
SOCIOLOGÍA DEL BALLET. ENTRE LO ÚNICO, LO MEDIATIZADO Y LO RACIONAL

Enrique Gastón
Universidad de Zaragoza
E-mail: egaston@posta.unizar.es

RESUMEN

La danza y el ballet pueden estudiarse, siguiendo a Weber, dentro del proceso de racionalización. Una Sociología del Ballet debería incluir además la aproximación fenomenológica y la aplicación de la teoría del caos a las posibilidades coreográficas, sin olvidar los enfoques más tradicionales, como el estudio de las relaciones entre los sectores implicados y las mediaciones de todo tipo.

1. INTRODUCCIÓN. EL CAMINO ABIERTO POR MAX WEBER

En el ballet, lo mismo que sucede con la poesía y con otras manifestaciones artísticas, cualquier interés por lo antiguo o lo tradicional es sospechoso de desinterés, e incluso de ignorancia, si no está acompañado de una paralela preocupación por lo actual. No disfrutar con el arte de la propia época, o no haber llegado a una postura crítica después de haberlo observado, es decir, estar de vuelta sin haber ido, podría suponer un goce bastante limitado de lo considerado como clásico o romántico. Importa mostrar esta postura, por cuanto la palabra ballet, a diferencia de lo que sucede, por ejemplo, con la música, se suele asociar con la idea de ballet-clásico. El Ballet no sería otra cosa que un intento de manifestación racional de una de las motivaciones más uni-

versales, la de bailar¹. Como el resto de las actividades artísticas y humanas, no ha sido ajeno al control social y a las aportaciones emocionales y racionales. La dominación y el poder han influido en el arte y el ballet no sería una excepción. No obstante, la danza ha interesado mucho más a los sociólogos, psicólogos y antropólogos que su manifestación más depurada y racional, el Ballet. La bibliografía científica sobre la primera ha sido lógicamente mucho mayor. Fuera del mundo del propio ballet y de sus revistas de divulgación, podría afirmarse que el Ballet ha interesado poco, incluso a los historiadores del arte².

En *Fundamentos sociológicos y racionales de la música*, de Max Weber, de publicación póstuma³, quedó abierta la posibilidad de aplicación al ballet de su clásica tipología ideal sobre el poder, que había planteado en *Economía y Sociedad*. Después de exponer su tipología de lo tradicional, lo carismático y lo racional, Max Weber señaló que:

«... la cualidad carismática puede ser estudiada desde el punto de vista ético, ESTÉTICO y otro cualquiera (obra citada, III, 4)».

Sucedería lo mismo con las cualidades tradicional y racional. En el ballet, las *danzas de carácter* corresponderían también a lo tradicional, a pesar de haber sido estilizadas y depuradas, a veces de manera exagerada. Importa señalar que lo tradicional, en la concepción de Weber, correspondería al mundo de lo no racional, a la irracionalidad.

La aplicación al conocimiento de la danza, en este caso, ilustraría de forma privilegiada la actualidad del modelo weberiano y sus posibilidades de utilización, mucho más amplias de lo que se habría supuesto. Siguiendo la secuencia de Weber, y empezando por lo *tradicional*, que en la danza estaría ilustrado por el folklore, la jota o la sardana se bailarían de una forma concreta porque siempre se habría bailado así. La presión colectiva y el control bastarían para asegu-

¹ Para evitar confusiones, entre las múltiples acepciones de las palabras danza y ballet, que con frecuencia se utilizan como sinónimos, atribuyo al Ballet la aportación de la racionalidad. La danza es algo natural entre los humanos: cumple el requisito de universalidad, se ha dado siempre y se da en todas partes. Tiene precedentes en el mundo animal, hay algo en el organismo que lo justifica («se danza o se baila porque lo pide el cuerpo») y tiene un carácter poligenético. El diminutivo de *ballo*, *ballo*, ya se utilizaba en Italia, a comienzos del Renacimiento, para referirse a este intento racional y profesional. En todo el mundo se ha impuesto la adaptación francesa, *Ballet*, aunque en España, a comienzos de la dictadura, hubo una Compañía Nacional de *Bailetes*.

² Sobre la danza y sobre danzas específicas resulta de interés citar lo siguiente, como una muestra de textos con rigor, de lo que suele hacerse: John Argyle, 1991; Tania Olive Kopytko, 1994; Susan Eike Spalding (Ed.), 1995; Lynn D. Maners, 1995; S. Kozel y R. Burt, 1996; Helen Thomas, 1997; Helen Thomas, 1997-II; Rasby Marlene Powell, 1997; Fraser Delgado y otros, 1997; José Ramón López de los Mozos y otros, 1998; John Reynolds (John Lawrence), 1998; Alexandra Carter, 1998; y Randy Martin, 1998.

³ Suele aparecer en todas las ediciones recientes de su *Economía y Sociedad*. También en las traducciones al castellano.

rar el respeto coreográfico. Incluso se llegaría a considerar que la autoría de dichas danzas pertenecería a abstracciones como: «el alma del pueblo», «la raza», o «el espíritu catalán», minimizando el hecho de que detrás de cualquier creación, incluidas las folklóricas, hay personas concretas.

Lo *carismático* en la danza sería lo que algunos bailarines tienen de único e irreplicable, que estaría especialmente asociado a su persona. En la terminología coloquial se hablaría de «tener duende», «tener ángel» o un encanto especial. Tanto los bailarines carismáticos como las danzas carismáticas serían poco fieles a las coreografías prefijadas. Con frecuencia darían la impresión de una improvisación constante. Estas danzas, como las tradicionales, pueden tener una gran belleza, sin por ello salirse de la irracionalidad weberiana.

Finalmente, estaría lo *racional*. Como la música, la danza ha estado inserta, desde sus orígenes, en un proceso de racionalidad. La escritura en los pentagramas, que fija los ritmos, armonías y melodías, habría sido el paso más decisivo en la música. En el Ballet, la fijación y codificación de posturas y movimientos habría sido una aportación de la racionalidad, coincidiendo con la preparación física para los movimientos *en dehors*.

Contra lo que pueda pensarse, y en el mundo de la estética todo es pensable, ya que ninguna tendencia anularía a las demás, esta fijación permitió coreografías mucho más complejas y una libertad de movimientos muy superior.

Falta añadir que el mismo Weber insistió en la importancia del poder y la dominación en todos los procesos sociales, también en los artísticos, al señalar que

«...la dominación es uno de los más importantes elementos de la acción comunitaria. En rigor, no toda acción comunitaria ofrece una estructura de este tipo. Sin embargo, la dominación desempeña en casi todas sus formas, aun allí donde menos se sospecha, un papel considerable»⁴.

La vía abierta por Weber tal vez sea la más fructífera y menos explorada de la sociología del Ballet. Permite entender casi toda su historia y todo lo actual. Esta es la razón por la que se ha tratado en primer lugar; si bien hay otros enfoques de especial interés.

II. EL ESTUDIO DE LOS SECTORES IMPLICADOS Y SUS RELACIONES

Como otras manifestaciones artísticas, el ballet requiere creadores, productores, ejecutores y contempladores, con unas relaciones muy complejas entre ellos. El grupo artístico que supone una compañía de ballet es especialmente

⁴ Escrito entre 1911 y 1913, aunque publicado en 1949. Capítulo IX, 1, de *Economía y Sociedad*.

ilustrativo de casi todas las tensiones relacionales. Todos los grupos artísticos lo son (orquestas, peñas de poetas, grupos de pintores, compañías teatrales), pese a que la bibliografía psicosociológica sobre ellos sea muy inferior a la de los grupos industriales, familiares, educativos, deportivos, religiosos o militares. La dinámica de las escuelas de ballet y de las compañías profesionales de bailarines tal vez sea una de las más complejas. Sigue siendo un mundo prácticamente inexplorado, por investigar. Los interesados en fenómenos tan importantes como la envidia, la competitividad, la actividad pro-social, la percepción social, la atracción, la amistad, incluso el orgullo y la vergüenza, lo que constituye casi todo el campo de la microsociología, pueden encontrar en el ballet uno de los laboratorios más expresivos⁵.

A modo de ejemplos:

a) La interrelación entre cooperación y competición, en el ballet, sería muy superior a la que se produce en otras manifestaciones artísticas o deportivas. En una buena compañía de ballet todos pueden hacer de todo. No sucede lo mismo en una orquesta, en la que los violinistas, por ejemplo, no compiten con los oboes; ni entre el portero y el extremo izquierda de un equipo de fútbol.

b) A diferencia de otros sistemas sociales conflictivos, en el ballet no cabe la separación de los competidores. Casi siempre están juntos. Comparten vestuarios, clases, duchas, autobuses, hoteles, etc.

c) En el ballet las valoraciones, evaluaciones y exámenes son permanentes, no desaparecen en ningún momento. Diariamente los bailarines y las bailarinas son escrupulosamente examinados por maestros, repetidores y sus propios compañeros, que suele ser el examen más duro, además de por el público y los críticos.

d) Las experiencias personales satisfactorias, en el mundo del ballet, suelen estar vinculadas, casi únicamente, a la propia danza.

e) La endogamia, en la vida cotidiana, en lo profesional y en las relaciones familiares son más altas que en la mayoría de los grupos.

f) La exigencia de precocidad en la formación convierte a los padres de los y las artistas, en personajes especialmente condicionadores de sus relaciones con los maestros de danza. En las autobiografías de bailarines y maestros hay mucho escrito sobre la importancia «negativa» de los padres de los bailarines; aunque sigue siendo un tema por investigar.

g) A diferencia de otras manifestaciones artísticas, las exigencias de la formación técnica para la danza, acompañadas del mantenimiento constante de la forma física y artística, dificultan a los bailarines el resto de su formación. No es casualidad el que haya tantos expertos académicos sobre artes plásticas o literatura, y tan pocos sobre danza. En realidad, quienes llegan a conocer en profundidad lo técnico, no han tenido tiempo de formarse académicamente.

⁵ Ver, Sondra Forsythe y Pauline Kolenda (1966); y Enrique Gastón (1990).

Esto se constataría en el problema personal que se plantea sobre el «después de la danza», en unas carreras profesionales estadísticamente cortas; también en cierta «inmadurez», injustamente atribuida a estos y estas artistas. Y, especialmente, en la generalmente baja calidad de la crítica sobre danza, donde se produce con mayor frecuencia que en otras artes el que quienes tienen formación y sensibilidad estética carezcan de conocimientos técnicos, y al revés. Sobre todo esto hay mucha literatura periodística, en las revistas de divulgación sobre la danza; pero sigue siendo un terreno casi virgen para la investigación científica.

III. LA APROXIMACIÓN FENOMENOLÓGICA

Desde las consideraciones sobre el ballet que publicó Alfred Shutz, en 1951, no han aparecido, en los repertorios bibliográficos sobre Sociología del Ballet, obras que desarrollen el tema con mayor amplitud. Si bien la Fenomenología del Arte, en general, cuenta con aportaciones muy valiosas. Baste citar las obras de M. Merleau Ponty (cuyo original data de 1945) y de Mikel Dufrenne (1953). Los problemas de percepción y valoración estética, en las relaciones entre compositor y bailarines, ejecutantes de la música y bailarines, coreógrafos y bailarines fueron ya esbozados por Shutz; pero siguen pendientes de análisis científico o de intuiciones sugerentes las percepciones fenomenológicas de las relaciones con los maestros, con los compañeros en la ejecución colectiva, con los otros artistas y artesanos, con la crítica y con el público⁶. Se sabe algo sobre la proximidad o alejamiento valorativo con que los miembros de un cuerpo de baile tienen que verse, para que los conjuntos funcionen mínimamente sincronizados. Sin embargo, las percepciones estéticas y emocionales son distintas en el Ballet a las de otras actividades aparentemente similares: soldados haciendo la instrucción en orden cerrado, obreros en una cadena de montaje. La perfección de una orquesta sinfónica, con las complejísimas relaciones entre los ejecutantes y entre éstos y el director, que tan bien analiza Shutz, serían lo más parecido a esta microsociología del Ballet, en el acto de la representación.

La monografía de Maxine Sheets-Johnstone, *The Phenomenology of dance* (1975), pese a que la autora fue una bailarina profesional, no contiene referencias al Ballet. Incluso en el índice temático final la palabra ballet no aparece. Su enfoque es muy alejado del de Shutz, cuya obra no cita. Insiste en el estudio de la danza como danza, sin tener en cuenta las cosas exteriores a ella. En el prólogo confiesa referirse «a un tipo concreto de danzas: a las de naturaleza simbólica (página X)». Maxine Sheets-Johnstone se resiste a tratar a la danza como arte y concluye que no debe (*must not*) embellecerse con valores predefinidos. «La danza es un fin en sí misma (145)».

⁶ Pese a su brevedad, interesa también el trabajo de J. Schmidt, de 1996.

IV. LAS MEDIACIONES RELIGIOSAS Y POLÍTICAS

Este es un tema general de la sociología del arte y de cualquier clase de sociología. El acto de bailar, entre los humanos, estaría genéticamente previsto; pero el resto de lo que ocurre con esta motivación natural no parece estar tan relacionado con la biología: en todas partes se baila de manera distinta y cada uno lo hace como quiere. La danza es un excelente ejemplo de la unicidad. El que seamos distintos unos de otros y tengamos una clase de libertad razonadora que nos permite, en cada uno de nuestros actos, la posibilidad de hacerlos de distinta forma. O al menos, en el peor de los casos, la de imaginarnos opciones diferentes, podría ser la causa de tanta variedad en las danzas de los humanos. No porque en un sitio se baile de una forma se hará igual en otro; y no porque ayer bailó uno así, dejará de cambiar hoy o mañana, si le place. Esto permite plantearse una infinidad de posibilidades de bailes, más o menos rítmicos, más o menos armónicos. Más espontáneos, posiblemente, entre los niños, locos o drogados; pero en cualquier caso con grandes posibilidades estéticas, lúdicas o terapéuticas.

La Historia del Ballet, o incluso cualquier historia personal, muestra que ya no se está ante un predominio de danzas únicas, libres y espontáneas. Lo cultural parece predominar sobre la unicidad. El acto de bailar habría pasado de ser un hecho natural, a convertirse en un hecho social. Un hecho social tal como lo describió Durkheim en su famoso capítulo primero de *Las reglas del método sociológico* (1895): *a*) procede del exterior, alguien lo ha enseñado o ha facilitado la imitación; *b*) resulta coactivo. No siempre se trata de un poder absoluto ni de una tiranía de los iguales. La coacción puede ser muy indirecta, aunque no por ello deja de ser eficaz. El ballet debió pasar desde sus inicios a ser algo ajeno. Puede ir desde lo simplemente placentero hasta lo sublime; pero, a partir de las primeras reglas, ya es ajeno. La propiedad coactiva se sitúa dentro de un continuo, que iría desde la prohibición completa de bailar o la obligación absoluta de bailar, hasta la permisividad en el interior de unos controles marcados por el ritmo, pasando por la prohibición de bailar a determinadas personas, de bailar algunas danzas o de bailarlas de cierta manera.

Una vez más, la danza serviría para ilustrar hasta qué punto los humanos nos hemos ido frenando los unos a los otros. La creatividad potencial de hombres y mujeres ha sido durante milenios frenada. Con contenidos frenadores, o a través de aspectos formales. La polémica sobre si la creatividad puede nacer de situaciones caóticas o únicamente del orden requeriría un tratamiento más detallado. Si se piensa en la cantidad de siglos que han pasado desde que unos animales homínidos empezaron a trabajar, a disponer de un lenguaje articulado y a poder razonar con él, hay que concluir que la producción de cambios ha sido lenta y escasa. Lo cual muy bien habría podido ser por los frenos establecidos por el miedo o por el poder coercitivo de los unos sobre los otros. En la danza, como en otras esferas de la cultura, los humanos no nos hemos atrevido a dejar que cada uno actuase por su cuenta, salvo en casos concretos, en

momentos puntuales. En los bailes de carácter colectivo, las mediaciones se hacen más aparentes. Las reglas obligan con mayor severidad.

Si parece cierta la existencia de una presión ajena a la espontaneidad en la danza, lo relevante sería detectar los elementos más repetidos y el por qué de los mismos. Las religiones, gracias al carácter integrador de los símbolos y a las constantes analogías sacadas de la naturaleza, han proporcionado los ejemplos más concretos. La relación motivación-mediación, en el baile, iría desde el propio placer hasta el control social absoluto, incluyendo la utilidad de los bailes como símbolo de *status*. A los grupos dominantes siempre les interesó que la danza se ajustase a los estratos sociales y que no todas las clases bailaran lo mismo. Las valoraciones verticales, arriba y abajo, se han reforzado siempre con objetos y comportamientos que simbolizaban a cada uno de los grupos diferenciados. Y esta tendencia parece ser común tanto en las sociedades de castas, como en las esclavistas, feudales o burguesas. Los de abajo no podían bailar lo mismo que los de arriba; pero tampoco al revés: la diferenciación de los de arriba podía ser debilitada si no se respetaban los comportamientos significativos, y el baile lo era.

Podrían sintetizarse las mediaciones de la forma siguiente:

- a) Las de carácter religioso.
 - Basadas en simbología de origen cósmico.
 - Basadas en ritos.

- b) Las de carácter político.
 - Basadas en el control social.
 - Basadas en la glorificación de personas o instituciones. Fundamentalmente, en tiempos modernos, el Estado.
 - Basadas en símbolos de *status*.

Como siempre que se trata de fenómenos sociales, hay que advertir que los modelos nunca son puros, que hay mucho de unos en los otros. Y que en un ballet completo suele haber de todos. La conveniencia de seguir este orden, no es porque las mediaciones religiosas sean anteriores a las políticas, cosa que parecen haber creído muchos sociólogos, Max Weber entre ellos; sino porque en el ballet, la simbología de origen religioso ha llegado a lo político, y hasta nuestros días. Posiblemente como una reminiscencia de los tiempos en que la legitimidad del poder se basaba en que quienes mandaban lo hacían, precisamente, porque además eran dioses. O representantes de dioses en la Tierra.

Al igual que otras manifestaciones artísticas, el ballet no ha podido prescindir de lo que tanto la conflictividad del mundo físico como su armonía daban a entender a los humanos. La observación de los planetas y del cielo debió ser muy intensa entre los pueblos prehistóricos. El Sol, especialmente, y también la Luna fueron objeto de culto religioso. Y una interpretación, a partir de las analogías de su forma, de cuantos círculos aparecen en el arte, desde la

disposición de las piedras en los cromlechs megalíticos, hasta los bailes en corro, ha sido lugar común entre antropólogos. Lo más relevante de esta imagen no sería el propio círculo, sino su centralidad, el que todos los puntos del mismo fuesen equidistantes de uno, de su centro. Lo que parece más universal es la búsqueda de un centro, algo que tiene connotaciones religiosas y también políticas. Un análisis de la disposición de las personas en la mayoría de las coreografías de ballet, y sobre todo en sus codas finales, reflejaría esta búsqueda. El final de *Paquita*, de Petipa, es un ejemplo paradigmático. No es el círculo la única figura con centralidad. Se produce también en la espiral, el cuadrado, el rectángulo, la estrella picuda, el rombo y todo aquello que resulte simétrico, si bien parece la circunferencia el símbolo centralizador más eficaz⁷. En el círculo cerrado se marca una barrera entre lo que está dentro y lo que está fuera. Hay una parte sociópeta, integradora, donde la gente se ve, y otra sociófuga, que puede ser marginadora y desintegradora. Es la parte a la que se intenta entrar, ser admitido, ampliar el círculo, y de la que también se puede salir, con mayores o menores dificultades, o ser expulsado. El cielo se nos presenta como circular y arriba. Así describe el tema María Gabriele Wosien, al referirse a la bóveda del atrio de San Marcos, de Venecia, del siglo XIII: «El orden celestial es el agente estructurador del orden humano (...). En el punto central está el asiento de su creador⁸. El libro de Wosien, uno de los clásicos para la Sociología de la Danza, reproduce una considerable cantidad de imágenes equivalentes de este motivo. Todos girando alrededor del héroe o de las distintas divinidades: desde el círculo de piedras orientadas al Sol, de Arbor Low, en Inglaterra, hasta una pintura naïf de Puerto Príncipe, celebrando un ritual mágico alrededor de un árbol; pasando por las pinturas rupestres de Tasili, en Argelia; una copa griega del siglo VI antes de Cristo, en la que las nereidas bailan en corro alrededor de Hércules; una acuarela de John White, del siglo XVI, en la que los indios de Norteamérica bailan alrededor del *totem*; una tela del Norte de la India, del siglo XVIII, en la que las Gopis bailan alrededor de Krisna; y muchos ejemplos más.

Junto a la veneración que el círculo supone sobre el centro, está el hecho de que la propia circunferencia supone un cierto orden. Contiene regularidades entre las relaciones de cada uno de los puntos. La misma que hay en las filas y columnas de tantas coreografías. Es la repetición de las regularidades. Tal vez la razón principal de que en algunas religiones, las cristianas especial-

⁷ En el capítulo IV, «Ensembles Finis», del manual *La Symétrie*, de Jacques NICOLLE, hay bastantes ejemplos de posibilidades complejas de centralidad (Presses Universitaires de France, París, 1957). Aplicado a las artes decorativas, *El sentido de Orden*, de E. H. GOMBRICH, sigue siendo el texto clásico sobre el tema (Gustavo Gili, Barcelona, 1980. La edición original es de 1979). Lamentablemente, no dedica a la danza más que dos párrafos; pero resalta «el papel crucial de las jerarquías en el control consciente», y «la confección de patrones en las danzas regionales», describiendo una de las que se incluyeron en la versión del ballet, *La fille mal gardée* (Jean Dauberval, 1789), que realizó Frederick Ashton, en 1960, para el Royal Ballet, de Londres.

⁸ *Sacred Dance*, Avon Books, N. Y., 1974, p. 32.

mente, el círculo se haya convertido en símbolo de perfección. Los curas se afeitaban en círculo una parte de su cráneo. Y a las vírgenes y santos se les ponía una corona o un círculo arriba o detrás, según las variaciones iconográficas. Cuando el círculo es absolutamente cerrado parece inmutable. No penetrable por el exterior, de donde procederían los cambios o las influencias cambiantes. Los círculos concéntricos también sirven para simbolizar jerarquías, marcadas por la mayor o menor proximidad al centro. Estas consideraciones, si bien pueden contener mucho de cierto, tienen el inconveniente de apreciar un símbolo aislado. Proporcionaría errores de análisis por cuanto lo perfecto y lo imperfecto, el bien y el mal, el orden y el desorden, lo armónico y el caos, tienden a sintetizarse en todas las religiones. Lo mismo que hay un *Círculo celestial* hay un *Círculo infernal* (Beigbeder, 1971). El mismo círculo de bailarines, como en las danzas griegas, puede enmarcar a los dioses y a lo dionisiaco. También había coros danzantes en los aquelarres o en los *Disparates*, de Francisco de Goya. «... todo símbolo —señala Beigbeder—, desde el momento en que es un atributo de la divinidad, puede también significar su contrario; esta ambivalencia hace tanto más complejo el estudio de los símbolos y tanto más necesario el estudio de los conjuntos y complejos de símbolos»⁹.

Por lo que se refiere al Ballet, atribuir a las religiones la obsesión por la geometría simétrica no sería sino una parte de la verdad. Lo simétrico tiene algunas ventajas técnicas: permite mejores equilibrios, resulta indispensable para una buena rotación y permite una mejor utilización del espacio; pero la carga religiosa que han tenido los cultos lunares y solares, así como las implicaciones semánticas de los conceptos de orden y armonía, con la presuposición de sus contrarios, parecen más relevantes. Mucho más si se piensa en el Ballet. Hoy, en Cataluña, el prototipo del baile circular, que hace del círculo su esencia, es la sardana. Se suele atribuir a esta danza, tan integradora y arraigada, un remoto origen ritual de cultos solares mediterráneos, dado que también hay equivalentes en Grecia y Bosnia. Interesa señalar que en esta danza el protagonista fundamental no sería el centro, sino las personas que configuran el corro. En el centro se suele tirar al suelo la ropa, para bailar con más soltura. Es una danza sumamente rígida y codificada, que no permite improvisaciones ni participantes que no conozcan las reglas, por mucho ritmo y talento artístico que tengan. La *corola* medieval debió tener bastantes similitudes con la *sardana*, aunque con un carácter menos popular e integrador y más diferenciador y afirmador de estratos sociales. Auguste Bournonville, en el primer acto de su coreografía de *La Silfide* (1836), incluyó, con el carácter de danza popular, dos círculos concéntricos girando en sentido contrario, ante una pareja que marcaba la centralidad. Un recurso que sin duda tendría muchos antecedentes.

El círculo cerrado, como símbolo, tiene otras connotaciones ideológicas, pues supone una visión no dialéctica del mundo, de la vida y del conocimiento. Supone indirectamente una representación del no movimiento, tanto por

⁹ Página 17.

connotaciones formales como sociológicas: si el corro fuese perfecto no se notaría su movimiento externo. Lo notamos cuando por alguna razón se rompe o se hace imperfecto, cuando alguien se mueve por fuera de la tangente; por otra parte, los movimientos internos, los propios de las contradicciones sociales, de existir, terminarían rompiendo el círculo. La simetría del círculo, si se utiliza simbólicamente, no permite contradicciones de ningún tipo, ni alteraciones de su forma ni, por supuesto, rupturas. Se trata de una perfección muy alejada de la vida. Y en la medida en que no puede alterarse, simbolizaría además lo duradero infinito, lo que siempre se conserva. En la danza no siempre se trata de esto. Cuando los niños juegan al corro, salvo si son dirigidos, lo hacen porque resulta placentero cogerse de la mano, cantar juntos, mirarse y romper el corro después. En los niños, el arte de romper el corro es también placentero y requiere iniciativas individuales, en las que sus protagonistas suelen experimentar el placer de la autoafirmación. Cuando los adultos bailan en corro experimentan, entre otros muchos placeres, el de sentirse integrados. La integración propiciada por el círculo sería una manifestación más de la vocación integradora y excluyente de las religiones. Integradora para sus miembros. Como ocurre en la sardana, por el simple hecho de bailar ya están destrozando el círculo, aunque no pretendan destrozarse esa simetría menos perfecta, y se sientan integrados. A un racista no le atraerá compartir el círculo con los de otras razas, pues en el corro las personas se juntan y se encierran. El corro tiende a igualar a la gente, cuanto más iguales más perfecto puede ser el círculo. En las *Danzas de la muerte* medievales, que duraron algunos siglos más, el círculo igualaba a reyes, papas, nobles, siervos, plebeyos, santos y pecadores. La muerte los hacía iguales. Fuera de los contextos de esta clase, cuando los círculos son de personas muy desiguales se percibiría una atmósfera de tolerancia.

La espiral, además de estar abierta, se ajusta mucho más a la teoría de la superación de contradicciones y al proceso dialéctico. Como espiral perfecta aparece muy poco en el ballet; pero sus características de movimiento, de renovación y de algo que progresa y se regenera continuamente, la hicieron presente en numerosas simbologías religiosas, junto con otros símbolos asociados. Las observaciones de la espiral y las consideraciones sobre lo abierto, lo relativo, lo pendiente de desarrollar, el futuro, lo que aparece y desaparece, suave o bruscamente, lo que se repite, habrían llevado a la asociación con el meandro, con las líneas onduladas que reflejan, entre otras cosas, las olas del agua, y con la serpiente. Por otra parte, un fragmento de la circunferencia y de la espiral es el arco, que coincidiría con una fase de la Luna y que también estaría presente en casi todas las coreografías clásicas. La importancia que las serpientes han tenido en tantas religiones no es ajena a la enorme cantidad de movimientos y posturas. Desde las onduladas hasta la espiral perfecta en ambas direcciones, pasando por todos los movimientos intermedios para alcanzar cada situación e incluso la línea recta. En la serpiente hay repeticiones regulares, movimientos irregulares difícilmente repetibles, constantemente cambiantes y toda clase de curvaturas. Se trata de movimientos inquietantes, con mucha más sensualidad

que la línea recta. A la vez más acariciable y más peligrosa. Los cuerpos de baile del segundo acto de *El lago de los cisnes* y de *El Reino de las sombras*, en *La Bayadera*, responden a la inquietud de lo ondulante, que la religión había detectado desde los tiempos más primitivos. En *La Bayadera* la serpiente tiene también un papel importante, al ser la que mata a la protagonista: pese a tratarse de una serpiente pequeña, tanto en la versión reciente de Nureyev como en la de Makarova, la secuencia de la serpiente asesina por el suelo constituye uno de los momentos de mayor intensidad de la obra. El meandro del IV acto, que van formando las «sombras» muy poco a poco, adquiere su carácter mágico gracias a una repetición reiterada de la música, de Minkus, y la coreografía de Petipa. Siendo algo fácil de realizar por las bailarinas, ya que se trata simplemente de repeticiones del «arabesque penché», puede considerarse este fragmento como una de las obras maestras coreográficas para el cuerpo de baile. Balanchine llegó a proponer que las bailarinas salieran después a recibir los aplausos del público, expresamente¹⁰.

La espiral tiene connotaciones estéticas importantes, además de las ideológicas y religiosas. E. H. Gombrich cita al pintor del siglo XVIII, William Hogarth, como el primero en sugerir la asociación de lo ondulante con la «línea de belleza». La frase que cita de Hogarth es la siguiente: «La línea serpenteante, con su ondulación y enrollamiento al mismo tiempo en diferentes sentidos, guía el ojo agradablemente a lo largo de la continuidad de su variable, si se me permite esta expresión; y, por su retorcimiento de tantas maneras diferentes, puede decirse que incluye (aunque sea en una sola línea) diversos contenidos»¹¹. Las salidas del cuerpo de baile, aunque no siempre están tan estructuradas como en los anteriores ejemplos, de Marius Petipa, se suelen hacer en fila y con la suficiente eficacia estética, como para haberse mantenido a lo largo del tiempo. Cuando por imperativos de los teatros, de los decorados o de la presencia de solistas, las filas del cuerpo de baile tienen que serpentear, para llegar al lugar previsto, la afirmación de Hogarth se vería justificada. Esto sucede, por ejemplo, en muchas representaciones del segundo acto de *Giselle*. Tal vez se trate del efecto estético en el que el patinaje artístico puede competir mejor con el Ballet. También las lentas procesiones que transcurren por los centros históricos de pueblos y ciudades de España e Italia logran este efecto. Cuando los pasos de las divinidades y santos se desplazan sobre las espaldas de los costaleros, la imagen dramática de las esculturas bailando y deteniéndose al son de las saetas del flamenco, consiguen a veces una belleza sobrecogedora.

La separación entre lo cósmico y lo ritual no siempre resulta fácil, dado que los elementos cósmicos fundamentales, el centro, el círculo, la espiral y la

¹⁰ George BALANCHINE y Francis MASON, *101 argumentos de grandes ballets. Argumentos escena por escena de los ballets más populares, antiguos y nuevos*, Madrid, Alianza Editorial, 1988. Traducción de la versión original, de 1954 (Doubleday and Company, Inc.)

¹¹ Obra citada, p. 182.

dinámica de sus propios movimientos, están presentes en la mayoría de los ritos. Los artistas plásticos de la prehistoria, tanto del Paleolítico como del Neolítico, dieron abundantes ejemplos de ritos estructurados en los que se produciría la citada confusión. Algunos ritos relacionados con la fertilidad, como el que aparece en el abrigo de Cogul, en Lérida, en donde mujeres voluminosas bailan alrededor de un pequeño ser, en el que lo único agigantado es el tamaño de sus genitales masculinos; o la ceremonia de iniciación de la grotta dell'Addaura, junto a Palermo, en la que también bailan en círculo, resultan modélicos. En los albores de la humanidad, ante la imposibilidad de comprender tantos hechos propios de la naturaleza, a la par que se divinizaron animales, rocas, plantas, el agua, el fuego, el viento, montañas, tormentas, volcanes, movimientos sísmicos y muchos otros elementos, los humanos se disfrazaron de ellos y los imitaron con sus movimientos¹². Gestos mímicos y danza tuvieron que correr paralelos. Juan Antonio Urbeltz ha seguido concienzudamente la evolución histórica de una de estas danzas, *La danza de la Osa*¹³. Danza que aparece en el País Vasco; pero que puede también encontrarse, con ciertas variaciones, en los Alpes, en el Rosellón, entre los Dakotas e Iroqueses, y entre los Tártaros. De ser cierta la hipótesis de Urbeltz sería una de las pocas danzas que posiblemente se habrían desplazado desde la Península Ibérica, al terminar la última glaciación, dejando rastros por el camino, en los grandes procesos migratorios.

Como una de las características universales de todas las religiones es la existencia de espacios o monumentos privilegiados, templos y catedrales, quienes allí vivían su encierro, vírgenes del templo, ninfas de la arcadia, geisas, bayaderas, también bailaban. La prostitución al más alto nivel se asociaba a estas vírgenes, a las que únicamente se podía acceder desde el alto poder religioso o político. Algunas versiones recientes del citado ballet, *La Bayadera*, han tenido en cuenta estas implicaciones.

Tratar de deslindar lo político y lo religioso suele ser una tarea infructuosa, especialmente cuando se trata de épocas y lugares en donde la justificación del poder resulta de índole religiosa. Cuando se institucionalizan las religiones y el poder formal, cambiarían los enfoques: puesto que el poder institucionalizado y las religiones podrían ir en direcciones opuestas, en lo que se refiere al ballet. Aunque manteniendo siempre la carga de control social: frente a las desviaciones se seguiría actuando de manera preventiva y represiva, tanto por las religiones como por las distintas instancias de poder. Las danzas, tradicionalmente presentes en los ritos religiosos, podrían ser prohibidas en los espacios privilegiados del ceremonial, las iglesias o sus equivalentes, e incluso podrían prohibirse a los feligreses para cualquier circunstancia. Lo más frecuente en la historia fue la especialización: la separación entre los bailes profanos y los religiosos,

¹² Los brujos de la cueva francesa de Trois-frères pudieron ser además bailarines.

¹³ Juan Antonio URBELTZ, *Bailar el caos*, Ikerfolk, Pamiela Argitaletxea, Diputación Foral de Gipuzkoa, Pamplona, 1994.

y la estratificación muy rígida de lo profano. Habrían sido los bailes de corte los primeros en ser objeto de un estricto aprendizaje diferenciador.

La diversidad, proliferación y aumento de complejidad de los bailes, requirieron progresivamente de especialistas más preparados. La competitividad entre ellos hizo que lo técnico exigiera un aprendizaje muy intenso. Los propios nobles necesitaban sus especialistas, para aprender con ellos y para contemplarlos. El proceso de racionalización resulta ser muy similar al que se produjo en la música. La medición de compases y la distribución melódica y armónica en el pentagrama, lejos de constreñir las posibilidades de expresión musical las aumentó. La fijación de posturas, movimientos, desplazamientos, giros y saltos, partiendo del «en dehors», multiplicó las posibilidades de los bailarines. Todo esto no tiene nada que ver con la estética; pero facilitó a los coreógrafos mejor dotados unas oportunidades de creatividad no conocidas antes de la fijación racional de reglas de ballet. Sería ingenuo pensar que la importancia del poder en este proceso habría desaparecido¹⁴. Los gobiernos no han renunciado a intervenir en la danza y las necesidades económicas que tiene cualquier compañía le hace depender de grandes instituciones públicas o privadas, que ejercen su control. La proliferación de patronatos encargados de proteger el ballet, no podría ocultar la presencia en ellos de concejales, alcaldes o delegados de los mismos. El hecho de que todavía en las fiestas de muchos pueblos abran el baile las autoridades o los curas, reflejaría la histórica tendencia del control del poder (Irigoyen, 1991). La pervivencia de la adscripción de determinadas danzas a una clase social concreta sigue siendo también un fenómeno actual (Carlina, 1995).

La legitimación weberiana de la dominación tradicional estaba basada en el hecho de que, en una conciencia muy arraigada en gran parte de la población, siempre habría sido así. Weber creía que en todas las épocas habría habido una parte de población deseosa de ser dominada y que esto bastaba para legitimar a quienes deseaban mandar. Con frecuencia lo tradicional llegaba a asociarse con lo biológico: las alusiones a la «raza», como subraya el sociólogo alemán, suelen ser frecuentes al justificar la tradición. La tradición puede también asociarse con una concepción de la humanidad en la que los individuos representan bastante poco, frente al colectivo social. Concepción que tiene abundantes precedentes filosóficos y que algunos seguidores de Hegel, la llamada derecha hegeliana, llevaron hasta las últimas consecuencias. En las versiones más radicales, la sociedad se llegaría a convertir en una abstracción. Ya no sería algo formado por personas que hacen cosas, sino una esencia incluso espiritual, lo que permitiría abusar de su imaginaria autoría creativa sobre los individuos. Tanto la

¹⁴ Véase, al respecto, el libro de Esquivel Navarro, publicado en 1642, en el que aparecen codificadas las posturas y los movimientos que, con pocas aportaciones, se difundirían en la Francia de Luis XIV: *Discurso sobre el danzado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas. Compuesto por Juan de Esquivel Navarro, vecino y natural de la Ciudad de Sevilla, discípulo de Antonio de Almenda, Maestro de Danzar de la Magestad de el Rey nuestro Señor D. Phelipe Quarto el Grande, que Dios Guarde*. Impreso en Sevilla por Juan Gómez de Blas.

danza como la música, la poesía o cualquier manifestación artística han sido hechas por individuos concretos, con su capacidad creativa; pero se suele pensar en danza francesa, música china, pintura flamenca o sensibilidad mediterránea. Este empequeñecimiento de lo individual ha existido siempre. Se redujo notablemente en el Renacimiento europeo, pero volvió a ser especialmente importante en el Romanticismo. Precisamente en la época en que se realizaron los principales ballets que han llegado hasta la actualidad. El ballet integró al folklore, junto con otras cosas, en lo que se ha llamado danza de carácter. Y versiones más o menos puras o estilizadas de estas danzas tradicionales, han sido incluidas como fragmentos en casi todos los ballets.

Al igual que sucedió con la música, en la que entre la inmensa cantidad de ruidos y sonidos posibles, los humanos llegaron a elaborar unos criterios selectivos, a sistematizarlos y a codificarlos, en la danza, también entre las casi infinitas posibilidades de movimiento aislado (los humanos solos) y compartido (los humanos con otros seres vivos y con los objetos inanimados)¹⁵, algunos han sido percibidos, de manera no neutral, como merecedores, más que otros, de asociarse con el Ballet. Este proceso ha sido muy lento. Los ritmos primitivos, muy reiterativos y facilitadores del control social, al igual que las letanías o los gritos «de rigor» en las arengas políticas, supusieron un freno histórico al desarrollo de la melodía, que tenía muchas más posibilidades liberadoras, y a la armonía; la melodía estaría mediatizada por la armonía; pero no sería su esclava: «... el metodismo en general se halla sin duda condicionado y ligado armónicamente, pese a lo cual puede con todo deducirse también en la música de acordes de modo no armónico (...) Las melodías, inclusive las de la frase pura más estricta, no son siempre, en modo alguno, sólo acordes rotos, es decir, proyectados en sucesión tonal, ni están siempre acopladas en sus progresos por tonos enarmónicos armónicos del bajo fundamental» (Apéndice citado, sobre la música, de *Economía y Sociedad*, de Max Weber). El propio concepto de racionalidad no ha podido ser históricamente el mismo, tanto por fenómenos de percepción, como por influencias del poder. «Sin las tensiones ocasionadas por el irracionalismo de la melodía no habría música moderna», señala Weber. Hay coincidencias históricas en sociedades tan distintas como China, Escocia, India, Camboya, Irlanda o Mongolia, sobre la pentafonía, coincidencias que no siempre estaban justificadas por la ignorancia de escalas de más tonos, que ya se conocían desde la antigua Grecia. La atribución del cromatismo al apasionamiento, de irracionalidad al intervalo de semitono, de frivolidad a los adornos, han sido paralelos a los intentos de reducción de la capacidad creadora. En la danza hay un buen repertorio de prohibiciones a determinados bailes,

¹⁵ La obra clásica fundamental, sobre las posibilidades del movimiento, y especialmente sobre la calidad del movimiento, sigue siendo la de Rudolf Laban, *The Mastery of Movement*, de enero de 1950. Recientemente, y con una orientación más antropológica, habría que citar la obra de Md. Lanham, *Antropology and human movement: the study of dances* (1997), y el trabajo colectivo, de Stephanie Jordan y otros muchos investigadores, *Moving words: re-writing dance* (1996).

incluso a que pudieran bailar las mujeres, como sucedió en muchos momentos en los grandes centros culturales de Atenas y Roma, y también en la Iglesia medieval. Este fenómeno tendría muchos paralelismos con los avatares del poder político, hasta que se pudiera hablar de una dominación basada en acuerdos racionales entre personas, que no aparecería hasta la llegada de ciertos progresos del constitucionalismo, según la tesis weberiana. Tal vez el profesionalismo en la danza debió iniciarse con acróbatas y cómicos, capaces de realizar lo que no podían los aristócratas, y de divertirlos al mismo tiempo. A partir del siglo XVII se fue consolidando el profesionalismo, que ya había existido incipientemente en otras épocas. Luis XIV encargó a Beauchamp un sistema de notación, sobre el que había muchos precedentes, que no llegó a publicar, cosa que hizo Rail Augur Feuillet, dando su nombre a dicha notación. En gran medida, la formación actual de los bailarines desciende de aquellos intentos.

V. ORDEN VERSUS COMPLEJIDAD

La aportación de las Matemáticas y la Física al caso de la Música, supuso un avance en el proceso de racionalización. Parecido al que supuso la fijación de posturas y movimientos en el Ballet. Un avance que al igual que las constituciones, con su naturaleza limitadora del poder arbitrario, a la vez que facilitaba un desarrollo creativo, también ponía limitaciones a los gestos. Ésta es la contradicción más aparente: a la vez que se facilitaban muchos más gestos y más perfectos, se ponía limitación a los mismos.

Hay otro problema estético que con el tiempo ha cobrado mayor relevancia: es el del enfrentamiento entre los conceptos de orden y complejidad. Cualquier creación artística ha podido ser analizada a partir de estos términos, entre los cuales se tenía que producir cierto equilibrio. Cuando el orden era excesivo no merecía el calificativo de arte, como en el caleidoscopio. Si acaso se hablaba de arte menor o de decoración. Por el contrario, cuando la complejidad resultaba excesiva, el resultado parecía ininteligible. En esto, como en todo lo relacionado con la danza, hay problemas de percepción, que requerirían un estudio más detallado; pero hay también implicaciones sociales y políticas relacionadas con la tolerancia: una excesiva ausencia de orden era simplemente rechazada. Ha sido necesario llegar hasta muy avanzado el siglo XX para que tanto el azar como el caos hayan cobrado un importante protagonismo en el mundo científico. La Ciencia del Caos interesa hoy tanto a los filósofos como a los matemáticos, físicos y sociólogos; sin embargo, es justo señalar que los artistas, de todas las manifestaciones, han sido siempre pioneros en esta preocupación. Tradicionalmente la ciencia ha procurado desvelar el orden oculto de las cosas. Incluso se han considerado como no científicas a aquellas ramas del saber que no podían establecer leyes generales, que no podían generalizar conocimientos acumulables, precisamente por su excesiva complejidad. A las Ciencias Sociales les ha tocado siempre enfrentarse a este prejuicio. No así al

arte, en el que cada avance no tiene por qué suponer la invalidación de lo anterior ni la de lo distinto. No hay verdades artísticas que supongan mentiras artísticas. También el azar y desorden intervienen en la naturaleza. Para evitar el contexto negativo que pueda tener la palabra caos, se suele insistir en expresiones como «medio aleatorio» o similares. No hay nada, empero, que invalide la hipótesis de que a través de conceptos tales como «medio desordenado» o «caos determinista» pudiera llegarse a entender mejor el mundo que nos rodea. La ciencia ha avanzado hasta un determinado punto en el estudio de regularidades, repeticiones y orden. Esto no significa que no pudiera llegarse a otra comprensión, incluso eventualmente más lúcida, a través del azar y el caos. En las danzas griegas se enfrentaba la armonía de formas y movimientos de la coral, con sus regularidades y simetrías, y sus círculos perfectos, con el caos de gestos y movimientos de lo dionisiaco. Este enfrentamiento ha planteado implicaciones estéticas lo mismo que religiosas (ángeles y demonios) o éticas (lo bueno y lo malo; lo noble y lo no noble). Hechos tan importantes en la Historia de la Danza como el de aceptar o no aceptar la expresividad individual (durante mucho tiempo no se permitía bailar sin careta), están también relacionados con el enfrentamiento orden-complejidad. Se trata de hechos que han llevado desde la prohibición de quitarse la careta y la asociación de la personalidad con la careta (la máscara de los griegos), hasta la exigencia de expresividad incluso para los miembros del cuerpo de baile. El siglo XX ha sido testigo de una gran lista de coreógrafos valoradores de la importancia de la complejidad del gesto. En especial habría que citar a todo el expresionismo alemán y sueco; pero resultaría injusto. Como mínimo, habría que citar al respecto a los siguientes: Loie Fuller, Isadora Duncan, Denishawn, Fokine, Nijinski, Nijinska, Masine, Ruth St. Dennis, Mary Wigman, Ted Shadow, Kurt Joos, Rudolf Laban, Birgit Akesson, Birgit Cullberg, Ashton, Macmillan, Roland Petit, Martha Graham, José Limón, La Argentinita, Carmen Amaya, Pilar López, Merce Cunningham, Alvin Nikolais, Jerome Robbins, Jiri Killiam, Alvin Ailey, Kranko, Carolyn Carlson, Mats Ek, Robert North, Karine Saporta, Maguy Marin, Twyla Tharp y David Bintley. La incógnita sobre la cantidad de complejidad que pueden percibir los humanos con gozo, tendría una respuesta cultural. Muy bien podría deberse a una exposición continuada que nos ha hecho aceptar como normal y cotidiano lo que ante una exposición repentina hubiese causado rechazo. Compárense los saltos que surgen tras el chupinazo de las fiestas de Pamplona, con el cuerpo de baile de *El lago de los cisnes*. Y no obstante hay que señalar que también hay azar en las coreografías clásicas. Pese a los esfuerzos que puedan hacer por evitarlo los maestros de baile y los repetidores. Por otro lado, también existiría un cierto orden en los bailes sanfermineros, como lo hubo en la antigüedad con los de San Vito o con las primitivas folías y tarantelas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEIGBEDER, Olivier, *La simbología*, Oikos-Tau, Barcelona, 1971.
- BURO, R., «Dance, Modernity and Culture. Explorations in the Sociology of Dance», by H. THOMAS, *Dance Theory Journal*, vol. 12, pp. 24-25, Confort University, Leicester, LEI, 1995.
- CARLINA, Richard, *Yuppies Invadid My Tradition a Midnight: A Sociological Study of a Contemporary American Contra Dance*. Greenwood, Westport, C, USA, 1995.
- CARTER, Alejandra, *Toe Routledge dance studies reader*, Routledge, Londres, 1998.
- DESMOND, Jane, *Meaning in Motion: new cultural studies of dance*, Duke University Press, Durham, 1997.
- DUFRENNE, Mikel, *Fenomenología de la Experiencia Estética*, Fernando Torres, Valencia, 1982.
- FORSYH, Sondra, y KOLENDA, Pauline M., «Competition, cooperation and group cohesion in the ballet company», *Journal for the Study of hiter-Personal Processes*, XXIX, n.º 2, mayo de 1966, 123-145.
- GASTÓN, Enrique, «Las relaciones sociales en el mundo del Ballet», *Revista de la Universidad Central de Bayamón (Cruz Ansata)*, vol. 13, Puerto Rico, 1990.
- GOMBRICH, E. H., *El sentido de orden*, GG, Bilbao, 1980 (original en inglés, de 1979. Traducción de Esteve Rimbau y Sauri).
- IRIGOYEN, Iñaki, «La autoridad y la danza en la plaza», *Cuadernos de sección. Antropología-Etnografía*, 1991, pp. 117-129.
- KOPYTKO, Tania Olive, «Dance in Palmerston North: A Study in Human Movement System and Social Identity in a New Zealand Community. Dissertation», *Dissertation Abstract International*, Ann Arbor, MI. (Queen's University of Belfast), 1991.
- KOZEL, S., «Dance, Modernity and Culture. Explorations in the Sociology of Dance», by H. THOMAS, *The Drama Review. A Journal of Performance*, University of Surrey, Dep. Dance Studies, vol. 40, pp. 154-158.
- LABAN, Rudolf, *The Mastery of Movement*, Northcote House, Plymouth, 1950.
- LÓPEZ DE LOS MOZOS, José Ramón, y otros, «Datos acerca de la danza de los llamados (Soria) y su comparación con algunos otros aspectos semejantes de la provincia de Guadalajara», *Revista de Folklore*, 1998, pp. 141-144.
- MANERS, Lynn D., *The Social Lives of Dances in Bosnia and Herzegovina: Cultural Performance and the Anthropology of Aesthetic Phenomena*, Ann Arbor, Mi. 1996.
- MARTIN, Randy, *Critical moves: dance studies in theory and politics*, Duke University Press, Durham, NC. 1998.
- MATTERN, Mark, «The powwow as a Public Arena for Negotiating Unity and Diversity in American Indian Life», *American Indian Culture and Research Journal*, 20, 4, pp. 183-201, 1996.
- MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 1994. Traducción de Jem Cabanes (edición original, Gallimard, París, 1945).
- MORRIS, Gay, *Moving words: re-writing dance*, Routledge, Londres, 1996.
- SCHMIDT, J., «The Choreographers Fear of the Ensemble. Choosing to work with small groups. A trend in its Sociopolitical Context and Future of the Large- Scale-Dance-Project», *Ballet International*, Iss. 3, pp. 36-39, 1996.
- SHEETS-JOHNSTONE, Maxine, *The Phenomenology of Dance*, Dance Books, Londres, 1966.
- THOMAS, Helen, *Dance in the city*, MacMillan, Basingstoke, 1997.
- URBELTZ, Juan Antonio, *Bailar el caos*, Pamiela e Ikerfolk, Pamplona, 1994.
- WEBER, Max, *Fundamentos racionales y sociológicos de la música*, publicado como apéndice de *Economía y Sociedad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966. Original en alemán de 1922.
- WILLIAM, Drid, *Anthropology and human movement*, Scarecrow Press, Landham, Md. 1997.

ABSTRACT

Dance and ballet can be studied, following Weber, within the rationalisation process. A Sociology of Ballet should also include the phenomenological approximation and the application of the chaos theory to choreographic possibilities, without losing sight of more traditional focuses such as the study of relations between the sectors involved and all the other mediations which come into play.