

Joury, Abril

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

abriljoury@gmail.com

## **Percepciones y experiencias laborales de las bailarinas estudiantes de la EDC durante el año 2023**

### **Introducción**

La presente ponencia corresponde a un producto de investigación desarrollado durante el año 2023 dentro del espacio curricular del Taller de 100 horas llamado Estudios Sociológicos sobre el Mundo del Trabajo, dentro de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. Actualmente el mismo también resulta ser parte de mi tesina de grado en curso. Teniendo presente esta delimitación, lo expuesto aquí demuestra un ejercicio de aprendizaje sobre el quehacer sociológico dentro de la investigación en ciencias sociales.

Este trabajo busca recuperar algunas indagaciones que se hicieron durante el año pasado sobre cómo es trabajar en el ámbito de la danza platense en la actualidad, teniendo en cuenta a una población de estudiantes de danza mujeres y jóvenes. Se trató de ubicar cuáles son aquellas sensaciones, experiencias y subjetividades construidas alrededor de lo que son sus primeras salidas laborales como futuras profesionales dentro del rubro. Pensar como posible objetivo: proyectos, horizontes, percepciones sobre las metas y alcances del “trabajo soñado”.

Para la realización del mismo, opté por un diseño metodológico mixto y de carácter flexible, el cual me permitió ahondar en aquellos aspectos subjetivos a los que apelaba comprender. En este sentido, el recorte de la muestra fue teórico. Partiendo de algunos contactos clave, gradualmente fui consiguiendo relacionarme con distintas personas que cumplieran con las características delimitadas en la unidad de análisis del caso -estudiantes bailarinas de la Escuela de Danzas Clásicas-, hasta conseguir un total de nueve (9) entrevistadas. El uso de las técnicas se apoyó principalmente en la realización de entrevistas semiestructuradas, las cuales contaron con un guion con ejes temáticos previamente desarrollados, los cuales a su vez también dejaron espacio para la aparición de emergentes en el campo. Estas variaron en formato: en su mayoría presenciales en el complejo platense Baxar, dos (2) videoconferencias por Google Meet y una (1) estructurada escrita, enviada a través de la plataforma de Instagram. Además, realicé una encuesta virtual, cuyo soporte es el Google Forms, para acercarme de manera indagatoria al campo, obteniendo algunos datos y así también poder contactar más estudiantes interesadas. La producción y recopilación de datos estará dada entonces por la conjunción de estas herramientas metodológicas.

Por último, me parecía una aclaración importante el hecho de remarcar que tengo conocimiento previo del campo dentro del cual se enmarca esta producción. He sido parte del mismo, por lo que conozco ciertos espacios, códigos, personas que participan de él. Esto resultó una ventaja a la hora de descifrar ciertos significados o dar cuenta de los procesos dentro de los cuales las entrevistadas se encontraban. Al mismo tiempo, se me presentó como un desafío el momento de preguntar y explicitar qué contenidos fueron emergiendo, a la vez que desarrollar argumentaciones que contengan análisis de datos producidos en este contexto de investigación y no de otras fuentes anteriores o de “sentido común”. En términos de lo que Bourdieu llamaría un capital específico dentro del campo de la danza, como persona que participa de él, cuento con el mismo, volviéndose interesante la relación de distancia y cercanía entre el investigador-sujeto y lo personal-relacional con el campo.

La estructura del texto estará dividida en las siguientes seis (6) partes: comenzando con esta Introducción, se expondrá rápidamente la organización de la ponencia y la problemática a desarrollar; luego el primer apartado llamado “Cuando la danza es más que un hobby” corresponde a desarrollar expositivamente las implicancias de la danza cuando deja de considerarse únicamente una actividad recreativa. El siguiente apartado, “Cuando la danza se vuelve trabajo”, contiene la descripción de cómo se da hoy el trabajo dentro de la danza en el contexto platense. Pasando al tercer apartado nombrado como “Cuando el estilo no solo es cuestión de danza” se ampliará sobre un aspecto emergente del campo, el cual tiene que ver con las diferencias y semejanzas percibidas entre la ejercitación de la danza en la disciplina clásica y en la contemporánea. El último apartado corresponde a las Conclusiones preliminares acerca del problema.

### **Cuando la danza es más que un hobby**

La danza es una práctica cultural histórica que ha atravesado generaciones y lugares tan diversos y amplios como su propio hacer. Generalmente es asociada en el sentido común como una actividad recreativa y social, ligando al arte con la idea de pasatiempo. Pero, con la demarcación que se propone, se pretendió indagar acerca de qué sucede cuando la danza va más allá de la recreación y se lleva al plano laboral, cuando los actores abordan esta propuesta sociocultural desde la apuesta por su ejercicio de manera profesional.

Como fue mencionado en el apartado metodológico, en el recorte que se presenta aquí las entrevistadas son mujeres jóvenes de distintas edades y en diversos momentos de las carreras de danza contemporánea y clásica que ofrece la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata. Durante el año 2023 han estado estudiando las mismas, comenzando sus primeros pasos por las trayectorias que implican hacer de la danza un trabajo, en los diversos sectores y ofertas

existentes dentro del ámbito. Ya sea docencia o interpretación, estas experiencias brindan y requieren de igual manera varias destrezas y habilidades, tales como: composición rítmica y espacial, coordinación motora, dirección de grupos, trabajo en equipo, pedagogía y formas de enseñanza que contemplen distintas edades y limitaciones. Otros estudios han hablado de deso (Mora)

Cualquiera puede bailar, disfrutar y aprender a hacerlo, pero no cualquiera quiere volverse un bailarín profesional. Para sumergirse en el mundo de la danza con proyección hacia un futuro laboral, primero estas bailarinas se vieron involucradas en un proceso de socialización, donde el compartir distintos símbolos y prácticas movilizó el deseo previo de bailar. Es decir, todas las personas entrevistadas para este trabajo han expresado tener un interés o gusto previo por la danza, y así lo replica tanto la investigación de Saman (2021) como la de Martínez (2022). Este segundo producto científico recopiló en sus tres entrevistas ciertos puntos en común, entre los cuales se destacaban el interés temprano por el movimiento y por el arte y el descubrimiento de la danza contemporánea tiempo después de haber probado otras disciplinas del movimiento. Al preguntarles a mis entrevistadas cómo habían arrancado con la danza, todas contestaron respuestas similares. Ellas arrancaron de pequeñas, entre los tres y los seis años de edad, principalmente remarcando en sus relatos la energía, la inquietud y el interés por cuestiones escénicas. Aparece entonces una motivación desde la infancia, que las movilizó a probar por este camino artístico. Además, para llegar a ser parte del mismo se anticipa el deseo o gusto previo a su práctica, ya que se exige arrancar la carrera desde temprana edad, mucho antes de llegar a su profesionalización remunerada. De esta manera se configura una especificidad en este hacer, ya que en la danza el cuerpo se involucra de manera especial, porque es el principal medio y herramienta de trabajo. La alimentación, el descanso y el entrenamiento entonces se vuelven un uso del mismo de manera externa a la jornada laboral.

Según Mora (2015), sobre el concepto de danza se entiende a una práctica de relación con el cuerpo, con otros cuerpos y con el entorno. A partir de ella, se puede conocer el propio cuerpo y utilizarlo para expresar algo, siendo producto y productor social. También es una actividad efímera en tanto está situada en tiempo y espacio, existiendo en el actuar. Por ello, la autora afirma que conforma un “habitus”, en el sentido que inscribe marcas duraderas en el cuerpo y en la subjetividad. Continuando con sus definiciones, la formación en danza es un proceso de creación de subjetividades y corporalidades, más que la aprehensión de la técnica. En este estudio acerca de cómo son las maneras de moldear los cuerpos y las subjetividades de los bailarines a través de la enseñanza y la práctica de la danza, la autora demuestra que cada danza desde su particularidad contribuye a la instauración de “huellas” en los y las estudiantes. Esto

es porque no solo se inscribe una práctica en el cuerpo, sino que este es moldeado a la vez que recibe nociones simbólicas en la misma. Se incorporan (se hacen cuerpo) las distintas concepciones de la misma, por lo que se requiere una inversión temporal -y energética- en el cuerpo. Éste entonces pasa a ser instrumento, medio para la expresión, pero también es un producto en sí mismo, ya que se transforma en ese mismo quehacer.

En la misma línea, Saman ubica a la ética del sacrificio como un elemento formativo en la manera que se aprende la danza. "...para formar un cuerpo para la práctica de la danza clásica no alcanza con el sacrificio corporal ni con el entrenamiento en las clases, sino que también se construye una subjetividad tal que impacta en otras dinámicas o dimensiones de la vida" (Saman, 2021: 77) Es una actitud de esfuerzo que no se restringe solo al contexto áulico, sino que atraviesa todas las esferas de la vida, tanto las que están relacionadas intrínsecamente como las que no. Esto que menciona el autor aparece frecuentemente en los relatos de las bailarinas, contando cómo su formación es atravesada no solo por el aprendizaje del movimiento, sino también de una manera de ser, hacer y compartir ciertos valores comunes.

Siguiendo con consideraciones teóricas, Saman (2021) utiliza la noción de "procesos de formación" de Mariana del Mármol: "[...] la noción de formación designa tanto el proceso que conduce a la adquisición de ciertas capacidades como al propio resultado, que es permanente, y que consiste en una cualidad que la persona obtiene por haber atravesado tal proceso. De esta forma se puede afirmar que no hay una formación-estado que no presuponga una formación-proceso. O dicho de otra manera: no hay un ser que no presuponga un hacerse" (Saman, 2021: 36). El mismo autor retoma a Verdenelli, mencionando que sus entrevistadas dan cuenta de una recompensa moral en el sacrificio; una especie de superioridad al darlo todo, que no deja lugar a otra cosa. De esta manera, consagrarse en el ámbito de la danza implica dejar de lado lo social. Si bien un esbozo de esta actitud puede ser recuperado en mis entrevistas realizadas, no lo aprecié como un rasgo fundamental. Creo que en las bailarinas que participaron la formación en danza implica más un proceso de naturalización del esfuerzo y de la forma en que se aborda la misma. Aun así, aparece una y otra vez la cuestión de la estética, de la búsqueda o exigencia de ciertos estándares de belleza o de condiciones físicas para lograr algo. Dependiendo del ambiente, también se remarcaba el carácter competitivo, por ejemplo, en las audiciones o grupos en clases avanzadas.

Por otro lado, desde la literatura existente se sostiene que en la Argentina existe una tensión entre el arte y el trabajo, siendo esto producto de la forma misma de consolidación de la práctica dancística. Investigaciones como las de Iglesias (2020) recuperan la existencia de una concepción concreta sobre el arte, la cual queda en tensión con la noción de trabajo. La autora

argumenta que existe una relación problemática entre ambas categorías, debido a que históricamente se ha concebido al verdadero artista desligado de perseguir un fin económico. El carácter altruista, por mero amor al arte, es una vieja idea que aún se encuentra impregnada en el sentido común que lo aleja al bailarín de su categoría como trabajador. De lo recopilado en mi trabajo de campo, numerosas fueron las veces que aparecía una y otra vez esta cuestión. Desde trabajar sin una retribución económica, hasta preocupaciones familiares sobre la solvencia que la danza podría tener en el futuro como profesión. Esta caracterización de la situación actual de la danza es visible también en la Ciudad de La Plata, marco espacial donde se desarrolla mi trabajo. Es, desde luego, un eje central para pensar transversalmente esta ponencia, poniendo foco en cómo la idea romántica del bailarín se expresa en todas las aristas que pretendo abordar en el presente desarrollo.

Iglesias (2020) en su tipología distingue dos sujetos: el trabajador y el hacedor de la danza. Aunque podríamos considerar ambos como bailarines, en términos formales el segundo no percibe un sueldo ni intercambio económico a cambio de su labor. El “hacedor de la danza” es un sujeto cargado simbólicamente, cuya visión hegemónica romántica de la propia disciplina da lugar a numerosas maneras de entender a este trabajo, además de configurar una heterogeneidad en su práctica. Esto establece una forma específica de hacer arte, que se plasma en el plano de la experiencia. En repetidas oportunidades las entrevistadas me han hablado de esta categoría, entendiendo que cualquier situación vivida relacionada al ámbito que constituye la práctica de la danza influye y coopera en la formación ulterior de volverse una bailarina profesional. Principalmente los trabajos de danza independiente fueron los casos mayoritarios entre las entrevistadas, habiendo pasado todas alguna vez por alguna experiencia laboral de ese tipo. Aquí es donde pregonan este espíritu hacedor de la danza, ya que en sus primeras veces lo que cuenta es la “experiencia” y no tanto el valor económico que podría atribuírsele a la práctica.

Otra de las problemáticas principales que trae esta situación es el hecho de que en el plano general se lo concibe únicamente como hobby. Esto implica que se lo desvalorice en su condición de trabajo; se lo subestima en términos del nivel de estudio que requiere, la exigencia y su preparación. Además, no se percibe como plausible el monto salarial obtenido por este tipo de trabajos artísticos. No se cree en que se pueda vivir bien y aspirar al “éxito” trabajando de la danza.

*“pensar la danza como una fuente política para poder explayarla [...] que se la vea como cualquier otra vocación y cualquier otra herramienta de trabajo [...] que pueda mostrar lo que*

*se quiere interpretar, que se pueda demostrar y a mí me gustaría que se lo tome más, más en serio”*

(Entrevistada de 21 años, estudiante de contemporáneo y egresada de clásico, profesora en estudios privados y escuelas de arte)

La romantización del arte es lo que justifica muchas veces que las condiciones bajo las cuales se produzca sean precarias. Tarde o temprano los sujetos inmersos en este mundo terminan por naturalizar la precariedad en la cual se brindan las ofertas laborales, sosteniendo que es la manera actual en la que se trabaja de ello y generando resignación. Esto conduce a que numerosa cantidad de bailarines trabajen informalmente, ad honorem, sin salario o en condiciones que no brindan garantía alguna sobre el cuidado de sus cuerpos. Zapelli además sostiene que “... exige un cuidado y desarrollo de los cuerpos en la vida cotidiana de las bailarinas, que muestra desdibujados los límites entre la vida privada y la vida laboral, que es inseguro, inestable, que no contempla condiciones laborales mínimas, que invisibiliza y no remunera formas de trabajo como las horas de ensayos, entrenamiento, y cuidado corporal” (Zapelli, 2018: 18). La idea romántica de la danza justifica que por ella se trabaje precariamente. Las formas actuales que adquieren estos tipos de trabajos, las cuales se desarrollarán en el siguiente apartado, confirman lo expresado por ella.

El proceso de profesionalización que propone Zapelli es utilizado aquí para referir a esta construcción de un sujeto, que es al mismo tiempo estudiante de danza y trabajadora, comprendiendo una perspectiva en particular. Este proceso implica, además, una transformación sumamente importante del cuerpo y por ende de la relación con el mismo, pero sobre todo hay una modificación y construcción de una subjetividad. Partiendo de la misma formación institucional, y con recorridos previos diversos, estas bailarinas protagonizan esta transición, o más bien, habitan lo que es hacer ambas cosas. Por un lado, son estudiantes – incluso de más de una carrera -, y por otro son trabajadoras. Ya sea como intérpretes en una compañía independiente, bailarinas estables del Teatro Argentino y/ o ejerciendo la docencia, cada una de ellas presenta rasgos comunes y a la vez específicos, propios del quehacer y la experiencia de profesionalización en la danza.

Si bien en el plano filosófico podríamos discutir la idea de si el arte puede considerarse un campo autónomo, exento del carácter mercantil de las relaciones sociales de producción, no es motivo aquí indagar sobre este tema. La presente investigación da cuenta de la existencia empírica de casos donde artistas bailarinas, - hacedoras de danza -, son trabajadoras a su vez en este mismo ámbito. La realidad demuestra la existencia de prácticas concretas donde el arte se configura como una salida laboral no solo posible, sino deseada. Bajo el lema “danza es trabajo”

es que se ha logrado visibilizar y establecer parámetros normativos básicos que cooperen para la regularización de estas mismas prácticas. A su vez, implica un reconocimiento de las mismas y de los sujetos imbricados en ellas, siendo sumamente necesario para los mismos por su fuerte carácter identitario.

### **Cuando la danza se convierte en trabajo**

A partir de lo expuesto en los trabajos previos y con el recorte del presente desarrollo, se vuelve necesario aclarar que, en el estado actual de la danza profesional en Argentina, la misma se circunscribe a tres ámbitos laborales existentes: el comercial, el oficial y el independiente. Cada uno carga con su particularidad, con actores, formatos y recursos diferentes. El primero rodea al mundo del espectáculo, los shows y la televisión; el segundo implica todas las instituciones públicas, como los teatros y las compañías municipales, provinciales y nacionales; el tercero abarca toda aquella organización autogestiva y de financiamiento propio, como las cooperativas y las compañías independientes. Una categoría no mencionada es la docencia, trabajo al que aspiran todas las entrevistadas en este trabajo. Entonces déjese aquí agregar la categoría de la docencia, ya que es la forma laboral principal y mayoritaria que se adopta en la danza, funcionando como una salida compleja, pero bastante directa. Esta es una forma de transmisión de un tipo de conocimiento, de un lenguaje artístico, como manera de mantener viva una práctica cultural y que trascienda.

La transformación de la crisis de los Estados de Bienestar ha logrado un mundo laboral más débil, fragmentado y efímero, lo que impide a la persona planificar a largo plazo o brindarle estabilidad. Esto se respalda con la idea del ejército de reserva que permite la permanencia de las condiciones precarias y lleva a la aceptación de toda oportunidad existente, más allá de su calidad. Aparece un proceso de simbiosis en lo precario, el cual antes se adjudicaba únicamente al trabajo independiente, pero hoy también aparece en el ámbito oficial. Según Antunes (2009), este proceso de precarización incluye la tercerización laboral, emprendedorismo, cooperativismo, contratos a corto plazo y la flexibilización salarial, horaria y funcional. En un contexto general se tiene en cuenta lo analizado por Robert Castel (2009), Richard Sennett (2001), Maurizio Lazzarato y Antonio Negri (2001) sobre el trabajo dentro de las sociedades modernas, donde el capitalismo se flexibiliza, los vínculos se vuelven más débiles producto de la individualización y las relaciones laborales se caracterizan por la informalidad. Esto da lugar también a mayores heterogeneidades en el trabajo, siendo más común la existencia de empleos precarizados.



En el ámbito artístico aumentó la creación de cooperadoras, siendo una cuestión distintiva de ella la creación por proyectos, aludiendo a la independencia y a la retribución *bordereaux*<sup>1</sup>. Por otro lado, en esta época dentro de las compañías oficiales, se eliminó la jubilación 20/40<sup>2</sup>. Estas y otras medidas dificultaron al desarrollo de la participación en reclamos, y en gran parte la lejanía de la comunidad de la danza de un lenguaje sindical fue un impedimento para construir una organización colectiva en defensa de sus derechos laborales. Según Martínez, el trabajo en la danza se configura dentro del modelo del capitalismo postfordista, en el sentido de que es generalmente inestable y muchas veces precario. Hay una bimodalidad de trabajo, gracias a la variedad de formas de ejercer en la danza que, justificando la precariedad de lo independiente, se abocan a complementarlo con otros trabajos, dejándolo como un espacio de creatividad y de desarrollo de proyectos personales. Con ello aparece la tensión entre la búsqueda por el solvente económico y también el alcance de una puesta estética, porque muchas veces se liga al artista con la pasión como algo por fuera de la lógica mercantil -cuestión que ya se ha mencionado-, lo que genera también una falta de valoración y reconocimiento monetario. Muchas veces esta contradicción se refleja en las condiciones precarias de trabajo, o que eligen diversas maneras de trabajar: la gestión, enseñanza y danza o interpretación. Paradójicamente, dentro del mundo institucional y profesional de la danza se exige y pretende una alta capacidad y complejidad en el desarrollo de las habilidades necesarias para ser considerado un “buen bailarín”.

El surgimiento de AATDa (Asociación Argentina de Trabajadorxs de la Danza) fue en 2015, producto de la visibilidad que obtuvo la marcha del 29 de abril de 2014 por el Día Internacional de la Danza, cuyo objetivo fue el reclamo por la promulgación de una Ley Nacional de Danza. Esto dio lugar a desarticular la idea hegemónica de que el arte y el trabajo eran esferas independientes, fomentando un proceso de sindicalización y de construcción de un sujeto político. Esta consolidación sindical contiene sus especificidades, producto principalmente de esta retroalimentación entre las nociones románticas del hacedor de danza, con debates sobre su denominación de trabajador y de su trabajo per sé. Actualmente es un gran conflicto el no reconocimiento de los propios bailarines como trabajadores en el ámbito de la danza. Gracias a la consigna de los últimos años “danza es trabajo”, es que se ha vuelto posible la concientización social e identitaria sobre el hecho de que, en efecto, son trabajadores.

---

<sup>1</sup> “consiste en dividir la recaudación según una escala de puntajes acordada previamente en base al rol ocupado en el proyecto (Bayardo, 1992).” (Iglesias, 2020: 34)

<sup>2</sup> “Este régimen permitía a los bailarines jubilarse con veinte años de servicio y con cuarenta años de edad como mínimo teniendo la posibilidad de elegir seguir en actividad si así lo deseaban y sobre todo si se encontraban aptos físicamente.” (Iglesias, 2020: 36)



En Argentina aún falta legislación necesaria para que este oficio sea regulado, y que no quede como un trabajo precarizado y al margen. Recién estos últimos años estuvo cobrando relevancia en el debate público para la elaboración del sindicato y una ley que las ampare. “En la danza lo precario es parte de los modos de producir de estos sujetos, pero a su vez esta inestabilidad convive con situaciones de estabilidad ante la existencia de múltiples formas de empleo y trabajo. Los trabajadores de la danza, principalmente en los ámbitos comercial e independiente, pueden desarrollarse de forma autónoma, muchas veces sin que se reconozca la relación laboral” (Iglesias, 2020: 22) Acceder a un cargo en lo público es difícil y en el ámbito privado dar clases te exime del control de muchos factores. Otro trabajo importante es dentro de las compañías oficiales, las cuales son pocas. Allí se trabaja en relación de dependencia, respondiendo a la organización, que a su vez es financiada ya sea estatalmente o de manera privada. Este tipo resulta el trabajo ideal y más estable desde la bibliografía y desde la perspectiva de las entrevistadas, pero resultaría el más complejo de alcanzar. Martínez (2022) aporta una entrevista con una bailarina mexicana, quien explica que su trabajo ha siempre estado atravesado por la inestabilidad, producto de ir pasando de una compañía a otra y sin una legislación que la ampare. A su vez, menciona que las salidas laborales principales de intérprete son las compañías subsidiadas y grupos independientes. Mientras que en las primeras los bailarines son becados (cuestión que las exime de garantizar sus derechos laborales), en los segundos los propios integrantes cubren los gastos y ganan por función hecha (quedando por fuera todo el trabajo puesto en ensayos y preparativos). Por otro lado, la docencia emerge como un trabajo complementario para alcanzar a obtener un sueldo que sustente los medios de vida. El trabajo en la danza parece escapar en el discurso a las lógicas más tradicionales de carreras profesionales para optar pensando en un futuro. Todas las entrevistadas han contado con el apoyo familiar y de su círculo social en lo que cuentan; sin embargo, sí encuentran presente la idea de un juicio social que rodea a la danza, como si no se tomara en serio. Al mismo tiempo, muchas se ocupan de realizar varias tareas a la vez, incluso no solo trabajando, sino también estudiando más de una carrera, como teniendo un “plan b”. Esto da cuenta de una triple vida, que se establece en un régimen semanal bastante cargado de horarios rutinarios y cronometrados. Estudiar en el micro, hacer tiempo leyendo entre clases, ir a varios estudios al mismo tiempo para complementar el estudio y la práctica, y entre todo eso vivir.

Por otra parte, se confirma que el trabajo que tienen estas bailarinas es de carácter flexible, ya que principalmente la duración es escasa. Al no contar con un título, los grupos a quienes se les enseña suelen ser iniciales, ya sea niñeces o adultos, pero sin experiencia previa. Además, ellas son contratadas en estudios recientemente abiertos, que toman a bailarinas en formación para

darles esta experiencia. Esto implica que vayan variando de grupos, horarios, actividades, lugares. Una de las entrevistadas comenzó a dar clases de danza clásica hace unos meses (2023) a adultos mayores y a niños pequeños. En líneas generales, todas las que mencionaron ser docentes, se dedican a uno o ambos grupos etarios. Según la explicación de una de las chicas, este tipo de grupos son los asignados a personas que recién se están insertando en el ámbito laboral ya que requieren de menos exigencia y conocimientos. Es una buena oportunidad para arrancar con la experiencia del dictado y la preparación de clases. En esta línea, se replican las condiciones de flexibilidad y precariedad, en tanto toma mayor énfasis el carácter experiencial del trabajo. "...la experiencia es una actividad cognitiva, una manera de construir lo real y, sobre todo, de "verificarlo", de experimentarlo. La experiencia construye los fenómenos a partir de categorías del entendimiento y de la razón. [...] no es una "esponja", una forma de incorporar el mundo a través de las emociones y de las sensaciones, sino una manera de construir el mundo. Es una actividad que estructura el carácter fluido de "la vida"" (Dubet, 2010: 86). Por otro lado, "Para Dewey, la experiencia abarca lo que las personas hacen y padecen, lo que pugnan por conseguir, aman, creen, imaginan e invocan (1948). Toda experiencia se origina en un intercambio activo y atento frente al mundo, a partir de una interpenetración entre el organismo y el entorno" (Martínez, 2022: 27). La experiencia aquí se torna un valor deseado por quienes aspiran a volverse bailarinas profesionales. El propio hacer se vuelve la herramienta requerida para acercarse al conocimiento de lo que implica trabajar de la danza, y en ese mismo proceso de profesionalización se imprimen aquellas huellas, se configura un modo de corporalidad y una subjetividad particulares.

"La experiencia te va formando así que es eso también, agarrarte un poco de todo lo que vas haciendo."

(Entrevistada de 21 años, estudiante de contemporáneo, profesora en estudios privados e intérprete en una compañía independiente)

"gasto más en el micro que lo que gano por ahí con ese curso, pero bueno yo lo hago más que nada en ese grupo porque las nenas son hermosas, me encanta y es experiencia, entonces lo hago más que nada por eso, no por la plata, pero si lo tuvieses que hacer por la plata es muy difícil, tendría que dar clases en media ciudad de La Plata"

(Entrevistada, 21 años, estudiante de clásico, profesora de iniciación en estudios privados)

*"Lo que sí puedo hacer, quizás, tal vez, si tengo mucha suerte en esta vida, es tomar suplencias ni bien me reciba, en esas áreas, y si no, un primario y secundario que debe haber a tirar para el techo. Seguramente lo haga, como para atravesar la experiencia más que nada"*

(Entrevistada de 25 años, estudiante de contemporáneo, profesora en gimnasios y suplente en clases)

*“Era una compañía autogestiva, que su manera de poder juntar dinero es a través de las obras, que no teniendo una modalidad de... no podían como pagarnos a los bailarines, más bien era como una cuestión por amor al arte, [...] la realidad es que me encantaría que de todos mis trabajos pudiera sacar un beneficio económico, cualquier persona, pero también lo que tiene la danza es que necesitas si o si adquirir experiencia.”*

(Entrevistada de 21 años, estudiante de contemporáneo, profesora en estudios privados e intérprete en una compañía independiente)

Este último fragmento me pareció sumamente rico, porque da cuenta de muchas aristas que atraviesan todas las experiencias que escuche gracias a las entrevistas. Por un lado, el amor al arte, este artista romantizado, que se justifica en su hacer, ponderando la experiencia como un valor incluso superior al reconocimiento económico por la ejecución de la tarea. La figura del bailarín esta mediada por la idea romántica de vocación altruista, por lo que bajo ella se sostienen numerosas situaciones de precariedad y se olvida de los medios de producción. Ello se vislumbra en las diversas situaciones de informalidad, donde no aparecen contratos laborales de por medio que garantice la seguridad de esos cuerpos expuestos como herramientas.

### **Cuando el estilo no es solo cuestión de danza**

La recopilación del desarrollo histórico de la danza nos ayuda a percibir el porqué de las diferencias y cambios en el estilo de esta práctica. Para la historización desde un enfoque teórico, el trabajo de Zapelli parte de los aportes de Susana Tambutti y Carolina Escudero. El primer estadio de la danza considerado como tal es el de la técnica clásica en el siglo XVII, centrada por el racionalismo, entendida como la única u oficial. Luego, en el siglo XX surge la danza moderna, a partir de la búsqueda por incluir la subjetividad de los intérpretes en la obra. Aunque no fue una verdadera superación hasta mediados del mismo siglo donde se crea la danza contemporánea, cuyo objetivo era desligarse de las pretensiones artísticas anteriores. Esta logra mezclar elementos de otras disciplinas, tomando al público como parte activa de la obra y ponderando a la sensación. Esta danza se caracteriza por una imprecisión conceptual, volviendo sus límites algo difusos, cuestión que permite permearla con otras ramas artísticas, pero separándose claramente de la clásica. Esta breve descripción se ofrece como un contexto sencillo para entender de dónde surgen las diferencias en los tipos de danza que aun hoy existen. Ambas técnicas con suma importancia en la actualidad y masividad en su ejecución, componen dos de las tres carreras ofrecidas por la escuela provincial “Escuela de Danzas Clásicas de La Plata” al año 2023.

Particularmente en la danza clásica se brinda una formación hasta los 12 años de edad, porque se tiene la idea de que no todos los cuerpos son aptos y que la instrucción debe comenzar en la infancia. El entrenamiento, diferenciado por género, consiste en la repetición sistemática y a largo plazo, para que las corporalidades vayan adaptándose al lenguaje y técnica deseados. Se transmite bajo las modalidades de cuerpo a cuerpo o mediante un proceso de cuerpo-palabra-cuerpo. En este sentido, estos cuerpos no están mudos, sino que comunican y buscan expresar a partir del movimiento aprehendido. Se vuelve unidad el producto del productor, en tanto son parte del cuerpo. El intérprete usa su cuerpo para la producción de su arte, al igual que el mismo ya es un producto por su modificación a través de la danza. El mismo se vuelve un mediador entre el artista y su expresión, siendo una problemática cuando se concibe como una limitación. Hay una creencia por parte de los bailarines que el cuerpo es un instrumento que se puede controlar, ya que es su objeto de trabajo. Así, la incorporación de la técnica se vuelve un motivo de preocupación cuando no es completa, o impide a la expresión de quien danza.

El trabajo minucioso de Mora es retomado por varios de los autores ya mencionados en el presente trabajo, poniendo en valor cómo se construyen los bailarines en tanto sujetos productores de danza. "... las distintas danzas imparten distintos marcos de movimientos y esquemas de percepción y valoración de lo corporal. En este proceso actúan modos de disciplinamiento específicos que normalizan y construyen cuerpos con ciertas competencias y habilidades" (Zapelli, 2018: 7). Como sostiene Samán (2021), desde la práctica de la danza clásica se aprende una moralidad particular, cuestión que retoma de la producción de Mora. Las estudiantes de contemporáneo también constituyen un ethos en particular, pero de distinto tipo. Si bien el compromiso, la dedicación y la exigencia corresponden a valores estatuidos en ambos lenguajes disciplinares, toman formas que implican tanto el adentro como el afuera, y se profundizan en distintos aspectos. Un caso ejemplificador de esta diferencia es el tema de la comida:

*"En mi caso era un poco más gorda de lo promedio y me mandaban seguido al nutricionista, me marcaban mucho qué comer, se lo marcaban a mi mamá [...] ella tuvo muchas reuniones y demás diciendo que 'yo no quiero fomentarle ningún desorden alimenticio por un estándar de belleza'"*

(Entrevistada de 21 años, estudiante de contemporáneo y egresada de clásico, profesora en escuelas de arte y gimnasios)

Logré encontrar una sistematicidad en las coincidencias o en la forma similar que tienen estas bailarinas en torno a su mundo. Confirmo lo que encuentra Samán en su investigación, al observar que las rutinas de las bailarinas, especialmente las estudiantes de clásico, pero

aplicable a todas, cuentan con numerosos y variados horarios sumamente estructurados. Esto es propio de la forma en que se habita la práctica y el considerarse bailarina. Cuanto más mejor, todas hacen de todo, todo el tiempo.

Del análisis sobre el trabajo de campo se obtiene que también aparecen distancias entre las percepciones y experiencias entre estudiantes de clásico y contemporáneo sobre su proceso formativo. Mientras las estudiantes de danza contemporánea reciben un paso por la institución educativa más ameno, con concepciones y formas de abordar el cuerpo más contemplativas, todas las estudiantes de clásico hacen mención a los maltratos y a los altos estándares y exigencias, que suponen riesgos, no solo corporales y psicológicos, sino también sociales. Todo aquello que se pudo recabar de las entrevistas indica a pensar que los procesos formativos de cada danza, si bien intensivos y exhaustivos, implican dimensiones sumamente distintas de expectativas y formas de ser y moverse. Como bien expresan los distintos tipos de danza, cada estilo apuesta y representa una búsqueda distintiva y particular. El camino que estos cuerpos-sujetos bailarines deben captar la estética en sus movimientos por ende también será distinta. Las estudiantes de ambas carreras le adjudican una gran importancia a este factor desde la técnica, pero representa un mayor desafío y exigencia para aquellas que estudian el clásico. La materialidad que adopta este lenguaje implica necesariamente la búsqueda de lo etéreo, de lo “bonito” y que resulte sin esfuerzo. Acompañado de eso, aparecen todos los mandatos y exigencias que las bailarinas han manifestado en sus relatos.

*“Cuando era chica, con profesores como Damián, nos prohibía usar algo encima de, tenías que ir malla, medias, rodete impecable, igual con una campera, un pantalón, polainas, una pollera, lo que sea no, te lo tenías que sacar y si él te corrige, te pega”*

(Entrevistada, 21 años, estudiante de clásico y profesora de iniciación en estudios privados)

Otro de los puntos en común encontrados fue que la mayoría ejercen la docencia y lo disfrutan. Se confirma el hecho de que enseñar es la salida optada por excelencia: “En estos relatos aparece la tensión entre lo placentero de trabajar bailando y la imposibilidad de solventarse económicamente mediante ese trabajo. El trabajo de la docencia aparece como aquel que permite desarrollar trabajos de interpretación a pesar de los pocos o nulos ingresos que éstos generan” (Zapelli, 2018: 15) Si bien las entrevistadas aun dependen económicamente de sus familias de procedencia, todas sostienen que vivir de la danza es posible y aspiran a lograrlo en el futuro. Se agrega también un aspecto fundamental, acerca del papel familiar y del círculo social cercano a cada bailarina. Todas explicitaron en algún punto de la entrevista, la importancia de contar con el apoyo de tus seres queridos, ya que sin ese respaldo detrás sería

imposible. Aun así, siendo los prejuicios algo reiterativo en su forma de comportarse para con ellas.

En cuanto a diferencias finales, que exceden al carácter restrictivo de la técnica, se contempla en las entrevistadas de clásico que persiste la idea de que la danza tiene una carrera de corta duración. En cambio, en las bailarinas de contemporáneo se abrió el diálogo a pensar que el cuerpo no dura únicamente hasta los 30 o 40 años de edad, sino que puede seguir siendo una herramienta más que óptima para la danza. Es interesante en este punto recuperar a una de las entrevistadas, que recibió ambas formaciones en la Escuela de Danza. Comenta lo siguiente:

*“Porque en clásico lo que te dicen es, bueno, vos tenés una vida útil hasta los 25, 30. Después ya está. [...] en contemporáneo floreces a los 30, y tenés vida útil hasta los 50. Y era como, ahh, no es que la danza queda a los 25, 30 y ya está [...] fue muy esperanzador el decir, tengo muchos años todavía.”*

(Entrevistada de 21 años, estudiante de contemporáneo y egresada de clásico, profesora en estudios privados y escuelas de arte)

### **Conclusiones preliminares**

Este proceso de investigación me dejó varias enseñanzas. Desde los aspectos metodológicos, - los cuales fueron empleados, puestos a revisión y evaluados luego reflexivamente-, hasta las fechas de entrega, cada aspecto del trabajo ha sido enriquecedor. En cuanto a lo que el contenido respecta, logré obtener varios acercamientos oportunos a una comprensión de lo que implica trabajar hoy en el ámbito dancístico platense. Además, se arribó a una recopilación exitosa de las diversas experiencias laborales y las percepciones de sus trabajadoras, prestando atención a aquellas similitudes subjetivas y materiales entre las entrevistadas, teniendo en cuenta dentro de ello sus distancias en cuanto a experiencias de vida, de carrera, familiares. La bibliografía producida previamente ha sido más que útil para una comprensión contextual y preliminar de lo que implica adentrarse al mundo de la danza desde diversos aspectos del mismo.

Partiendo de los aportes explayados en los apartados anteriores, se puede sintetizar en varios puntos expuestos por la bibliografía precedente también. Por un lado, se da cuenta del estado actual de las diversas situaciones laborales que se dan en el ámbito de la danza platense, alrededor de trabajadoras que se constituyen como bailarinas en proceso de profesionalización. En este sentido se contemplaron casos de trabajos algunos independientes, otros en ámbitos públicos oficiales, docencia en privados y demás. A pesar de estos distintos recorridos posibles y transitados, aparece una esfera común, la cual tiene que ver con el deseo y el placer que implica dedicarse a la danza. Recuperando los autores mencionados, comprendo que estas bailarinas han demostrado haber aprehendido aquel saber hacer, propio de la ética del sacrificio



que implica la danza clásica. Como se mencionó en el apartado Cuando el estilo no es solo cuestión de danza, las estudiantes de danza contemporánea también se impregnan con este espíritu enérgico, lleno de horarios y con alta exigencia. Pero en lo que implica las expectativas y los valores implícitos o explícitos puestos en el lenguaje específico del contemporáneo, se permean otras posibilidades, dando cuenta de la construcción de otra subjetividad posible. Para que todo ello sea posible, el rol de los tutores en la infancia es fundamental. En sus relatos, la mayoría ubicó a una madre entusiasta que las acompañó, llevándolas, inscribiéndolas, alimentándolas, apoyándolas en términos generales.

Aun así, fue llamativa la sensación de que hay una especie de traba a nivel social alrededor de estudiar danza, que dificulta a tomar dimensión de lo que el estudio de la danza implica. Hay mucha variedad y disponibilidad de ofertas profesionales, pero se dispone poco de la información necesaria para tomar decisiones, lo cual contribuye al prejuicio existente sobre la romantización del arte y su eximición de la idea de trabajo.

Por último, me parece interesante un aporte de Iglesias (2020) sobre la supuesta “improductividad” de la danza. Ella sostiene que esta creencia se vincula a la separación de la esfera del arte con el trabajo desde lo conceptual, producto de la feminización del trabajo dancístico. En este sentido, repone a Federici con la invisibilización del trabajo femenino, asociándolo a una idea de no productivo, ya que la labor de tal carácter la producen los varones. Esto fue remarcado en las entrevistas, siendo un factor determinante a la hora de que se tome en serio a la danza.

Aún quedan muchas interrogantes sumamente interesantes pendientes y muchos caminos posibles para seguir transitando esta problemática de investigación. Espero que en el futuro este trabajo contribuya a ampliar el debate tanto en el ámbito de la sociología como en el de la danza.

### **Referencias bibliográficas**

- Dubet, F. (2010). Sociología de la experiencia. Editorial Complutense.
- Iglesias, A. Y. (2020) “Bailando Trabajo”: Tensiones entre arte y trabajo en la sindicalización de la danza. [Tesina de grado, Universidad Nacional de San Martín]. Instituto De Altos Estudios Sociales.
- Martínez Albanesi A., Muñoz-Tapia S., Osswald D. (2022) “Vivir bailando. Recorridos vitales para sostener la práctica del Contact Improvisación” en Dossier, Papeles de trabajo N° 29, pp 23-43.
- Mora, Ana Sabrina. (2015) “El cuerpo como medio de expresión y como instrumento de trabajo: dualismos persistentes en el mundo de la danza”. Cuadernos de Música, Artes



Visuales y Artes Escénicas, 10 (1), 115-128. Disponible en:  
<http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.mavae10-1.cmei>

- Saman, F. (2021) “Entre la barra y la pared. Procesos de formación para la práctica de la danza clásica” (Presentación y Primera). Tesis de grado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica.
- Zappelli Gugliotta, J. (2018). Cuerpo y mundo del trabajo: Percepciones y sentidos del cuerpo en el proceso de profesionalización de bailarinas profesionales de La Plata en el año 2017. X Jornadas de Sociología de la UNLP, 5 al 7 de diciembre de 2018, Ensenada, Argentina.