

PALABRA DE ARTISTA:

LOS RECURSOS DISCURSIVOS DE LA AUTORIDAD ARTÍSTICA

ARTIST WORD: THE DISCURSIVE RESOURCES OF ARTISTIC AUTHORITY

Dafne Muntanyola Saura

Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen

Este artículo presenta un análisis sociológico del discurso profesional en el campo de la danza y de un equipo de rodaje televisivo realizadas entre 2006 y 2012 en San Diego, Londres y Barcelona. El trabajo artístico se produce dentro de una determinada distribución de capitales simbólicos, eminentemente lingüísticos. Este juego comunicativo se basa en una cadena de microdecisiones y de negociación de la incertidumbre en la carrera profesional. La hipótesis que se plantea es que el discurso profesional esconde los procesos intersubjetivos que se encuentran en la base de la autoridad artística. Los datos se componen de 40 entrevistas semi-estructuradas. Mediante un análisis temático de contenido y el uso de ATLAS.ti, hemos definido los elementos comunicativos que caracterizan la toma de decisión artística. Parece que el *habitus* artístico surge del ejercicio cotidiano de la violencia simbólica que configura la identidad profesional de los directores/coreógrafos en oposición a sus colaboradores.

Palabras clave

Distinción, autoridad, recursos cognitivos, *habitus*, ATLAS, arte, Bourdieu.

Abstract

This paper presents a sociological analysis of professional discourse in the fields of dance and television made between 2006 and 2012 in San Diego , London and Barcelona. Working in art happens within a distribution of symbolic capitals which are mainly linguistic. This communicative game is based on a chain of micro-decisions and career uncertainty . Our hypothesis is that professional discourse hides the intersubjective processes that are the basis of artistic authority . The data consists of 40 semi - structured interviews. Through a thematic content analysis and the use of ATLAS.ti , we have defined the communication elements that characterize the artistic decision-making. It seems that the daily exercise of symbolic violence, which is part of the artistic habitus, shapes the professional identity of the directors / choreographers as opposed to its coworkers.

Keywords

Interviews, authority, cognitive resources , habitus, ATLAS, art, Bourdieu.

1. INTRODUCCIÓN

La creatividad es el lugar común de todo discurso artístico. Se trata de un mecanismo cognitivo –y aquí no entraremos a discutir cuál sería su nivel de universalidad o su diseño neuronal– que se activa de forma contingente a un contexto social. Partiendo de la idea de que hacer arte es una actividad social que se da en una determinada comunidad (Becker, 1999), proponemos un análisis sociológico de la creatividad en el discurso de sus profesionales. A partir de un trabajo de observación de un rodaje (Muntanyola, 2012), y de la etnografía audiovisual de una compañía de danza (Muntanyola, 2009, Muntanyola y Kirsh, 2010) , veremos en qué medida el habitus artístico de la distinción, siguiendo la noción de Bourdieu (1979, 1994) forma parte de las herramientas de legitimación para la decisión artística. Con una perspectiva tanto discursiva como pragmática, tal como ya introduce Aaron Cicourel (1974) y Carlos

Lozares (2007) con su propuesta de capital cognitivo, nuestra hipótesis de trabajo es que las prácticas sociales de distinción constituyen el motor de la autoridad artística. Por lo tanto, en nuestro análisis abordamos la autoridad artística como una construcción social que configura las decisiones los profesionales entrevistados.

2. METODOLOGÍA

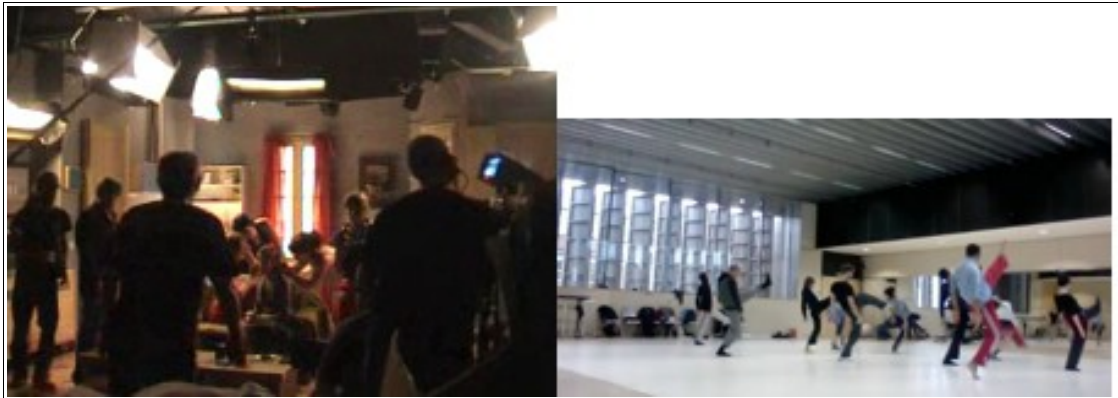
Presentamos a continuación el análisis de 40 entrevistas semi-estructuradas a coreógraf@s, bailarín@s, y otros artistas (en fotografía, edición, realización) realizadas en San Diego, Londres y Barcelona entre 2006-2010. Mediante un análisis temático de contenido (Alonso, 1998) y el uso de las herramientas ATLAS.ti y ELAN, hemos definido los elementos comunicativos que caracterizan la tomas de decisión artísticas, concretando empíricamente los operadores teóricos polivalentes de habitus (Bourdieu, 1979, 1994) y capital cognitivo (Lozares, 2007). El análisis cualitativo de estas entrevistas semi-estructuradas pone de relieve los contextos sociales de estas actividades profesionales.

2.1. LOS CASOS OBSERVADOS

En esta sección ofrecemos una análisis basado en los datos discursivos que provienen de una tesis doctoral (Muntanyola, 2008) y del proyecto de investigación *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, 2012), realizada conjuntamente con la compañía londinense Wayne Mc Gregor-Random Dance. 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).

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, UNDANCE, de agosto a octubre de 2011, y ATOMOS entre junio y octubre de 2013.

Figura 1. Rodaje televisivo y ensayos de danza, Barcelona (2006) y Londres (2010)



2.2. LA RECOGIDA DE DATOS: LAS ENTREVISTAS

El corpus de entrevistas incluye 40 profesionales que trabajaron en el rodaje de una serie producida en Cataluña por TV3 y en la compañía Random Dance entre 2006 y 2010. En el rodaje televisivo, la entrevistadora trató los y las entrevistados como expertas de su propia experiencia. Se siguió este esquema funcional elaborado “desde dentro” para buscar las personas a entrevistar: todos los jefes de unidad y un cargo de ayudante para cada rama o sub-unidad funcional, para obtener discursos de toda la jerarquía profesional.

Como vemos en la figura 2, se entrevistó a todos los jefes de las 11 unidades que componen un equipo de rodaje televisivo: producción, realización, fotografía, ambientación, vestuario, edición, maquillaje, técnicos, guión, actuación y administración. Observamos que la realidad tiene una inmediata lectura de discriminación de género, que no es el objeto de nuestro trabajo. Los cargos de responsabilidad y de contenido técnico están a manos de hombres, mientras que las posiciones subordinadas y las unidades relacionadas con la decoración y el cuidado del cuerpo están ocupadas mayoritariamente por mujeres. Durante los periodos de ensayo de la compañía de danza se entrevistaron semanalmente a l@s 11 bailarín@s de la compañía, además del coreógrafo y de la ayudante de coreografía. Además de las entrevistas generales, que respondían a la pregunta “¿Qué habéis hecho hoy?”, realizamos otro tipo de entrevistas más específicas como las que presentamos aquí.

Figura 2. Entrevistas realizadas a una productora catalana en 2006

Càrrec	Gènere	Realització
Cap de producció executiva	Masculí	Juny 2006
Cap de producció	Masculí	Juny 2006
Ajudant de producció	Femení	Juliol 2006
Direcció de la sèrie	Masculí	Juliol 2006
Ajudant de direcció	Femení	Maig 2006
Realització	Masculí	Juny 2006
Direcció de fotografia	Masculí	Juliol 2006
Direcció de fotografia	Masculí	Juliol 2006
Guionista	Masculí	Juliol 2006
Actriu	Femení	Juny 2006
Cap d'ambientació	Femení	Juliol 2006
Cap d'edició	Masculí	Juny 2006
Ajudant d'edició	Femení	Juny 2006
Cap de maquillatge	Femení	Juliol 2006
Cap tècnics imatge	Masculí	Juliol 2006
Cap tècnics de so	Masculí	Juliol 2006
Ajudant tècnics	Masculí	Juny 2006
Cap de vestuari	Femení	Juliol 2006
Ajudant de vestuari	Femení	Juliol 2006
Administració	Femení	Juny 2006

Una entrevista es una situación interactiva particular, en que se activan mecanismos de ataque y de defensa simbólicos, de manera que el entrevistado o entrevistada “responde al marco de opinión convencional de la entrevista” (Bourdieu, Chamboredon & Passeron, 1968: 237). La entrevista nos da los elementos discursivos necesarios para definir los elementos de la decisión pragmática en un rodaje televisivo, el rol de los miembros del equipo de producción y los factores sociales más relevantes. Siguiendo a Bourdieu (1994), la doxa profesional se manifiesta precisamente en un campo de lucha social, de manera que todo intercambio lingüístico es un acto de poder cognitivo. El material discursivo de las entrevistas permiten delimitar las relaciones de poder que configuran la identidad profesional del equipo de rodaje. La posición social del entrevistado o entrevistada se refleja en sus esquemas de clasificación. Dependiendo de su posición en el espacio social, el grado de concreción y abstracción varía y por lo tanto, la clasificación de términos, como veremos, también. Por tanto, lo que hablan los profesionales depende de las condiciones materiales en su historia social, que equivaldría a su trayectoria biográfica en el espacio social de reproducción. El acto de comunicación proviene no sólo de la propia estructura lingüística, sino del entorno institucional de los hablantes.

La entrevistadora preguntó según tres grandes bloques temáticos, codificadas como familias en el análisis temático de contenido con Atlas.ti: la reflexión sobre el propio trabajo, una reconstrucción de la trayectoria educativa y profesional del entrevistado o entrevistada y, finalmente, la reflexión sobre la productora como organización. La entrevista seguía el esquema del embudo o del iceberg invertido: empezaba por una pregunta abierta, en la que se pedía explicar, con detalles y sin prisa, la actividad profesional que se estaba haciendo ese mismo día o el anterior. Se pedían referencias concretas a los instrumentos, compañeros de trabajo, horarios y localizaciones de las tareas mencionadas. La intención de la entrevistadora era empezar por la superficie, por la dimensión visible y tangente del proceso de trabajo, y llegar al final de la entrevista a las reflexiones más generales y distanciadas del día a día profesional. En 35 de los 40 casos la entrevista se hizo en el mismo puesto de trabajo, para facilitar un discurso reflexivo sobre su rutina de trabajo, el entorno físico-tecnológico que la rodeaba, y las condiciones organizativas del edificio o espacio meso donde trabajaba.

3. ANÁLISIS DE CONTENIDO TEMÁTICO DEL DISCURSO ARTÍSTICO

En esta sección presentamos una selección de ejemplos discursivos que se extrajeron del análisis cualitativo de ejes temáticos. La flexibilidad del programa ATLAS.ti facilitó una codificación de abajo-arriba y de arriba-abajo (*bottom-up & top-down*). Para asegurar una coherencia metodológica, el proceso de análisis incluyó los 5 pasos que definen todo análisis cualitativo, siguiendo el análisis temático cualitativo, propuesta analítica de Luis Enrique Alonso (1998). Tras delimitar las unidades de registro y de significado para cada entrevista, se procedió a la codificación siguiendo libremente la propuesta de teoría fundamentada de Juliet Corbin y Anselm Strauss (1990) basada en un principio de análisis heurístico.

Los items temáticos de las entrevistas se codificaron inferencialmente in vivo, y también a partir de la tabla de codificación que provenía del cuestionario semi-estructurado (ver figura 3). Así, delimitamos los elementos comunicativos que los miembros del equipo de rodaje emplean para explicar su trabajo.

Figura 3. Tabla de codificación con ATLAS de las familias de códigos resultantes

Familia	Código	Supercódigo
<i>Trayectoria</i>	fases del proceso	habitus
	estilo	
	heteronímia	
	autoridad coreógrafo	
	autoridad bailarines	
	autoridad otros	
<i>Organización</i>	crisis	autoría
	evaluación	
	producto	
	vocación	
	autor coreógrafo	
	autor baila	
	autor otros	
<i>Condiciones de trabajo</i>	microdecisiones coreógrafos	decisiones
	microdecisiones bailarines	
	microdecisiones otros	
	herramientas	
	solicitaciones	

3.1. EL PRINCIPIO DE HETERONÍMIA COMO PRIMER EJE EXPLICATIVO

Según Bourdieu y Wacquant (1992/1994: 75), “los límites del campo se definen en delimitar los mismos capitales”, de manera que es el estado de relación de fuerzas entre capitales y agentes para poseer -los lo que constituye un campo social. Dada la inexistencia de definiciones más precisas y sustantivas de campo y capital, optaremos por ofrecer, a partir de Carlos Lozares (2007), una propia. Diremos que los recursos cognitivos, concreción del capital, son el conjunto de cualidades sociales, sean actividades, sean instrumentos (materiales, lingüísticos, relacionales, económicos) con un valor social que proviene de la posición eminentemente relacional del agente que lo posee. Estos recursos son las propiedades que convierten objeto de lucha entre los agentes para la apropiación, ya que una acumulación de estos proporciona una mejora de la posición social objetiva en el espacio y en el campo social.

La lucha se traduce teóricamente en el principio de distinción, primer principio de estratificación social (Bourdieu, 1979). Existen tres especies de recursos: el económico, el simbólico y el social (Bourdieu, 1979; 1994; 1998). En el caso del rodaje y del ensayo, el recurso dominante es de tipo simbólico y está en manos del equipo artístico y

coreográfico. Todo trabajo creativo se produce dentro de una estructura definida por una determinada distribución de capitales (Bourdieu, 1994; 1998; Bourdieu & Wacquant, 1992/1994). Existen procesos de competencia por diferencias en los objetivos y criterios de actuación de los profesionales de producción y de dirección por un lado, y de coreografía y composición musical por otro. Se trata de profesionales que están en contacto permanente pero que poseen recursos dominantes equivalentes y contrapuestos. Esta división es producto del principio de heteronimia y se manifiesta en la contraposición de intereses. La adhesión de los profesionales a una facción u otra del campo es inconsciente, absoluta y cercana a la adscripción religiosa y mística, como indica el uso de una expresión coloquial por parte de uno de los coreógrafos al describir su estilo artístico: “Esta es la iglesia a la que voy” (L, coreógrafo, 9 de marzo de 2009).

El principio de heteronimia enfrenta profesionales con distintos recursos cognitivos, según las condiciones históricamente específicas de producción y de consolidación artística. Gracias a la articulación de estos recursos, los profesionales construyen un estilo, o cómo afirma un miembro del equipo de realización, una mirada sobre el proceso de rodaje o de ensayo.

“El director lo que marca es un punto de vista, una mirada, ¿no? Lo que decimos, la mirada del director es la que marca el estilo de la serie. Tú conoces series que ha hecho un director o no tiene otro porque de alguna manera conoces este director” (Entrevistado C, realización, entrevista personal, 27 de junio de 2006).

El término *mirada* es relevante, ya que tanto en el rodaje como en el estudio el director y el coreógrafo toman decisiones en función de esta experiencia muy inmediata de la percepción. El juicio estético a partir de la mirada es el recurso central del proceso televisivo y de ensayo.

“No sé si estilo es la palabra adecuada. Aprenden lo que estás buscando, el carácter de la pieza, su sabor. Y es importante porque no quieres imponerte demasiado, por ejemplo, quieres un look naturalístico y alguien está siendo demasiado melodramático, ¿sabes? Y tienes que pararlo” (A, coreógrafa, 10 de enero de 2009).

En el rodaje televisivo, el principio de competición por recursos cognitivos dominantes se produce entre producción y realización: los primeros poseen los recursos organizativos y económicos (capital social y económico), mientras que los segundos tienen los recursos creativos (capital cultural). Como afirma el jefe de producción ejecutiva, la percepción de los profesionales es que se trata de recursos contrapuestos:

“Digamos aquí los productores tienen poca capacidad creativa en general. Tienen muy poca capacidad creativa. Sólo miran que entre al presupuesto y que tenga una economía saneada, el producto. Y no entran en el detalle, todo lo que es la parte artística la deja al director”
(Entrevistado L, jefe de producción ejecutiva,, 2 de junio de 2006).

En el campo de la danza, encontramos un enfrentamiento parecido entre el coreógrafo y el compositor: parece que el compositor trabaje para el coreógrafo, a demanda, aunque en el cartel del espectáculo al que el entrevistado se refiere su nombre aparece ante y en letras más grandes que el del coreógrafo:

“Le llamé en medio de la noche y le pregunté si me podría dar seis minutos y medio de algo metronómico, y lo hizo y le encantó (...).
Ahora esta escribiendo la pieza porque yo quise hacer esta prueba”
(W, coreógrafo, 5 de agosto de 2010).

A nivel micro, la confrontación en danza adquiere un tinte histórico y se traduce en el uso que el coreógrafo realiza de la música durante los ensayos y en el montaje final: las tres escuelas dominantes en danza, el ballet clásico, la danza moderna o neoclásica, y la contemporánea, se posicionan ante el uso de la música de forma distinta. En clásico, la música de Chaikovski es una compañera inefable de la danza, de manera que el público viene a escuchar tanto como a mirar la representación. En cambio, en la época moderna Merce Cunningham declara que la música es la mayor enemiga de la danza, lo que incrementa la distinción entre ritmo musical y musicalidad en danza que apuntábamos más arriba. Finalmente, en danza contemporánea existe una pluralidad de modelos estilísticos. Esta diferencia en la distribución de recursos cognitivos dominantes en el campo se traduce en una diferencia en los ideales de belleza y de cuerpo de los coreógrafos. Como afirma uno de los coreógrafos entrevistados, mientras la danza

clásica y moderna cree en un sólo idea de belleza, de cuerpo, de excelencia técnica y estética, en la contemporánea este ideal se relativiza y pluraliza, se acentúa el carácter incierto del proceso de creación y no se persigue un sólo objetivo estilístico, sino diversos.

“Mi visión de la modernidad es la idea modernista, sobre que hay una verdad, una belleza. Yo hago mis piezas sobre la verdad y la belleza y tú, donde sea que estés, la entenderás y conectarás con ella. Idea posmoderna: hay muchas, muchas verdades y hay muchas, muchas ideas de belleza y todo eso (...). Si sabes lo que estás haciendo, no eres un artista contemporáneo” (L, coreógrafo, 9 de marzo de 2009).

Además, existe una modificación de la relación con el público: si la audiencia clásica y moderna está muy presente en el proceso de creación, como juez de la performance, en la contemporánea esta relación desaparece, o se considera secundaria. Esta contraposición puede dar lugar a conflictos internos en los mismos coreógrafos, que rehuyen el ideal normativo de la modernidad, pero que admiran la técnica o la calidad de la performance clásica o moderna. La relación con el público es difícil de romper, por lo que los recursos cognitivos clásicos de la danza como seducción, como perfección física y técnica, todavía pesan en la balanza de la creatividad.

“Hay una parte de mí que cree que eso [lo que hace un coreógrafo neoclásico reconocido] es lo que se tiene que hacer. Se supone que tienes que ser mejor que la audiencia. Si lo pueden hacer se van a enojar. Entrevistadora: *Así que parte de ti cree que [nombre del coreógrafo] es muy bueno.* L.: Es lo correcto, es lo que se supone tienes que aspirar, es lo mejor, es lo que está más arriba. Es realmente excelente” (L, coreógrafo, 9 de marzo de 2009).

Los coreógrafos coinciden en calificar de inhumano el aspecto técnico de la danza moderna, en oposición a los movimientos más naturales, más mundanos de la danza contemporánea.

“No me interesa lo extraterrestre, y lo superhumano que en danza moderna se lleva tanto. Puedes ver técnica en mi trabajo, pero siempre

busco gestos, un vocabulario de movimientos con los que un humano se puede relacionar” (E, coerógrafo, 20 de marzo de 2009).

Uno de los entrevistados cae en la cuenta que esta misma división es paradójica, ya que tan humanas son las bailarinas modernas cómo las contemporáneas, y llega a formular la hipótesis que quizás su búsqueda de humanidad es la expresión emocional de su frustración por ser incapaz de llegar a un excelente nivel técnico. El elemento emocional confirma el carácter inconsciente de esta defensa de los propios recursos cognitivos, siguiendo el carácter adquirido de un *habitus* artístico (Bourdieu, 1998).

“Cuando veo este nivel de virtuosidad se convierte en un poco inhumano. No hay espacio para mí, no puedo llegar a ello. Pero son seres humanos que lo están haciendo. Es excepcionalmente humano. Seguro. Podría ser algo relacionado con mi propia inseguridad. Porque si yo pudiera hacerlo, lo haría. Y no tendría ese problema” (C, coreógrafo, 9 de marzo de 2009).

3.2. EL HÁBITUS ARTÍSTICO

La definición del principio de heteronímia nos lleva a definir cinco dimensiones de lo que llamamos *habitus* artístico: la existencia de una vocación profesional, siguiendo la definición de Max Weber (1905/1984), donde el trabajo es la vida y viceversa, la existencia de una continua atmósfera de crisis y de solidaridad, la admiración por una cierta inestabilidad e incertidumbre en el entorno de trabajo, cuarto la unidad del trabajo en equipo de personas responsables, y finalmente, el orgullo por un producto simbólico de ficción y de calidad.

Primero, los miembros del rodaje ponen de relieve que la suya es una profesión vocacional, donde a menudo no se cuentan las horas y donde se hacen sacrificios personales por el bien del equipo, o del producto. Las fronteras entre trabajo y vida son porosas, y el tono de los miembros del equipo al describir su trabajo es a menudo trascendental, como si sus responsabilidades fueran equiparables a las de una urgencia médica, un caso de vida o muerte.

“Este es un trabajo en el que la gente está muy enamorada de lo que hace. Te tiene que gustar, no, el problema de este trabajo es que te guste” (Entrevistada M, ayudante de dirección, 10 de mayo de 2006).

Segundo, el rodaje se define como una situación de tensión, similar a la de un partido de fútbol. Todos los miembros del equipo definen la situación de trabajo como difícil, llena de contradicciones y de imprevistos, que se incrementan en rodajes de exteriores y en espacios desconocidos por los miembros del equipo. El término crisis parece ser el corazón de la doxa cinematográfica, y de la industria televisiva en general. Como afirma un productor de la edad de oro de Hollywood en una clásica etnografía, “my worries are well channelled and logical and never get out of hand; lets remember that crisis is the backbone of our business” (Bertzman, 1948, citado por Powdermaker, 1951).

A pesar de la intensa planificación que implica la pre-producción, y la rigidez de las posiciones profesionales en el rodaje, se mantiene la visión del proceso como caos. De ahí la reivindicación de un sentido de la responsabilidad y de dedicación absoluta donde los agentes están sometidos a un intenso ritmo de trabajo, que se reifica y aparece como sobrevenido e independiente de la voluntad individual de los que trabajan. Los agentes coinciden en describir el proceso como “bestia”, lejos de la racionalidad, un túnel de presiones impersonales que los absorbe.

“¡No! No rodar nunca! No, no se puede dejar de grabar. No se puede dejar de grabar. Cuanto más te alejas del final previsto, peor.” (Entrevistada C, realización, entrevista personal, 27 de junio de 2006).

Tercero, un incentivo profesional importante es precisamente la imprevisibilidad del proceso de rodaje y la variabilidad de la plantilla, que cambia con cada proceso de producción. La adrenalina que produce un entorno en crisis y caótico, como decíamos, tiene la variedad como una cara positiva que ayuda a vencer el aburrimiento de un trabajo rutinario, un poco como la actividad investigadora en el mundo académico. La incertidumbre se suma al orgullo por el resultado, que es un producto simbólico, excepcional, un producto de ficción (en el caso del rodaje televisivo) o escénico (en el caso de la danza).

“Es crear de la nada una realidad que no existe. Entonces, para crear esta realidad se tiene que ser como un mago” (Entrevistado C, ayudante de realización, 27 de junio de 2006).

Cuarto, esta atmósfera de crisis constante contribuye a unir a los miembros del rodaje, ya que todos en el mismo barco y parece que todo el mundo tenga la misma importancia, a pesar de rivalidades y jerarquías. Para evitar una fractura real, los profesionales deben mantener una actitud de respeto en una profesión que implica trabajar con gente muy diversa. Esta responsabilidad es compartida, sobre todo, por los técnicos, de manera que la persona se confunde con el profesional, y de rebote se considera que los miembros del equipo deben ser buenas personas. Los entrevistados son conscientes de la importancia de las emociones en las pautas comunicativas que se establecen entre los miembros del rodaje, sobre todo en momentos de gestionar imprevistos o en pedir un esfuerzo extra a un miembro del equipo técnico o artístico.

“Si tú me sacas los ojos porque este vaso no, no sé lo correcto, vale, muy bien, yo te traigo otro. Pero la próxima, cuando hablemos en una reunión de X cosas y tú me pidas una que no está, yo no me dejo la piel en ir a buscártela. Porque estamos en el mismo barco, somos un equipo (...). Esto es un toma y daca” (Entrevistada A, jefe de ambientación, 20 de julio de 2006).

Comparándolo con otros campos profesionales, se hacen explícitas las relaciones de confianza que Karin Knorr-Cetina (1999) considera cruciales en entornos aparentemente tan fríos y técnicos como los laboratorios de investigación.

Quinto, vemos que las emociones negativas, como la frustración, surgen cuando un profesional tiene la sensación de que otro miembro del equipo no ha hecho su trabajo, y el producto se ha visto perjudicado, o bien que alguien como el director ha seguido criterios como el de la comodidad o el mínimo esfuerzo en lugar de buscar la máxima calidad artística del producto. todos los miembros del equipo, tanto de realización como de producción, pasando por los técnicos y los otros miembros del equipo artístico beben del prestigio de producir un producto simbólico de ficción. La profesión televisiva se

define según unos recursos artísticos primero, y económicos después. El profesional “artista” manifiesta el desinterés más allá de la realización subjetiva del propio deseo.

“¿De estrés añadido? Para mí son las secuencias que están mal escritas, mal interpretadas. Las cosas que yo veo que no están bien, eso me pone muy nervioso, no. Yo intento evidentemente que todo salga lo mejor posible, no. Pero claro, dentro de mis límites y mis límites es lo que me entregan” (Entrevistado J, jefe de edición, 10 de junio de 2006).

3.3. LAS MICRODECISIONES Y LA AUTORÍA DEL PROCESO CREATIVO

Cuando los profesionales artistas hablan de su trabajo, aparece la cadena de microdecisiones de la que habla Becker (1999), siempre en un contexto de interacción social, comunicativa y material. Se equipara el trabajo coreográfico al trabajo de edición cinematográfica. La decisión del coreógrafo pule, selecciona, refina el material producido por los bailarines: en la interesante narrativa que incluimos, existe la consciencia que se trata de un proceso en el que se tienen que tomar múltiples decisiones, y que el éxito del proceso surge de la capacidad de mantener un grado de apertura (de *openess*) cognitiva, se ser capaz de mantener esta mirada selectiva pero que admite sorpresas, elementos inesperados, segundas lecturas. Para describir el proceso utiliza dos símiles: la edición cinematográfica y la composición musical, un dominio abstracto, y el de cultivar la tierra, estrictamente material. Se recoge aquí el carácter dual de la actividad artística, intelectual y manual, ideal y material, conceptual y empírica.

“Para mí coreografiar es como un trabajo de edición. (...) Así que en la pieza se considera todo. Se mira todo. Y entonces se toman decisiones, en lugar de primero escoger y hacer cosas con lo que has escogido. Si te decides muy pronto no ves nada, y terminas en los clichés. Es como componer o trabajar la tierra.. Remover la tierra y plantar una flor. Es como una metáfora de esta idea, de realmente tener que ir removiendo la tierra, y mirarla de muchas maneras” (L, coreógrafo, 9 de marzo de 2009).

Este contexto es llamado por tres coreógrafos un *sistema*, lo que pone de manifiesto el carácter interdependiente de los elementos físicos, sociales y técnicos del trabajo de creación.

“Es, sabes, muy parecido a un sistema y todos (los bailarines) son parte de este sistema” (Y, coreógrafa, 15 de enero de 2009).

“Hay una inteligencia en el sistema, que es compartido, un marco compartido donde todo el mundo trabaja a la vez” (Y, coreógrafo, 27 de enero de 2009).

“Una de las cosas que me impactan de Merce (Cunningham) es que te esta dando una lógica para poder hacer algo, y es un sistema” (W, coreógrafo, 11 de febrero 2009).

No obstante, existe una clara distinción entre autores y no autores dentro de los equipos de trabajo artísticos, tanto en el rodaje como en el estudio. La máxima autoridad artística de un equipo de rodaje o de una compañía de danza es quien es considerado el autor del producto final, sea un episodio televisivo o una performance artística.

“Y es un poco, digamos, pues en el juego de rol Dios, pues ese es el director. El director es el que pide, propone, luego, eh, producción se encarga de satisfacer o de buscar todas las necesidades y de llegar a un acuerdo (...)” (Entrevistado C, realización, 27 de junio de 2006).

En el rodaje, dirección sólo interactúa con profesionales del equipo artístico de alto prestigio con el dominio de recursos simbólicos especializados, como es el caso del jefe de fotografía, el jefe de edición o el guionista, todos ellos agentes contextuales precisamente sin función específica en el momento del rodaje. Existe una separación física entre los autores del proceso de trabajo y los demás miembros del equipo: los primeros, como el director, el productor, el guionista o el editor, pueden o no estar en el momento del rodaje, mientras que los segundos, del equipo artístico y técnico (realización, fotografía, vestuario, maquillaje, eléctricos, sonido), trabajan conjuntamente y de manera presencial.

“Esta serie es la primera serie que hago in situ en el plató. Siempre he estado fuera, o sea, yo no he tenido ningún contacto con el equipo técnico” (Entrevistado J, jefe de edición, 10 de junio de 2006).

En definitiva, en el rodaje, el criterio de realización prima sobre las prioridades de estos otros profesionales. Esta jerarquía de recursos cognitivos revierte en las relaciones entre los directores y el resto del equipo artístico por un lado, y las relaciones entre el coreógrafo y las bailarinas por otro. La ruptura de la cadena de microdecisiones lleva a conflictos emocionales y laborales entre los autores y el resto del equipo.

“La autoría de un serie no la tienen los técnicos como (se hace) muchas veces, esto ... se agradece: 'Gracias al equipo técnico'. Yo soy el primero que los defiende y tal, pero bueno, la vertiente artística no la han de tener (...) Yo no doy, evidentemente, la misma importancia evidentemente a un diseño de vestuario y un diseño de luz o de ambientación que a un guión, no. Y a un actor o una dirección de actores, no? (Entrevistado G, dirección de la serie, 8 de julio de 2006).

No obstante, las decisiones de los autores se consideran legítimas dentro de los equipos de trabajo artísticos ya que provienen de la autoridad del coreógrafo; además, siguiendo lo que introducíamos más arriba al hablar del habitus artístico, se consideran cambios buenos, que mejoran la calidad del producto final, el capítulo de la serie o la pieza de danza, que es el objetivo común de todos los profesionales del proceso.

“Mi prioridad era que luciera la ropa. Se hubiera podido buscar algún plano que se viera más, pero claro, el director vio el espacio que tenía, no tenía espacio para un general, tenía espacio para planos medios y dijo, bueno, esto es lo que tengo, pues echo millas, y ya está, y todos los actores indignados de plántate, plántate y yo ¿Qué me voy a plantar? En vestuario hay mucho mucho trabajo detrás que no se ve” (Entrevistada R, jefe de vestuario, 23 de julio de 2006).

Y es que el proceso creativo empieza antes de llegar al rodaje y el estudio. El marco cultural, que va más allá del estudio de ensayo, se opone, según el coreógrafo, a la corporalidad representada por el cuerpo de baile en el proceso de creación. Aparece

entonces un espacio previo a la interacción física entre bailarinas y coreógrafo, ocupado por diferentes sujetos que nunca aparecen en el plató o en el escenario y que entran esporádicamente en el estudio, como el compositor o la escenógrafa.

“Tengo lo que llamaría un marco cultural, de cosas con las que tengo que empezar, aprendiendo sobre el cuerpo. Así que el cuerpo no es lo primero que estructura la pieza. Yo sé de qué va la pieza, sé con qué tipo de música trabajaré (...) Estas cosas te dan una serie de informaciones que necesitas para trabajar en el estudio (W, coreógrafo, 11 de febrero de 2009).

En danza, el criterio coreográfico prima sobre el de los bailarines, que modifican sus estrategias creativas para conseguir el resultado deseado por el coreógrafo. En la primera cita, un bailarín verbaliza y escribe sus pasos para poder utilizarlos como parte de otro proceso más tarde, siguiendo instrucciones del coreógrafo; en la segunda cita, otro bailarín explica cómo hay una serie de movimientos realizados con la parte inferior de su cuerpo que sólo realiza para sus propias coreografías; en el tercer caso, una bailarina modifica su secuencia de pasos para transformar las transiciones y adecuar su ritmo al que pide el coreógrafo.

“[Nombre del coreógrafo] dijo, quiero que escribís los agarres del dueto (...), yo nunca lo haría. Ok, estaba con [nombre de bailarina], y el primer movimiento era mi mano en su hombro, la localización de las manos en el cuerpo de otra persona. Era parte de la tarea porque esta información se puede convertir en otra cosa más tarde, así que la parte escrita era más para la tarea coreográfica” (H, bailarín, 12 de enero de 2009).

“Cuando creo para mí, soy yo, es mi movimiento, normalmente él [el coreógrafo] no se queda con el material que he creado. Es su decisión, lo modifica, pero normalmente cuando creo uso todo esto [movimientos fluidos con el cuerpo], es mi forma de articular el movimiento, mi propio movimiento mi cosa personal” (A, bailarín y coreógrafo, 12 de enero de 2009).

“Empezamos con algo, [el coreógrafo] nos dio más información y al final estábamos haciendo algo distinto, pero distinto en el buen sentido de la palabra. En lugar de hacer un rebote como el que hacía al principio [se agacha] hice algo más como [otro tipo de movimiento] e intenté cambiar mi frase con este tipo de movimientos, de transiciones” (C, bailarina, 7 de enero de 2009).

A veces la adaptación en la forma de moverse, que como vemos es muy reflexiva y parte de un proceso práctico de ensayo, no es fácil, sobre todo cuando se proviene de estilos distintos, como en el caso de la cita siguiente:

“Al principio fue muy complicado porque en ballet tu columna está muy recta” (M, bailarín, 11 de febrero de 2009).

3.4. EL MONOPOLIO DEL SENTIDO: LA PARADOJA ARTÍSTICA

Nuestro análisis de proceso creativo de los tres apartados anteriores nos descubre la efectiva dimensión coercitiva de todo proceso productivo, incluyendo el rodaje y los ensayos que analizamos aquí. En el momento de pedir una reflexión sobre lo que uno quiere expresar en el estudio o en el rodaje, nos encontramos con una clara paradoja. Por un lado, los autores del proceso (directores, coreógrafos) describen su toma de decisión como un proceso poco cognitivo, en el sentido de inmediato, irreflexivo, perceptivo, emotivo, sensorial. El autor sería casi un mecanismo de interacción dentro de un entorno físico, casi ecológico, ante el cual reacciona.

“Necesito experimentar con cosas (...) Se trata de una intuición (a *gut feeling*) que llega del corazón, no viene del cerebro, no lo siento así” (Y, coreógrafa, 15 de enero de 2009).

“Siento que necesito una conexión física con el lenguaje que estoy intentando generar, así que pienso que está imbuido en cosas o señales que me ayudan a tomar decisiones sobre cosas” (W. coreógrafo, 11 de febrero 2009).

Es importante destacar que el término “cosas” en ambos fragmentos se refieren a los cuerpos y a los movimientos que los y las bailarinas realizan en el estudio. Las relaciones de los bailarines con el coreógrafo es una de las más importantes en una compañía de danza, remarcando una relaciones de poder desiguales entre coreógrafo y bailarinas, que según palabras de Rannou y Roarik (2006) se traduce en una relaciones de subordinación cercana a un canibalismo estético. En cambio, cuando el discurso de estos mismos artistas describe el trabajo de los bailarines de la compañía por ejemplo, existe un cambio radical. L@s bailarines tienen que huir de esta misma *fisicalidad*, no pueden seguir este mismo camino intuitivo que parece describir el proceso creativo (Muntanyola y Belli, 2013).

“Tiene que forzar su cuerpo para encontrar una solución, en lugar de encontrar naturalmente soluciones. Simplemente quiere decir que no hay ningún conflicto si no hay problemas, si te sientes bien, si puedes moverte así” (W. coreógrafo, 11 de febrero 2009).

En una entrevista del filósofo David Kirsh a uno de los coreógrafos entrevistados, vemos como el coreógrafo contrapone una intencionalidad narrativa y emocional a una motivación puramente visual y geométrica. Considera que la primera es el camino creativo fácil para los bailarines, mientras que sus tareas fuerzan una solución que huye de la emoción y del sentido narrativo. No obstante, como apunta David Kirsh, también las tareas coreográficas, basadas en la visualización de formas y volúmenes, constituyen un tipo de narraciones. No queda clara que exista esta oposición entre sentido narrativo y consciencia física del cuerpo que el coreógrafo parece dibujar.

“Lo que ella [una bailarina] quiere decir es que necesita un impulso emocional, así que si le dieran una narr...sabes, si le diera una historia o algo que le ayudara ...

Kirsh: Aunque lo visual, la caja es muy visual. Es inanimada, así que la bailarina busca narraciones animadas. Quiero decir que estamos ante una historia narrativa, hay un script, no? La caja, la caja es un script.

W.: Y esto es lo que decía un bailarín también, que necesita una razón para moverse. Pero está hablando de una razón narrativa. Y no creo que haga falta tener siempre razones narrativas para moverse” (W,

coreógrafo, 27 de enero de 2009).

La oposición entre emoción y creatividad, entre narración y geometría, vuelve a aparecer al describir el tipo de relación verbal existente entre él y los bailarines. El coreógrafo no quiere verbalizar sus intenciones, su interpretación o motivación para hacer una u otra selección de movimientos. Rehuye el contenido verbal y emocional de sus propias decisiones.

“Si les dices a los bailarines que quieres hacer aquello y lo otro son tan inteligentes que te van a dar este tipo de lenguaje, y para mí es importante que tengamos una relación bastante objetiva, sabes, yo marco una serie de circunstancias a partir de las cuales tienen que hacer algo y hago selecciones en mis propios términos” (W, coreógrafo, 11 de febrero de 2009).

4. CONCLUSIONES

Hemos presentado aquí un análisis sociológico del discurso de profesionales en el campo del arte. La inclusión de entrevistas nos permitió acceder a la dimensión subjetiva del proceso colectivo de creación. Hemos podido concretar empíricamente los operadores teóricos polivalentes de habitus y capital (Bourdieu, 1979, 1994, 1998; Lozares, 2007). El volumen y la estructura de capitales, pues, determinan la fuerza relativa de los agentes en el juego del campo social, así como sus estrategias de práctica social (simbólicas o materiales), que dependen tanto de su trayectoria objetiva (el habitus o conjunto de oportunidades), como de su percepción subjetiva, de sus deseos y preferencias a la hora de tomar microdecisiones artísticas. En la secciones anteriores hemos visto como el discurso de los y de las entrevistadas esconde los contratos de dependencia que se establecen en los trabajos de equipo.

Hemos llamado “habitus artístico” a la fuente de legitimidad de las decisiones de los y las entrevistadas en estos tres contextos. Este principio práctico estructura el discurso de los y de las profesionales y esconde los contratos de dependencia que se establecen en el trabajo en equipo. Hemos puesto de relieve el juego social entre el principio de

heteronímia, y el mito de la autoría individual, que comienza con el dualismo cartesiano entre cuerpo y mente, emoción y narración, pensamiento y sensación.

Para que la autoridad del director y el coreógrafo, conferida por su posición en el campo, sea aceptada en el trabajo cotidiano del estudio, se producen dinámicas de subordinación, como las que existen 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.

El monopolio del sentido, que es como llamamos a esta estrategia de “desnarrativización” del proceso creativo por parte de los autores del rodaje y del ensayo (directores y coreógrafos principalmente), tiene un impacto en las estrategias creativas de las bailarinas. En este último apartado de análisis, vemos como la dominación simbólica de los autores no proviene de una imposición de mala fe por parte de los agentes, sino que se trata una consecuencia objetiva de la jerarquía de recursos cognitivos y de una definición restrictiva de autoría, que lleva a una selectiva visibilidad del rodaje como proceso de trabajo. El mecanismo de la violencia simbólica subjetiviza la relación entre agentes. Sin entrar en detalles, el concepto de violencia simbólica va más allá de las aportaciones de Bourdieu (1998). Tiene sus raíces en los conceptos psicoanalíticos de inconsciente y de sentimiento de culpa freudiano (Freud, 1922/1991), recordando también los conceptos relacionales de poder de Foucault (1954-1984) (Rainbow & Rose, 2003).

En definitiva, en el análisis hemos visto como se generan conflictos a la hora de definir roles y posiciones en el trabajo en equipo. Los sujetos son plenamente conscientes de que existe este conflicto, que está en la raíz de la paradoja y del monopolio del sentido artístico.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Luis Enrique (1998). *La mirada cualitativa en sociología*, Madrid, Fundamentos.

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

Bourdieu, Pierre; Chamboredon, Jean Claude; y Passeron; Jean Claude (1968). *Le metier de sociologue*, París, Mouton.

Bourdieu, Pierre (1967). 'Postface', en E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scholastique*, Paris, De Minuit.

Bourdieu, P. (1979). *La distinción*, Paris, De Minuit.

Bourdieu, P. (1994). *Raisons pratiques*, Paris, Seuil.

Bourdieu, P. & Wacquant, Loïc (1992/1994). *Per una sociologia reflexiva*, Barcelona, Herder.

Bourdieu, P. (1998). *Les règles de l'art*, Paris, Seuil.

Corbin, Juliet & Straus, Anselm (1990). 'Grounded Theory Research: Procedures, Canons, and Evaluative Criteria'. *Qualitative Sociology*, 13(1), 3-23.

Freud, Sigmund (1922/1991). *Civilization, Society and Religion*. London, Penguin Books.

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

Kirsh, D.; Muntanyola, D; Lew, A.; y Sugihara, M. (2009). 'Choreographic methods for creating novel, high quality dance', *Design and Semantics of Form and Movement 2009 Conference Proceedings*, 188-195, Taiwan University.

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

Lozares, Carlos (2007). *Interacción, redes sociales y ciencias cognitivas*. Granada, Comares.

Muntanyola, Dafne (2009). 'Coreographing Duets: Gender Differences in Dance Rehearsals', *E-pisteme*, 2 (2), <http://research.ncl.ac.uk/e-pisteme/?page=issues&issue=03>

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

Muntanyola, Dafne (2011). 'Los músicos y el coreógrafo: opiniones cruzadas en danza', *Scherzo*, Noviembre.

Muntanyola, Dafne (2012). 'La decisió artística i les seves condicions de producció: parlant amb un equip de rodatge', *Athenea Digital*, 12, 2, juliol, 89-109.

Muntanyola (2012). 'Expert Knowledge And Video-Aided Ethnography: A Methodological Account'. *Révue de Synthèse*, 3, 75-100.

Muntanyola, D. (En premsa). 'La force des liens simméliens: une étude de la créativité en danse'. *Sociologie de l'Art-Opus-REDES*. Apareixerà a <http://revista-redes.rediris.es/>

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.

Muntanyola, D. y Belli, S. (2013). 'Bodies, music and emotions: An ethnography of a dance company', *Actas II Congreso Nacional sobre Metodología de la Investigación en Comunicación*, Universidad de Segovia, 563-580.

Powdermaker, Hortense (1951). *Hollywood, the Dream Factory: An Anthropologist Looks at the Movie-makers*. Boston, Little & Brown Company.

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

Rainbow, Paul & Rose, Nick (Eds.) (2003). *The Essential Foucault (1954-1984)*. New York, The New Press.

Weber, Max (1905/1984). *L'ètica protestant i l'esperit del capitalisme*. Barcelona, Edicions 62.