitive Ethnography of Dance*. *IWCogSc-10 ILCLI International Workshop on Cognitive Science Conference Proceedings*. 339-366. San Sebastian, Universidad del País Vasco.

RANNOU, Joanne y ROHARIK, Illiana (2006). *Les danseurs : Un metier d'engagement*. Paris : La Documentation française.

RAVET, Hyacinthe (2005). *L'interprétation musicale comme performance*. *Musurgia*, 4(12), p.4-15.

SORIGNET, Pierre Emanuel (2006). *Danser au-delà de la douleur*. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 163(3), p.46-61.

TURNER, Terence. (1994). *Bodies and anti-bodies: flesh and fetish in contemporary social theory*. En *Embodiment and experience*, editado por Th. Csordas. 1994. pp. 27-47.

Investigar la Comunicación hoy
Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas

WACQUANT, Loïc (2004). *Body and Soul: Notes of an Apprentice Boxer*. MIT Press: Cambridge.

WODAK, Ruth; MEYER, Michael (2003). *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa.

**BODIES, MUSIC AND EMOTIONS. AN ETHNOGRAPHY OF A DANCE
COMPANY**

Dafne Muntanyola
Universitat Autònoma de Barcelona
dafne.muntanyola@uab.cat

Simone Belli
Universidad Carlos III de Madrid
simone.belli@uc3m.es

Abstract

The richness of dance comes from the need to work with an individual body, which is not transferable, with its emotions, skills and physicality. But the body of the dancer belongs to plural context, crossed by artistic and social traditions, which locate the artists in a given field. We address the production of discourse in a British dance company through Critical Discourse Analysis of interviews to the dancers and the choreographer. The data spawns from the ethnography *Dance and Cognition*, directed by David Kirsh at the University of California, together with *WayneMcgregor-Random Dance*. Six cameras were used to record the rehearsal process for *Dyad* (2009), *FAR* (2010) and *UNDANCE* (2011). In order not to get lost with the data, we classified the type of interactions and sorted through the channels of communication. Our analysis shows how creativity in dance seems to be empirically observable, and thus embodied and distributed as a social product. The emotional performances involved in dance rehearsals differ for the dancers and the choreographer and have necessarily a component of music. In all, the communicative interactions expressed by the members of the dance company are shaped by the dance habitus of their particular social context.

Keywords: emotional performance, ethnography, dance habitus, subjectivity, music