



AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana

ISSN: 1695-9752

informacion@aibr.org

Asociación de Antropólogos Iberoamericanos
en Red

Organismo Internacional

Betancourt León, Hamlet

EL PROCESO DE SELECCIÓN NATURAL EN EL CAMPO SOCIAL DEL BALLET EN CUBA

AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana, vol. 5, núm. 3, septiembre-diciembre, 2010, pp. 371-396

Asociación de Antropólogos Iberoamericanos en Red
Madrid, Organismo Internacional

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62319341002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



EL PROCESO DE SELECCIÓN NATURAL EN EL CAMPO SOCIAL DEL BALLETO EN CUBA.

Hamlet Betancourt León

Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa.

Resumen

El campo del ballet es un sistema social conflictivo donde se manifiesta gran competitividad -reflejada en continuas selecciones sociales y naturales- para cumplimentar la fantasía de todos los bailarines: bailar públicamente. El objetivo de esta investigación es demostrar la pertinencia del supuesto teórico darwinista de selección natural en la discriminación de belleza escénica de la figura del bailarín en el sistema piramidal de selección, formación y desempeño profesional del campo cubano del ballet. El campo del ballet se registra fácticamente en instituciones culturales pobladas por individuos que persiguen cotidianamente crear bailarines profesionales aptos -primera condición es ser revolucionario- que representen internacionalmente a la Revolución Cubana. El campo se estructura en un sistema piramidal de selección, formación y desempeño de bailarines profesionales que rige sus prácticas principales de exclusión/inclusión -puntos de corte- por el principio darwinista de selección natural. Los exámenes de capacidades físicas de ingreso y pase de nivel a la enseñanza de nivel medio y la aceptación a la compañía profesional Ballet Nacional de Cuba conforman los puntos de corte del sistema piramidal. Estos contienen prácticas sociales que valoran -empírica, pero sistemáticamente- las características morfo-funcionales de los participantes interesados respecto al deber ser del canon artístico de figura, para seleccionar siempre a los más bellos, los más aptos, bailarines de ballet.

Palabras clave

Sistemas de organización social, Selección social, Charles Darwin, Bailarines.

NATURAL SELECTION PROCESS IN THE SOCIAL FIELD OF BALLET, CUBA

Abstract

Ballet is a conflictive social system in which competition among the dancers takes place. By using social and natural criteria, there is a set of practices that makes the selection of the best performers to dance in public. Public dancing is the most important practice in this field. The purpose of this research is to demonstrate the pertinence of Darwinism theoretical principle of natural selection for discriminating the beauty of the dancer figure at the pyramidal system of selection, formation and professional performance in the Cuban ballet field. The ballet field can be considered as a set of cultural institutions where many people contribute to the creation of professional dancers. The main artistic merit for a ballet dancer is not just to represent his country, but also to be considered as a revolutionary. A pyramidal system of selection, formation and professional performance of dancers structures the ballet field. The Darwinist principle of natural selection rules the essential social practices of exclusion/inclusion into the pyramidal system. The qualifying test of physical capacity, the middle level test during the studies and the final audition to be accepted by the Cuban National Ballet Company, are the social practices that determine the level of success of a dancer inside. All the levels are composed of different actions which compare the morpho-functional characteristics of aspirants, students and future professionals with the ones considered the ideal by the artistic canon of ballet.

Keywords

Social organization systems, Social selection, Charles Darwin, Dancers.

Introducción

El alcance epistemológico de la teoría evolucionista darwiniana ha sobrepasado el campo científico de la biología. Otras disciplinas científicas y muchas de las prácticas sociales cotidianas se estructuran simbólicamente en principios análogos -modificados según otras premisas contextuales- de esta teoría. El campo social del ballet es un sistema social conflictivo donde se manifiesta gran competitividad y concurre el principio darwiniano de selección natural en su aplicación social. Esto es debido a que en una escuela o compañía de ballet todos pueden hacer de todo y todos compiten entre sí por participar en el espectáculo y ejecutar los roles artísticos protagónicos (Gastón, 1998).

La belleza escénica de la figura del bailarín de ballet se califica por la tenencia particular de un conjunto de características morfofuncionales -interrelacionadas e interdependientes- válidas exclusivamente para el canon del arte (Betancourt, 2009). Las definiciones y relaciones de estas características conforman un modelo de cuerpo específico para el ballet (IMAGEN 1) a partir del cual se formulan las clasificaciones parciales (dependientes de las clases y categorías del sistema) y holísticas (dependientes de la ponderación subjetiva de todas las características físicas) del nivel de belleza física del danzante. Desde tales valoraciones cualitativas de belleza de la figura se generan muchos de los interdictos que estructuran simbólicamente las prácticas sociales fundantes del campo de la danza clásica.

La reglamentación básica del campo del ballet está agarrada al modelo de cuerpo vivido y aprehendido por el estudiante, el bailarín profesional y el maestro de especialidad. El mayor o menor capital simbólico con que cuenta el danzante clásico depende de la concordancia o desavenencia de su cuerpo, en cuanto a potencialidad de movimiento transitivo¹ y valor estético, con el modelo asociado a belleza escénica de la figura en el campo (Betancourt, 2009). No es lo que diga, piense, imagine o sienta el bailarín, es lo que es capaz de hacer y ser corporalmente, lo que le otorga posicionamiento social, sentido, diferencia, pertenencia e identidad como miembro del campo del ballet.

¹ El movimiento humano se descompone en sus aspectos transitivos y expresivos durante su ejecución. El aspecto transitivo del movimiento se refiere a la posibilidad real de la estructura morfofuncional del sujeto de ejecutar un tipo de movimiento (levantar las extremidades inferiores, saltar una valla) y se valora respecto al acervo biomecánico de la acción a realizarse. El aspecto expresivo se registra por el nivel de coincidencia del desempeño motor del individuo con los patrones motrices estipulados en el proceder social que lo distinguen y califican (bien-regular-mal) en una situación espacio temporal (Le Boulch, 1989).

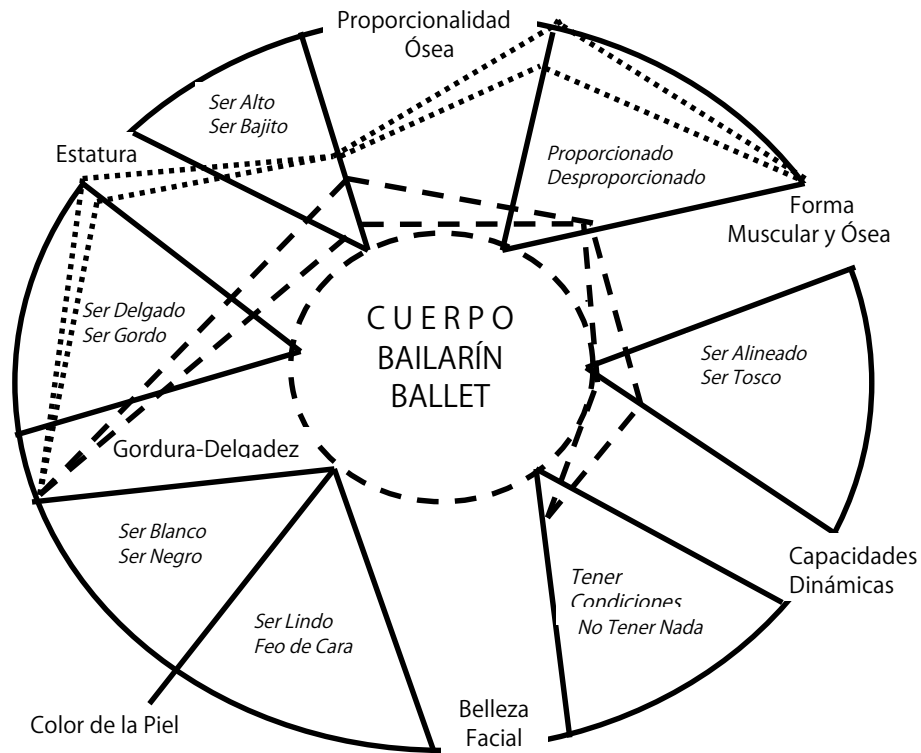


IMAGEN 1. Diagrama conceptual del modelo sistémico de cuerpo del bailarín de ballet. Clases del sistema y sus categorizaciones empíricas de polaridad de belleza y fealdad corporal. Categoría Linealidad Morfológica:.....; Categoría Línea de la Pierna: — — ; (Elaboración Propia).

Si tenemos presente que el modelo sistémico de cuerpo del bailarín de ballet que define su belleza/fealdad escénica corporal es totalmente diferente al modelo de belleza y salud alopática de occidente (Ramírez 2003; Aguado, 2004). Entonces resulta pertinente investigar ¿Cuál es el valor de la belleza escénica de la figura del bailarín de ballet en las prácticas competitivas darwinianas implícitas en el sistema piramidal de selección, formación y desempeño de bailarines profesionales de Cuba?

El cuerpo del bailarín es un texto en movimiento y para leerlo resulta imprescindible conocer los códigos que lo descifran y manejar la sensibilidad estética² coherente con lo que nos pretende expresar desde las obras interpretadas y legitimadas en el proceder de la técnica del ballet (Weiz, 1998). En diferentes períodos el sistema piramidal de selección, formación y desempeño profesional de bailarines cubanos de ballet ejecuta prácticas sociales -en mayor o menor medida vinculadas al nivel de belleza escénica de la figura- que definen la continuidad (sobrevivencia social) y éxito de sus participantes en el campo social. El objetivo de

² Sensibilidad estética: la aptitud para entrar en resonancia, armonía, sincronía con formas, olores, sonidos, imágenes y colores producidos por el hombre y el universo (Morin, 2005).

esta investigación es demostrar la pertinencia del principio darwinista de selección natural en la discriminación social de la belleza escénica de la figura del bailarín dentro del sistema piramidal de selección, formación y desempeño profesional del campo cubano del ballet.

Una breve aproximación al campo social del ballet en Cuba.

El acto humano de bailar ballet no es un acto natural, sino un hecho cultural de las sociedades occidentales contemporáneas (Abad, 2004). Esta manifestación artística se relaciona directamente en su existir emocional y racional con el control social, ya que ha sido y es utilizada como símbolo de estatus del poder, de distinción social que indica gran bienestar económico y refleja una educación escolarizada y cultura³ superior (Gastón, 1990).

Desde sus inicios en la década de 1930 hasta el triunfo de la Revolución Cubana en 1959 bailar ballet era propio sólo de individuos de color de la piel blanca - en su mayoría niñas y adolescentes- de las clase media, media alta y la burguesía, pues este comportamiento integra la simbolización del ser parte de esas clases sociales en las sociedades capitalistas de origen judeocristiano (Carlina, 1995). Sin embargo los grandes esfuerzos de muchos bailarines cubanos y extranjeros - liderados por la bailarina cubana Alicia Alonso- habían permitido fundar la compañía Ballet Nacional de Cuba y desarrollar incipientemente el ballet en la isla antes del triunfo de la Revolución.

¿Cómo mostrar por siempre al mundo capitalista la excelente compañía profesional Ballet Nacional de Cuba integrada ahora (necesariamente desde el proyecto nacionalista) en su totalidad por cubanos revolucionarios⁴ socialistas? Las evidencias fácticas para hacer esta tarea reflejaban una isla de 6 millones de habitantes sin gran riqueza económica (la misión sólo puede ser cumplida por un grupo limitado de compatriotas), pobre infraestructura institucional (casi nula en 1959, y debía ser construida para formar los recursos humanos especializados) y

³ Aquí el término cultura se refiere exclusivamente al conocimiento y dominio que se tiene de una cierta arte. En esta acepción es comúnmente utilizado en la sociedad cubana en los medios no científicos.

⁴ La definición de revolucionario del gobierno de Cuba se aplica únicamente al sujeto que acepta sin condiciones todas las ideas y orientaciones de trabajo provenientes de la dirigencia del Partido Comunista de Cuba. Otras posibles definiciones vinculadas al cambio social y al progreso son valoradas como reaccionarias cuando se oponen -incluso ligeramente- a las directrices centrales del poder partidista.

escasa tradición (el prejuicio de hombre homosexual y mujer “ligera”⁵ del danzante del ballet tenía que cambiarse).

La existencia de un campo social del ballet en Cuba es un hecho forjado estrictamente en el interés político del gobierno revolucionario y el de un sector poblacional -cada vez más amplio- por ser un artista danzario. Una de las premisas fundamentales del sistema socialista cubano es demostrar al mundo capitalista que las prácticas sociales “naturales” de las clases explotadoras pueden ser igualmente realizadas -incluso con mayor calidad- sin erogación de recursos personales por las clases explotadas (“el pueblo en el poder disfruta de la gratuidad en la educación artística”). Esto significa éxito, triunfo del sistema socialista sobre el capitalismo, en tanto que alimenta internamente el nacionalismo como elemento central de unión del proyecto socialista. Los resultados obtenidos son extremadamente buenos, debido a que desde hace tiempo la Escuela Cubana de Ballet -con su estandarte insigne la compañía Ballet Nacional de Cuba- es una de las principales escuelas técnicas de la comunidad internacional del ballet (Comunicación personal de la Dra. Ramona de Saá Bello, directora de la Escuela Nacional de Ballet de Cuba, Noviembre 2002).

El poder político dirige el campo del ballet, al ser el responsable de proveer el capital económico y social que garantiza la magnitud de su esplendor y existencia en la sociedad cubana. Muchos de los maestros del campo son miembros del Partido Comunista de Cuba y la Unión de Jóvenes Comunistas, lo cual los vincula a las estructuras de control político y social que imperan en todos los campos de la sociedad. Existe una codeterminación del campo social del ballet con el del poder político que dirige la sociedad cubana y ha generado un acoplamiento beneficioso para ambos por una negociación basada en los argumentos hermanos “la defensa incuestionable de la Revolución Cubana y sin Revolución no habría ballet en Cuba”.

La posibilidad de que todos los cubanos con las aptitudes básicas para bailar ballet -independientemente de su nivel económico, color de la piel, religión o género- puedan ser bailarines profesionales es proclamada como una de las razones de las guías de la relación de la jerarquía política con el campo en el país (“en donde cada día son mayores las diferencias sociales”). Siguiendo este principio se tomaron acciones prácticas que configuraron -con o sin propósitos explícitos- un sistema piramidal de selección, formación y desempeño profesional de bailarines de ballet

⁵ El uso de las comillas en el texto será indicador de que la frase proviene de informantes, del acervo popular de la sociedad cubana o de los medios oficiales de comunicación masiva de la isla.

con base en el principio darwiniano de selección natural en su aplicación social: Sólo los individuos más aptos para bailar ballet podrán ingresar al sistema de enseñanza para formarse académicamente y representar gloriosamente a la Revolución en los contextos internacionales de la danza.

¿Cómo definir a los más aptos? ¿Acaso esta categoría no es implícitamente externa al poder político? Lo es en cierta medida, pero tiene que ser principalmente acotada y por ende modifica al principio: Sólo los sujetos revolucionarios (aquellos que nunca traicionarán a la Revolución con una deserción en el mundo capitalista) pueden ser más aptos y podrán entonces representar dignamente a nuestra isla en los espectáculos internacionales del arte. Una vez aclarado este importante punto se puede definir artísticamente el sujeto más apto -el bailarín profesional- a partir del conocimiento relativo de cómo debe ser el danzante clásico de élite según los cánones del ballet en sus interrelaciones intrínsecas con las directrices políticas que marcan el campo cubano de la danza clásica.

Los bailarines cubanos tienen que estudiar obligatoriamente en escuelas del sistema nacional de enseñanza artística para poder bailar en el medio profesional de la isla (controlado totalmente por el gobierno). En la formación académica del bailarín de ballet existen once escuelas de nivel elemental, donde se estudian los cinco primeros años de la especialidad, y dos escuelas de nivel medio en las que se terminan los últimos tres años de la carrera artística. Un total de cinco compañías de ballet integran el espectro danzario profesional de la isla, siendo las más reconocidas el Ballet Nacional de Cuba y el Ballet de Camagüey.

La institución central de poder en el campo es el Ballet Nacional de Cuba, lo cual no es resultado exclusivo de la concurrencia de los mejores bailarines de la isla y del gran reconocimiento que posee en la comunidad internacional del ballet. El poder, prestigio y consideración de que goza en la estructura política cubana la directora del Ballet Nacional de Cuba la *Prima Ballerina Assoluta*⁶ Alicia Alonso es una de las causas fundamentales de este hecho. Alicia Alonso se enfrentó a la dictadura batistiana, misma que derrocó la guerrilla de barbudos de Fidel Castro, y junto a otros compañeros echó toda su suerte con la Revolución desde sus primeros días sin importarle el costo a correr en su vida personal y carrera artística. Las escuelas con una jerarquía mayor y poder real en el campo son la Escuela de Nivel

⁶ Rango artístico exclusivo de la bailarina Alicia Alonso en el Ballet Nacional de Cuba.

Elemental Alejo Carpentier y la Escuela Nacional de Ballet, las cuales se localizan en la capital del país.

Los maestros y bailarines de ballet son los actores sociales de un campo singular y complejo (IMAGEN 2), que se articula en un conjunto de instituciones imbricadas en el entramado social, político y económico de la sociedad cubana. Las posiciones sociales en el campo del ballet se jerarquizan verticalmente a partir de lo valorado como “más importante e insustituible para el acto de bailar”. Las posiciones sociales nucleares, representativas del capital simbólico mayor del campo, las ocupan los maestros, coreógrafos y bailarines de ballet (“los protagonistas”), quienes establecen relaciones indisolubles entre ellos para el acto del bailar. Los otros profesionales participantes incuestionables del espectáculo artístico son “los técnicos”, vestuaristas, estilistas, maquillistas, tramoyistas, jefe de escena, técnicos de audio, etc. Ellos se encuentran en una posición social inmediatamente inferior (menor poder real) al núcleo central, por ser agentes directos en la realización técnica del mismo. El personal administrativo, biomédico, de preparación física, enseñanza general, periodistas e investigadores de las artes escénicas (“los otros”) se ubican en la parte exterior del campo social, y son asumidos por “los protagonistas” como agentes menos directos, más intercambiables y menos necesarios, para la presentación escénica. La crítica artística del ballet cubano se subordina íntegramente en todos los medios de difusión a la línea editorial delimitada por los departamentos ideológicos de los órganos del Partido Comunista de Cuba.

En el campo social el posicionamiento jerárquico es dependiente del interés de los individuos y del capital simbólico que estos poseen (no se especifica cómo se tiene, qué se hizo) en un momento dado. Tal capital es función de las valoraciones cualitativas que realiza el maestro de ballet de la belleza de la figura y desempeño técnico-artístico en clases y funciones públicas del danzante. Las conductas de los bailarines cubanos durante su formación y desempeño profesional se estructuran simbólicamente desde una gran fantasía: bailar, como solistas o en el cuerpo de baile del elenco, en un escenario artístico obras del repertorio internacional. Bailar públicamente, las características técnicas y artísticas del rol y la evaluación del desempeño registran el nivel de éxito del bailarín en el campo en un momento dado. Esta práctica social es el ritual más importante para el cual se trabaja cotidianamente y por lo tanto el bailarín excluido de la representación escénica es reconocido negativamente por los otros significativos para él.



IMAGEN 2. Distribución jerárquica de las posiciones sociales del campo danzario del ballet en Cuba (Elaboración propia).

El danzar públicamente estructura completamente el campo del ballet (define temporalmente al más apto), pues todas las prácticas sociales son reglas del campo únicamente cuando tributan directa o indirectamente a la consecución de este sueño de niño. Las prácticas sociales que no explicitan la fantasía de bailar son realizadas por “los protagonistas” sólo en la medida que las relaciones con “los otros” - fundamentalmente la familia y el poder político- se lo imponen como parte de su vida social o como actividades recreativas en su tiempo libre (previamente conocimiento de su inocuidad para el ballet).

Ya sabemos que existen las instituciones culturales y los individuos capaces e interesados en ser bailarines de ballet. También es fácil advertir que la pertenencia revolucionaria es el primer requerimiento del ser bailarín apto. No obstante, el sentido común nos dice que una actividad técnica especializada que exige una figura estética particular no puede ser desempeñada exitosamente sólo por quien proclama “Patria es Revolución”. Entonces ¿Qué es imprescindible mostrar en el cuerpo del sujeto que va a bailar públicamente? ¿Cómo crear generaciones de bailarines profesionales de ballet para todo el proceso revolucionario? son preguntas hermanas a tratar seguidamente por su relevancia en los propósitos de la investigación.

La belleza escénica corporal de danzante en el sistema piramidal de selección, formación y desempeño profesional del bailarín cubano de ballet.

El campo del ballet en Cuba se autorreproduce con base en el principio darwiniano de seleccionar socialmente a los más aptos para ser bailarines de ballet en diferentes períodos. La inclusión/exclusión de un sujeto en el sistema depende de la tenencia de “sus cosas” que le permiten “sobrevivir” a una selección social que el ballet sustenta fáctica y epistemológicamente a partir de evaluaciones empíricas y cualitativas de la figura y el nivel de desempeño técnico artístico.

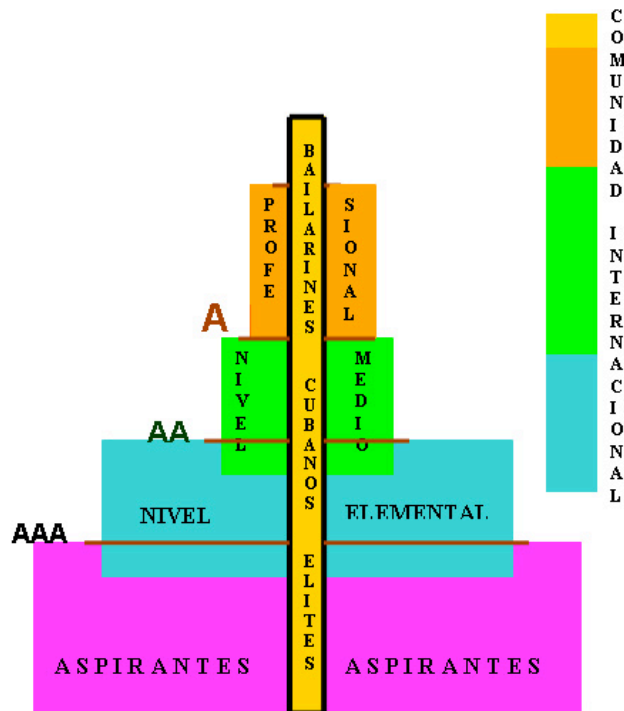


IMAGEN 3. Sistema piramidal de selección, formación y desempeño profesional de bailarines de ballet de Cuba. Puntos de corte: —. AAA- Examen de ingreso al sistema de enseñanza realizado a la edad de 9-10 años del aspirante; AA- Examen de pase de nivel efectuado al finalizar la enseñanza elemental de duración 5 años; A- Pase al entorno profesional ejecutado al terminar la enseñanza media de duración 3 años. (Elaboración propia).

El sistema piramidal de selección, formación y desempeño profesional del bailarín cubano de ballet se constriñe por puntos de cortes que generan “sobrevivientes” con posibilidades mayores de ser danzantes profesionales (IMAGEN 3). ¿Cómo se consigue ser “un sobreviviente” en el sistema? Sólo se puede responder partiendo del paso anterior inherente al campo social ¿Cómo se logra ser parte de este sistema darwiniano de creación de bailarines revolucionarios de ballet?

1. Para sobrevivir a la Fe Práctica del campo del ballet.

Todos los campos imponen tácitamente un derecho de entrada o fe práctica, pues sus mecanismos excluyen a quienes no podrán ocupar ninguna posición social efectiva que garantice su funcionamiento y reproducción (Bourdieu, 1997). Hasta el momento de ingreso al campo, los futuros bailarines de ballet se desenvolvían en las normativas que establecen indisolublemente la relación de los campos de la familia y la educación general en la sociedad cubana. Una vez se ingrese al campo del ballet este impondrá el carácter y sentido de las relaciones del bailarín con los otros campos para asegurarse la asunción prerreflexiva del mismo que genera en todos los miembros esa distinción tan deseada (Bourdieu, 1991).

El examen de ingreso al sistema de enseñanza del ballet es un derecho de todo ciudadano cubano, independientemente de su sexo, color de la piel, nivel socio-económico o religión que constituye el acto legal, apoyado por las instancias políticas, que incorpora o excluye al aspirante⁷ a bailarín al campo en la condición inicial de estudiante. La entrada al campo del ballet exige el aprobar un examen como aspirante que se realiza en todas las escuelas elementales del país a la edad de nueve años.

El examen de ingreso se compone de tres secciones fundamentales: a) Examen morfo-funcional que evalúa cualitativamente las características morfológicas y las capacidades dinámicas de movimiento consideradas como indispensables para el bailarín profesional (IMAGEN 4); b) Un parte médico del estado físico general y ortopédico que puede o no pronosticar la estatura adulta del aspirante a partir de criterios de predicción de especialistas externos al campo; c) La observación del ritmo musical y proyección escénica de los aspirantes mientras caminan y bailan al compás de diferentes obras musicales. Sin embargo, el 99.9% del aprobado del examen de ingreso depende del puntaje obtenido en la planilla individual del examen morfo-funcional que ubica ordinalmente a los aspirantes. Los otros instrumentos describen, no cuantifican, no ordenan a los aspirantes al final del examen de selección y apenas influyen en la decisión de ingreso. Por otra parte, ninguna sección del examen contiene una valoración del nivel de ser o posible vocación revolucionaria del aspirante, lo cual introduce una fuente de error que afecta la

⁷ Los maestros de ballet no consideran a los aspirantes con un defecto físico notable, definido socialmente desde el paradigma alopático occidental, que puede ser congénito o producto de algún accidente. Por ejemplo, la tenencia de una columna vertebral con una escoliosis significativa, estrabismo, quemaduras que dejan cicatrices en la piel no tapables con maquillaje.

calidad deseada en el producto final del sistema. No se elimina contundentemente la posibilidad de formar bailarines profesionales no revolucionarios que contaminarán con sus acciones indignas esta obra inimitable de la Revolución y el pueblo cubano (lo cual violaría la igualdad de derechos inscrita en la Constitución de la República de Cuba).

Los maestros cubanos de ballet determinan por el método de la observación directa -empleando una escala cualitativa no escrita de evaluación- el puntaje para cada característica morfo-funcional de los aspirantes a bailarines en el examen morfo-funcional (IMAGEN 4). Cada variable a medir es calificada en oposición al puntaje máximo definido -representativo del deber ser del canon en esa edad cronológica-, a partir de su nivel de expresión en el sujeto evaluado (pudiéndose incluso registrar en ausencia total).

Cuando una característica morfo-funcional no se manifiesta según el canon de figura del ballet se genera una valoración (con un sentido social negativo, malo) nombrada como “fealdad” y cuando el bailarín expresa sus características morfo-funcionales similares a la reglamentación artística se formula una valoración (con un sentido social positivo, bueno) nombrada como “belleza”. En la estimación de la belleza escénica de la figura la presencia de un solo rasgo negativo bien expresado (“ser cabezón, tener las piernas cortas”) o la ausencia de uno positivo esencial (“un pie bello”) es un argumento generador de un estigma⁸. Ser estigmatizado morfo-funcionalmente en el campo es causa principal de la exclusión de un aspirante y la degradación cualitativa del estudiante o bailarín profesional, ya que poseen “una figura anormal, muy fea” con respecto a las normativas del ballet.

En estos exámenes los maestros le confieren gran valor a una serie de características morfológicas y capacidades dinámicas de movimiento a las que se refieren como “condiciones”, en tanto ignoran otras que son asumidas preconceptualmente como inherentes a la práctica del bailar. Los integrantes del campo generalmente circunscriben el término “condiciones” a las capacidades dinámicas, ya que éste se usa con una frecuencia menor para referirse a cualquier otra característica morfológica válida (anchura de los hombros, forma de la caja pélvica, etc) para la valoración de la belleza física. Muchas “condiciones” están

⁸ Estigma: un atributo personal que vuelve diferente de los demás (significativos para él) a quién lo posee. Este lo convierte en alguien menos apetecible socialmente y produce en los demás un descrédito amplio que desvaloriza su capital simbólico de figura. Un tipo de poseedor calificado como anormal puede confirmar la normalidad del otro (Goffman, 1989).

Examen Morfo-Funcional Escuela Nivel Elemental Ciudad Habana Sistema de Enseñanza Artística de Cuba		
Nombre y Apellidos _____		
Fecha Nacimiento _____ Edad _____ Grado _____		
1. Proporciones físicas generales	Puntos	
Aspecto Físico General	_____ 2 _____	
Estructura	_____ 2 _____	
Largo y Ancho de Torso	_____ 2 _____	
Conformación de los Hombros	_____ 2 _____	20 puntos
Largo y ancho del Cuello	_____ 2 _____	
Conformación de la caja pélvica	_____ 2 _____	
Largo de piernas	_____ 4 _____	
Conformación de las piernas	_____ 4 _____	
2. Estructura general del Pie		
Flexibilidad del tobillo	_____ 8 _____	
Altura del relevé	_____ 8 _____	24 puntos
Arco del pie	_____ 5 _____	
Configuración de los dedos*	_____ 3 _____	
3. Posibilidad de Extensión del Tendón de Aquiles:		
Demi plié en 6ta posición	_____ 3 _____	6 puntos
Demi plié en 1ra posición	_____ 3 _____	
4. Extensión de las piernas.		
a) Delante	_____ 8 _____	
b) Al lado	_____ 8 _____	24 puntos
c) Detrás	_____ 8 _____	
5. Facilidad de rotación de la articulación coxofemoral		
a) Boca arriba	_____ 2 _____	
b) Boca abajo	_____ 2 _____	6 puntos
c) Con piernas extendidas y rotadas.	_____ 2 _____	
6. Flexibilidad del tronco.		
a) Hacia Delante	_____ 3 _____	
b) Hacia detrás	_____ 2 _____	5 puntos
7. Salto de rebote natural ⁺ :	_____ 15 _____	15 puntos
	TOTAL	100 puntos
Observaciones _____		

IMAGEN 4. Examen morfo-funcional de ingreso a la Escuela de Nivel Elemental de Ciudad de la Habana del sistema de enseñanza artística de Cuba. * En los varones esta variable no se evalúa; ⁺ En los varones vale 18 puntos (Elaboración propia).

interrelacionadas entre sí, formando un verdadero sistema circular de causalidad-consecuencia donde el punto cero y/o de ruptura es la posesión innata o la carencia de alguna “condición” para bailar. Por lo cual, es necesario no sólo conocer aisladamente “las condiciones” de un bailarín, sino también interrelacionar este saber, pues únicamente así se puede describir y explicar holística y particionadamente su figura y potencialidad de eficiencia del movimiento técnico transitivo (Bertalanffy, 2002).

Para valorar científicamente las posibilidades del aspirante de ser un bailarín profesional de ballet es central analizar la potencialidad de cambio, nivel de expresión y desarrollo de “las condiciones” que posee, y no sólo ordenarlas con base en el puntaje final. Esto resulta clave en la posición social que ocupa el bailarín de ballet en un momento determinado en el sistema piramidal, pues constantemente es evaluado, como parte de la feroz competencia cotidiana, tomando como referencia lo que tiene y tendrá para bailar. El bailarín refiere conscientemente para su figura un conjunto de “condiciones fáciles de cambiar”, las cuales mejoran significativamente con el trabajo y esfuerzo personal diario (como algunas extensiones y flexiones). “Otras condiciones sufren poco cambio” con el quehacer diario de la técnica (como la forma del pie y la rotación coxofemoral), siendo su desarrollo independientemente de la voluntad y la persistencia del bailarín y maestro por cambiarlas. De ahí que la posesión innata de “las condiciones poco variables” por el aspirante evaluado en el examen morfofuncional de ingreso sea tomado muy en cuenta para su aceptación al sistema de enseñanza.

Un resumen del registro etnográfico relativo a los criterios de los maestros de ballet del por qué todas las variables a observar en el examen morfo-funcional de ingreso pudiera enunciarse como: La necesidad perentoria de que estas características morfo-funcionales estén presentes en un nivel positivo y “trabajable” en el niño aspirante -relativas al deber ser del canon en ese momento- para poder convertirlo en el futuro en el bailarín profesional que cumple con todas las exigencias de belleza escénica de la figura del modelo de cuerpo del ballet (IMAGEN 1). No obstante, se ha señalado lo cuestionable de establecer criterios de selección y exclusión para especialidades deportivas valorando las características de proporcionalidad de los niños, pues existe poca relación entre las dimensiones y proporciones del niño y el éxito competitivo en la adultez (Hughson, 1986).

El rango de error de este punto de corte del sistema piramidal es muy amplio, ya que la traspolación morfo-funcional del niño aspirante a bailarín profesional implica una temporalidad muy larga e imposible de controlar o predecir (científica o empíricamente) durante las actividades danzarias. Probabilísticamente, mientras mayor sea el número de aspirantes se presentarán los rangos de errores menores en este primer punto de corte, al poderse seleccionar más cantidad de aspirantes con mejores “condiciones” para cubrir la matrícula oficialmente señalada. La gran base de la graficación del sistema piramidal (IMAGEN 3) es representativa de la cantidad de aspirantes reprobados en esta primera selección que decide la entrada a los estudiantes de nivel elemental.

El ingreso al campo cubano del ballet se sustenta en una auténtica selección social (aquellos que asisten al examen de ingreso) y natural (aquellos con “las condiciones correctas o trabajables” que aprueban el examen de ingreso) matizada sistemáticamente por el poder político. Únicamente las influencias del poder político en este punto de corte se registran en los cuestionamientos relativos a la cantidad de sujetos aceptados de color de la piel no blanca que dirigen sin miramientos a los responsables de las escuelas artísticas. Los maestros cubanos de ballet usualmente han sabido defenderse de ese ataque sin sentido técnico a partir de un conjunto de estrategias (Betancourt, 2009; A) cuyo resultado central (una proporción correcta de estudiantes de color de la piel negra y carmelita en las escuelas) ha correspondido con las expectativas de los políticos a cargo del sistema de enseñanza. Aceptar en el sistema de enseñanza a un sujeto de color de la piel X sin las características idóneas para bailar, con el fin de cumplir las instrucciones del gobierno, disminuye las posibilidades de crear bailarines élites e incrementa el error del punto de corte (las orientaciones políticas son independientes de la lógica y racionalidad del sistema piramidal). Sin embargo, el sistema político utiliza las estadísticas del color de la piel de los estudiantes para contrastar públicamente este hecho con la poca presencia de alumnos y bailarines profesionales de color de piel no blanca en otras escuelas de la comunidad internacional del ballet.

Las potencialidades morfo-funcionales innatas evaluadas en el examen de ingreso brindan una ventaja inicial a su poseedor en el acto rutinario de competir en el campo del ballet (Le Boulch, 1997). Semejantes prácticas darwinianas deben teórica y lógicamente tributar en un ahorro de recursos materiales y humanos, en una cantidad menor de lesiones osteo-musculares y un nivel de aprendizaje técnico

artístico mayor por generación de integrados al sistema de enseñanza del campo del ballet. El iniciado del campo del ballet cubano se halla sujeto a previos criterios de rentabilidad, en la búsqueda de una máxima eficiencia técnica y armonía estética que deben expresarse positivamente en la capacidad de aprendizaje y desempeño técnico artístico que demostrará como bailarín profesional. ¿Qué sucede con la belleza escénica de la figura del estudiante una vez adentro de la tierra de nadie, la boca de lobo, el campo conflictivo del ballet?

2. Otra selección natural: El examen de Pase de Nivel.

El examen de pase de nivel es el punto de corte oficialmente estipulado para separar del proceso de formación a los estudiantes catalogados por sus maestros como “sin posibilidades de ser un profesional”. Este se efectúa a los cinco años de estudio danzario -período que coincide con el término de la enseñanza en el nivel elemental- en las dos escuelas de enseñanza media del campo (IMAGEN 3). Todos los bailarines talentosos del nivel medio son conminados a estudiar en la Escuela Nacional de Ballet, sin importar su ubicación geográfica, siempre y cuando el adolescente desee irse a La Habana a formarse académicamente. Por ende, en la Escuela Nacional de Ballet se concentra el mayor talento danzario del país. Si se “sobrevive” al próximo punto de corte el bailarín se integrará al Ballet Nacional de Cuba. Son muy raros los casos de estudiantes aceptados de la escuela de nivel medio de Camagüey en esta institución.

Durante la estancia estudiantil en el nivel elemental el bailarín se desarrolla bio-psico-socialmente y cambia la expresión de belleza escénica de la figura. Si estos cambios -altamente influenciados por el entrenamiento físico de la técnica, el patrón estético continuamente exigido y el particular régimen de vida- no son en el sentido positivo se clasificará al estudiante como “feo”. Muchos de los estudiantes del nivel elemental son descartados antes de presentarse al examen de pase de nivel por “ser feos y malos técnicamente”, lo cual se justifica por la indisoluble relación dialéctica entre el ser y el hacer estructurante de la práctica de bailar públicamente. El bailarín adolescente “bello de figura” no posee jamás el cuerpo entrenado con las mayores potencialidades de eficiencia del movimiento técnico transitivo, pues algunas características favorables para el proceder biomecánico son valoradas como “feas” -y en consecuencia prohibidas- desde la estética socio-histórica del canon del ballet.

El examen de pase de nivel consta principalmente de una clase de la especialidad. En ésta los maestros evalúan el desempeño técnico-artístico de los bailarines respecto al nivel de conocimiento técnico terminal idóneo de la enseñanza elemental exigido en el plan de estudio. La apreciación de la belleza escénica de la figura carece de igual valor que la evaluación del nivel técnico-artístico del estudiante para la decisión final de exclusión o inclusión del sistema de enseñanza. Teóricamente la selección inicial realizada por los maestros de ballet de las escuelas de nivel elemental prohibió la llegada “de los concursantes muy feos y malos técnicamente” a este punto de corte.

Por otra parte, la presencia de estudiantes clasificados como “gordos” es muy rara en el examen, ya que todos los aspirantes “gordos” realizaron planes intensos, alimentarios y/o de preparación física, para “bajar de peso”, al saber que se les calificará negativamente si concurren “siendo gordos”. Por tanto, aquel participante “gordo” (fundamentalmente la bailarina) se expone a no ingresar, pues los maestros infieren “que tiene serios problemas para mantener su figura longilínea”. Generalmente, la atención mayor del profesor de ballet se dirige a la valoración cualitativa de algunas capacidades dinámicas -empeines de dedo y arco plantar, rotación coxofemoral, el salto en los varones- que son calificadas como “imprescindibles” para asumir los retos de la ejecución técnica artística en el nivel medio.

El maestro de ballet conoce conscientemente las limitaciones de su saber biológico respecto a los procesos de crecimiento, desarrollo y maduración en los que están inmersos sus estudiantes. Por tal motivo, usualmente no deciden excluir al estudiante que registra “una estatura baja y/o relaciones proporcionales y formas óseas un poco feas para la figura del bailarín de ballet”. Sin embargo, cuando la expresión de estas características morfo-funcionales es muy negativa -el estigma- pueden prescindir del estudiante “por ser muy bajito o muy feo”. Con muy poca frecuencia los maestros se asesoran de otros profesionales de las ciencias biomédicas para tomar la decisión de expulsión del estudiante “por ser muy bajito o desproporcionado”; aunque los utilizan para la medición antropométrica de la estatura en este punto de corte.

Prescindir de un pronóstico científico de potencialidad de crecimiento en estatura -asociado sistémicamente a la belleza proporcional- para determinar la continuidad del estudiante en la enseñanza media es causa frecuente de que

muchos egresados de la Escuela Nacional de Ballet no ingresen al Ballet Nacional de Cuba. Los estudiantes “bajitos para el ballet” en el examen de pase de nivel son usualmente maduradores tempranos que muestran un nivel técnico adecuado que puede o no ir empobreciéndose ante el desafío de las nuevas tareas cognitivas de la enseñanza media. Muchas veces con el decursar del tiempo en el nivel medio el “bailarín bajito” -quien sabe no ingresará al Ballet Nacional de Cuba si no alcanza “una estatura mínima”- se desmotiva, deprime, refiere “no querer bailar en el Ballet Nacional de Cuba”, y deja de entrenar con la intensidad requerida. Estas conductas influyen negativamente en sus posibilidades de “sobrevivir” al próximo punto de corte del sistema y afecta la dinámica de trabajo del grupo (“es un agente negativo para todos”) en que desempeña sus labores cotidianas.

La carencia de un control científico del nivel de “gordura” del estudiante del nivel medio incide desfavorablemente en el desempeño técnico-artístico de un grupo importante de danzantes (fundamentalmente las féminas). Los bailarines “gordos” no deben bailar públicamente en las instituciones culturales, pues “demeritan en alguna medida” a todos los miembros del campo cubano en la comunidad internacional del ballet. Muchos estudiantes asumen “la gordura” como “una condición que puede ser modificada en cualquier momento con voluntad, dieta y más ejercicios físicos”. Ellos olvidan o desconocen que “ser gordo” es un estado morfo-funcional que minimiza las potencialidades exitosas de desempeño y el cual sólo se revierte eficientemente por un conjunto de acciones prácticas fundadas epistemológicamente en saberes externos al ballet. “La gordura” de la bailarina adolescente es la causa principal de su pobre rendimiento morfo-funcional -“la muerte” en el sistema piramidal- durante su estadía en la Escuela Nacional de Ballet (Comunicación personal de la directora de la institución Dra Ramona de Saá Bello, Noviembre de 2002).

Una vez en el sistema de enseñanza media, el estudiante deberá continuar con el perfeccionamiento de la técnica del ballet -se aprenden muy pocos pasos nuevos- para embellecer su figura. Ahora cada día cobrará más importancia expresar una belleza escénica de la figura sin estigmas que permita aplicar para ingresar a la vida profesional del campo social. Igualmente, se puede considerar como un factor importante para la competencia el nivel de compromiso del maestro de ballet con su estudiante en la estrecha relación de trabajo que establecen ambos (“un acto de patria potestad”). El capital simbólico del maestro puede -decisión primaria del profesor- competir en conjunción con el estudiante por un premio en la

valoración de “los otros protagonistas” del campo o impedir la participación del mismo en la representación artística.

La formación como revolucionario del estudiante del sistema de enseñanza del ballet tiene particularidades importantes dentro del sistema socialista. Todas las escuelas cuentan con la organización estudiantil del nivel de enseñanza de la educación general, además de que en instituciones de nivel medio concurren los comités de base de la Unión de Jóvenes Comunistas. Aunque los méritos obtenidos en esas agrupaciones por los estudiantes de ballet son irrelevantes e insuficientes en la valoración técnica para determinar qué alumno registra las mejores posibilidades de bailar un papel artístico. Todos los estudiantes -desde los 9 años hasta los 18 años- ya saben que sostener una opinión contraria al discurso oficial puede afectar su aprendizaje artístico y “marcarlos negativamente para siempre en el medio”. Por eso todos se abstienen de realizar comentarios públicos contra el gobierno, coinciden plenamente con las orientaciones partidistas a la sociedad y participan regularmente en las actividades políticas obligatorias del sistema en las que son movilizados. Generalmente en muchos de estos actos políticos los mejores estudiantes de las escuelas se hacen presentes en la representación artística de la sección cultural de los mismos.

El poder no mide la condición central ser revolucionario -integradora del ser apto como bailarín- por métodos confiables que clasificarían como revolucionarios o apátridas a los estudiantes durante las etapas de aprendizaje técnico-artístico. En consecuencia, la inmensa mayoría son valorados como revolucionarios durante y al finalizar la formación académica en el campo (la adhesión a la Revolución es patente registrada por unanimidad en todas las instituciones oficiales de la sociedad). Es muy posible el egreso de sujetos exitosos y no revolucionarios (un despropósito) del sistema de enseñanza del ballet que se constituido por seres humanos que “sobreviven” por el manejo políticamente correcto de la doble moral revolucionaria del gobierno en el poder.

Los graduados que no ingresarán al entorno profesional cubano de la danza clásica, sus sueños y deseos, constituyen parte teóricamente del error del examen de pase de nivel como punto de corte de la pirámide de selección, formación y desempeño profesional (IMAGEN 3). El examen de pase de nivel es un proceso de selección sumamente riguroso cuyo objetivo es integrar poblaciones de bailarines más homogéneas morfo-funcionalmente, con un nivel mayor de conocimiento

técnico-artístico y vocación artística. Teóricamente esta selección poblacional debería garantizarles a los estudiantes el poder acceder a la vida profesional danzaria, ya que una vez graduados la especialización del nivel medio prácticamente les invalidará de concurrir con éxito en otros campos sociales⁹. Sin embargo, cada estudiante aceptado para continuar estudios poseerá una cantidad particular de capital simbólico como consecuencia del nivel de “sobrevivencia” obtenido después de participar en esta práctica social de exclusión/inclusión que rige la competencia, para seleccionar y enjuiciar natural y socialmente a los exponentes “ideales” del subcontrato social. El sistema de enseñanza persigue que todos los estudiantes salientes tengan un nivel académico mínimo que les permita trabajar en el reducido espectro laboral del ballet. Por lo regular los estudiantes que no logran ser profesionales son preparados para ser maestros del nivel elemental de enseñanza, en tanto otros concursan para ingresar a estudiar la especialidad en arte danzario en el Instituto Superior de Arte o sencillamente abandonan el campo social. ¿Y qué es lo que pasa con los bailarines potencialmente exitosos en el hacer ballet cuando se terminan sus estudios en el sistema de enseñanza?

3. Entrada al entorno profesional danzario cubano.

El ingreso a la vida profesional de los estudiantes de ballet constituye el otro punto de corte del sistema piramidal. Varias maneras de proceder han coexistido y concurren en este proceso de ubicación laboral: a) Los bailarines son examinados en una clase audición y/o en funciones artísticas por los responsables asignados por la compañía profesional para atender a los estudiantes; b) Los bailarines pasan una temporada de práctica pre-profesional en la compañía y cuando se cumple el tiempo los directivos deciden -pueden hacer o no una audición-, cuáles estudiantes ingresan a la institución.

A todos los bailarines egresados del sistema cubano de enseñanza de arte danzario se les ofrece por ley un trabajo, lo que no significa la incorporación al Ballet Nacional de Cuba. Cuando los bailarines concluyen el servicio social (duración de

⁹ El nivel medio de enseñanza del ballet comprende un programa de asignaturas de la especialidad aproximadamente de 30 horas/semana. Los estudiantes reciben un programa básico de humanidades (se eliminaron las matemáticas y la física por orientación expresa de Fidel Castro en el año 2002), siendo común la interrupción de estas clases por compromisos artísticos durante todo el curso escolar. El título de bailarín profesor emitido por la Escuela Nacional de Ballet sólo permite al sujeto estudiar en el Instituto Superior de Arte en la carrera de arte danzario. Para proseguir estudios en otras materias universitarias es necesario acudir al sistema de enseñanza general y realizar un curso de homologación.

dos años) en su primer trabajo pueden optar por el cambio voluntario a otra compañía. También pueden emigrar al extranjero si cumplen con la reglamentación oficial vigente del Ministerio de Cultura y Emigración. Durante el tiempo del servicio social sólo pueden acometer el proceso anterior previa autorización de las autoridades de su compañía. Si abandonan el servicio social tienen una segunda oportunidad para realizarlo, pero semejante conducta por segunda vez les invalida permanentemente la posibilidad de ejercer como bailarines profesionales en la isla.

En el sistema de enseñanza media ingresan estudiantes -básicamente en la escuela de Camagüey- cuyo destino final no será integrar el Ballet Nacional de Cuba. Otras instituciones culturales (“en las que nadie desea bailar voluntariamente”) requieren de personal preparado para su continuidad artística en el entorno nacional y el sistema de enseñanza tiene entre sus objetivos formar a estos bailarines. Generalmente sólo cuando los estudiantes son rechazados -considerados como no aptos- por el Ballet Nacional de Cuba, se refieren dispuestos (“obligados más bien”) a ingresar a otras instituciones para cumplir el servicio social. Estas otras compañías profesionales rara vez satisfacen el propósito del sistema político de representar internacionalmente a la Revolución Cubana¹⁰. No obstante, las otras compañías ofrecen -regularmente o no- espectáculos artísticos en el país que cumplen con el objeto sociopolítico de incrementar la calidad de vida del ciudadano cubano a través del disfrute de la cultura nacional. A partir de estas evidencias estimo pertinente enunciar que en el punto de corte a nivel profesional sólo concurre el principio darwiniano de selección natural en el proceso social de ingreso al Ballet Nacional de Cuba.

Para ser un miembro del Ballet Nacional de Cuba es imprescindible bailar técnica y artísticamente “bien” y registrar la belleza escénica de la figura del deber ser estipulado en la comunidad internacional del arte; además de ser considerado como “necesario en ese momento para los intereses artísticos de la compañía”. Frecuentemente, los bailarines con “una belleza escénica de la figura adecuada y un nivel técnico artístico por desarrollar de manera plena” ingresan al Ballet Nacional de Cuba -fundamentalmente los varones- mientras los bailarines de “figura fea y buen desempeño artístico” usualmente son eliminados y “mueren”. En el campo

¹⁰ En un pasado ya remoto -20 años mínimo- la compañía del Ballet de Camagüey fue una embajadora del sistema político debido fundamentalmente al prestigio de su director Dr. Fernando Alonso en la comunidad internacional del ballet.

representar al Ballet Nacional de Cuba en un escenario público implica primeramente “un ser morfo-funcional bello desde el canon” que sea capaz de hacer y nunca jamás un extraño estéticamente (“un artista nunca es feo”) con la normatividad de figura del arte. Aquí la selección natural darwiniana contempla irremediabilmente para “sobrevivir” eso que se clasifica exclusivamente como “bello corporalmente en el campo del ballet”.

¿Qué significa ser “alguien necesario” para la compañía Ballet Nacional de Cuba? Una cantidad no despreciable de bailarines de esta compañía la abandonan - como promedio a los cinco años- generalmente en un viaje al exterior o solicitan la baja laboral de la institución para emigrar casi siempre al extranjero por vías propias¹¹. Esta situación a veces es un peligro para el armonioso funcionamiento de la institución y debe ser resarcida inmediatamente. De ahí, que en algunas ocasiones hayan ingresado bailarines a la compañía “con el fin de tapar inmediatamente el hueco” dejado en la institución por la salida de uno o varios miembros; por ejemplo cuando desertan muchos varones en menos de un año. Semejante necesidad temporal, si bien comprende un rigor menor en la evaluación de entrada, no compromete significativamente el nivel técnico artístico de la institución. La gran calidad artística de la cantera de la Escuela Nacional de Ballet permitirá acceder a nuevos bailarines -mejores o de similar nivel artístico a los ausentes- en un tiempo relativamente breve, lo que generará “una posterior devaluación artística en los estudiantes aceptados a la compañía por esa necesidad temporal”.

El error del punto de corte de ingreso al Ballet Nacional de Cuba es función del quehacer artístico del bailarín en escenarios públicos representando a la institución. Este es directamente proporcional al capital simbólico con que contaba el estudiante antes de ser parte de la misma. Los maestros refieren que “cuando se hace un favor, se afloja la mano en la selección, a un bailarín no tan bello, gordo, bajito, desproporcionado, y/o sin gran nivel técnico-artístico se incide negativamente en el futuro de ese ejecutante”. A la larga estos bailarines casi no bailarían en la vida profesional del Ballet Nacional de Cuba, pues los que estaban antes y los que llegan

¹¹ Señalaría como causas principales de esta conducta repetida la pobre remuneración económica que reciben los bailarines en las giras al exterior (“insuficiente para comprar una vivienda, un auto, y sufragar bien las necesidades básicas”), la poca variedad del repertorio artístico de la compañía (“aburre a muchos bailarines”) y el saber que la carrera exitosa del danzante clásico se produce durante un período acotado (“el tiempo perdido nunca se recuperará”).

después ocupan los roles principales. Tal carencia de bailar incide desfavorablemente en la belleza escénica de la figura -regularmente se desencadena “la gordura “ y disminuye el nivel técnico-artístico del bailarín- creándose un ciclo de retroalimentación negativa que justifica la pregunta lógica de la mayoría de los miembros del campo “¿entonces para que fueron aceptados?” Al final estos bailarines se van a otras compañías donde bailarán con más frecuencia o abandonan el entorno laboral del ballet profesional para enseñar o dedicarse a una actividad ajena a la danza.

El poder político y la figura de Alicia Alonso como directora del Ballet Nacional de Cuba son uno mismo y convergen indisolublemente en esta escala del sistema piramidal. Las buenas/malas resoluciones técnicas, el decidir quién es confiable o no para representar a la Revolución en el exterior, son responsabilidades plenas de la cúpula del Ballet Nacional de Cuba. Aquí “sobrevivir” (bailar públicamente en Cuba y en el exterior) o “morir” (estar en una esquina del tabloncillo en el ensayo o aguantando una lanza en el escenario) es para el bailarín profesional cubano un desafío que comprende su belleza escénica de figura, su nivel técnico artístico y su inteligencia social.

El padrinazgo del poder político -aquel que sólo apoya con sus acciones las decisiones de la *Prima Ballerina Assoluta*- se expresa en prácticas de carácter económico valoradas como “positivas” por los miembros del Ballet Nacional de Cuba. A diferencia de lo estipulado para la mayoría de la población, a los bailarines se les permite entrar al país objetos prohibidos por las leyes aduanales y el gobierno les regala y/o vende vehículos automotores y viviendas. Así también, los integrantes de la compañía tienen facilidades mayores para viajar al exterior (estadías cortas autorizadas por Alicia Alonso) por motivos de trabajos remunerados que otros profesionales de la isla. Estimo que estos beneficios -muy bien conocidos por todos- influyen significativamente en muchas prácticas sociales en todo el sistema piramidal: a) Mayor cantidad de aspirantes se presentan a estudiar ballet que danza moderna y folclórica (el padrinazgo es incomparablemente menos mesiánico), haciendo probable encontrar más individuos más aptos para el ballet; b) Mayoría casi unánime de estudiantes de ballet -jóvenes comunistas todos- del nivel medio quieren acceder primariamente a laborar en el Ballet Nacional de Cuba, pese a la gran competitividad y la existencia de otras opciones dignas según el discurso oficial; c) Marcan el nivel de “sobrevivencia” de un bailarín en el sistema piramidal, al

puntear simbólica y materialmente en la distinción social significativa para el danzante dentro y fuera del campo social.

No existe otro punto de corte en el sistema piramidal cubano, pues la imbricación de sus bailarines profesionales en la comunidad internacional del ballet es aleatoria y no se rige únicamente por la belleza de la figura y el nivel técnico artístico del danzante. La mayoría de los bailarines del Ballet Nacional de Cuba emigran a otras compañías internacionales en busca de mejoras económicas en detrimento del nivel técnico artístico del artista. Una vez que el ex-bailarín del Ballet Nacional de Cuba trabaja en una compañía internacional rara vez regresa a bailar a su institución de origen. No es frecuente la concurrencia permanente de bailarines extranjeros en el Ballet Nacional de Cuba, lo cual señala el carácter unidimensional del sistema piramidal cubano. Se puede concluir que el abandono de los bailarines del Ballet Nacional de Cuba es casuístico, depende de las oportunidades presentadas y no de alguna integración planificada del campo cubano del ballet con otras compañías de la comunidad internacional.

Debe señalarse la relación del poder político con los bailarines profesionales que deciden no regresar al país, después de una gira artística al extranjero del Ballet Nacional de Cuba. Los danzantes que no retornan de estos viajes oficiales rara vez tienen problemas para ingresar nuevamente a la isla cuando solicitan la autorización ante las autoridades migratorias. La inmensa mayoría de los otros cubanos que concurren en igual comportamiento se exponen a castigos de entrada que pueden oscilar desde cinco años o hasta la negación indefinida de entrada como les acontece a los profesionales médicos y a los deportistas de elite. Semejante benevolencia se explica parcialmente por la tradición de bailarines elites de actuar en el extranjero -con el permiso de la directora Alicia Alonso- en importantes compañías bajo el supuesto que tal intercambio enriquece el proyecto nacional. No obstante, la situación de deserción impide cualquier retroalimentación para el ballet cubano, mientras actúa como estímulo laboral para los nuevos danzantes, al ser ellos quienes tendrán que ocupar los puestos de “los traidores” en los elencos artísticos. Es posible teorizar que los lineamientos positivistas de la política del gobierno cubano consideran como de valía menor el aporte del bailarín de ballet (un arte muy difícil de comprender por un pueblo caribeño con reciente conocimiento del mismo) para el incremento de la calidad de vida y el progreso de la sociedad cubana que el entregado por un médico, un científico, un militar de alto rango, etc. Al ser

toda la prensa controlada por el gobierno es fácil obviar la deserción de los danzantes para una sociedad que en términos generales posee un gran desconocimiento de quiénes son los bailarines profesionales de la compañía Ballet Nacional de Cuba (a diferencia de lo que sucede con los deportistas de élite). La deserción de un bailarín de ballet -"se quedó"- usualmente resulta irrelevante para el cubano promedio, siendo noticia breve en sus comentarios de las novedades contrarrevolucionarias (ignoradas siempre por los medio de difusión del sistema).

El poder político sostiene relaciones especiales con aquellos bailarines que trabajan independientemente en compañías internacionales de ballet con permiso del estado y que fueron antes miembros del Ballet Nacional de Cuba. Ellos gozan de reconocimiento oficial, al ser considerados como parte integrante del sistema, en tanto le dan luz y prestigio internacional a la obra de la Revolución. Comúnmente el sistema de propaganda socialista los utiliza en su divulgación interna acerca del ballet cubano -aunque el disfrute de su trabajo sea mayoritariamente gozado por otros pueblos del mundo- lo que contradice el rezo del discurso oficial acerca del deber revolucionario con su pueblo y el por qué de lo indecoroso de la deserción. Este hecho es insólito, único en el sistema socialista, ya que los otros cubanos exitosos en sus profesiones no residentes en la isla y que han sido formados por las instituciones cubanas nunca reciben ningún tipo de reconocimiento oficial; por ejemplo los peloteros que juegan en el sistema profesional norteamericano¹².

El bailarín exitoso muy apto del Ballet Nacional de Cuba que decide permanecer toda su carrera en la institución tiene un tiempo de vida profesional danzaría -"su sobrevivencia efectiva"- acotado por su disponibilidad corporal, que es función de su edad cronológica como ser biológico (determinado generalmente por la frecuencia e intensidad de lesiones osteo-musculares que inciden en su salud). Este ser apto si bien no puede procrear descendencia directa apta para el ballet, se encuentra en una posición en el sistema piramidal que beneficiará a su progenie, en el caso de referir interés en seguir el mismo camino de su parentela inmediata y poseer "las condiciones idóneas" que le permitan ingresar al campo. Usualmente los hijos de los bailarines aptos crecen en este ambiente artístico y se apropian desde

¹² Usualmente estos otros cubanos no bailarines son ignorados, no existen e incluso rara vez son tildados públicamente de desertores en una era de globalización donde otras fuentes de información son accesibles a muchos cubanos. Así mismo, la facilidad de recibir un permiso estatal para ser contratado laboralmente en el exterior de la isla es extremadamente difícil para los profesionales a los que les está permitido, ya que otros, como los deportistas profesionales o médicos, carecen de este derecho.

muy pequeños de un conjunto de habilidades y conocimientos que les ofrecen ventajas si estudian ballet en la competencia estudiantil del sistema piramidal; además de ser su progenitor un consejero experimentado extra en esta batalla. De hecho, muchos son los casos de hijos y de familiares cercanos de ex-bailarines del campo cubano que se han dedicado al ballet con mucho éxito artístico en la comunidad internacional de la danza clásica.

Conclusiones.

Esta breve descripción etnográfica del reacio campo cubano de ballet en su relación con las prácticas sociales estructuradas simbólicamente desde el principio darwiniano de selección natural explica parte del fenómeno inexplicable de la Escuela Cubana de Ballet. Innumerables generaciones de bailarines profesionales de ballet han surgido de esta Escuela ubicada en un país en desarrollo, cuya tradición reciente en el arte, limitados recursos humanos y nunca abundante disponibilidad de recursos materiales para este propósito, parecen ser factores insuficientes para explicar el prestigio excelso de la compañía Ballet Nacional de Cuba en la comunidad internacional de la danza clásica. Organización, centralismo, planeación, pragmatismo, amor al arte por “los protagonistas”, “todos los otros” y el poder político son condiciones interrelacionadas con el conocimiento científico y empírico que introduce sin miramientos el principio darwinista de selección natural en su aplicación social en el campo cubano del ballet para cumplir el fin de crear bailarines profesionales de ballet.

El campo se integra por muchos protagonistas dedicados exclusivamente a bailar y enseñar ballet en instituciones sociales gratuitas (para los cubanos) intervenidas por el poder político desde hace casi cincuenta años, debido a la necesidad gubernamental de que los más aptos sean sujetos que cumplan con los criterios de revolucionario del poder. El campo cubano del ballet crea continuamente bailarines bellos de figura y por tanto aptos -primera condición es ser revolucionario- para representar internacionalmente a la Revolución Cubana bailando profesionalmente en la prestigiosa compañía Ballet Nacional de Cuba.

El sistema piramidal de selección, formación y desempeño de bailarines profesionales rige sus prácticas sociales principales de exclusión/inclusión -puntos de corte- por el principio darwinista de selección natural. Los exámenes de capacidades físicas de ingreso y pase de nivel a la enseñanza de nivel medio y la

aceptación al Ballet Nacional de Cuba son los puntos de corte del sistema piramidal. Todos los puntos de corte contienen prácticas sociales que valoran -empírica, pero sistemáticamente- las características morfo-funcionales de los participantes interesados en oposición al deber ser del canon del arte para seleccionar siempre a los más bellos de figura, los más aptos. Ningún punto de corte del sistema registra un método efectivo de valoración del nivel de vocación revolucionaria del aspirante, estudiante y artista, pese a ser esta condición central de la definición de aptitud del danzante profesional del campo del ballet en Cuba.

Referencias

- Abad, A.M. (2004). *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Ed. Alianza.
- Aguado, J.C. (2004). *Cuerpo humano, ideología e imagen corporal, notas para una antropología de la corporeidad*. México: Ed. UNAM.
- Betancourt, H. (2006). ¿Bailarines mestizos en las artes danzarias cubanas? En *La Antropología ante los nuevos retos de la humanidad* [publicación en CD-ROM]. Centro de Antropología, Coord. La Habana: Génesis multimedia.
- Betancourt, H. (2009). *El cuerpo humano del bailarín de ballet. Un análisis clasificatorio del danzante contemporáneo cubano*. Tesis doctoral no publicada, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Betancourt, H. (2009) A. Acordes arrítmicos del color de la piel del bailarín de la Escuela Cubana de Ballet. *Cuicuilco*, 16 (46): 97-119.
- Bourdieu, P. (1991). *La distinción*. Madrid: Ed. Taurus.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Ed. Anagrama.
- Carlina, R. (1995). *Yuppies invaded my tradition at midnight: A sociological study of a contemporary American Contra Dance*. Westport: Ed. Greenwood.
- Gastón, E. (1990). Las relaciones sociales en el mundo del Ballet. *Revista de la Universidad Central de Bayamón (Cruz Ansata), Puerto Rico*, Vol. 13.
- Gastón, E. (1998). *Sociología del ballet: entre lo único, lo mediatizado y lo racional*. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 84: 155-172.
- Goffman, E. (1989). *Estigma. La identidad deteriorada*. Argentina: Ed. Amorrortu.
- Hughson, R. (1986). Children in competitive sport- A multi-disciplinary approach. *Canadian Journal of Sport Science*, 11(4): 162-172.
- Le Boulch, J. (1989). *Hacia una ciencia del movimiento. Introducción a la psicokinética*. México: Ed. Paidós.
- Le Boulch, J. (1997). *El movimiento en el desarrollo de la persona*. Barcelona: Ed. Paidotribo.
- Morin, E. (2005). *El paradigma perdido*. Barcelona: Ed. Kairós.
- Ramírez, J.A. (2003). *Edificios-Cuerpos*. España: Ed. Siruela.
- Von Bertalanffy, L. (2002). *Teoría General de los Sistemas*. México: Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Weisz, G. (1998). *Dioses de la peste*. México: Ed. Siglo XXI.