

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
X Jornadas de Sociología de la UNLP

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.

Autora: Julia Xanzi Zappelli Gugliotta

Pertenencia institucional: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
Universidad Nacional de La Plata.

Mail: juliazappelli@gmail.com

Resumen:

Partiendo de la idea de que, si bien en todos los trabajos se involucra el cuerpo, en el trabajo de la danza éste se involucra de una manera especial. El trabajo en la danza puede exigir entrenamientos, clases y cuidados que exceden el horario laboral; también puede implicar una iniciación en la danza a edad temprana, una corta vida laboral y un gusto por la danza previo al trabajo de la danza. A esto le agregamos la carencia en Argentina de un marco legal que resguarde a las bailarinas y bailarines, lo cual redundando en una inestabilidad y precariedad característica de este trabajo. La presente investigación se realizó en el año 2017 y fue producto de un taller de investigación llamado “Enfoque biográfico, curso de vida y mundo del trabajo: perspectivas teóricas, epistemológicas y metodológicas para la reestructuración y análisis de historias de vida laborales en Ciencias Sociales” de la carrera de Licenciatura en Sociología de la UNLP, centrado en la metodología del enfoque biográfico. A partir de tres entrevistas biográficas a bailarinas profesionales de La Plata, se intentó reconstruir las trayectorias laborales y las trayectorias en la danza para relacionar los conceptos cuerpo, trabajo y danza, así y responder a la pregunta ¿cómo se trabaja bailando?.

Palabras claves: danza, trabajo, cuerpo, docencia, interpretación.

Introducción

Lo primero que podemos decir de la relación cuerpo-trabajo es que todos los trabajos involucran de alguna manera nuestros cuerpos. Así es que, ya sea como albañil, oficinista, comerciante o maestra, todos hacemos uso de nuestros cuerpos durante el trabajo. En este trabajo quise abocarme a un tipo de trabajo en particular en el que el cuerpo ocupa un lugar central, o más bien, es el medio de trabajo por excelencia: esto es, el trabajo de bailarines y bailarinas. No pretendo decir que en esta labor usamos más o menos el cuerpo, si no que el cuerpo se involucra de una manera especial. Para trabajar bailando es necesaria una formación previa en danza, ya sea académica (escuelas o institutos de danza) o particular (por acumulación de talleres, seminarios, cursos, etc) que en muchos casos debe iniciarse en la infancia ya que solo en ella pueden desarrollarse ciertas habilidades; se necesita un entrenamiento y cuidado corporal continuo por fuera del trabajo, desde una formación constante de la misma danza o incluso de nuevas técnicas, hasta una alimentación y descanso cuidadoso; siempre está presente la posibilidad de lesiones que requieran tiempos de descanso y recuperación específicos y que muchas veces son provocadas por las largas horas de ensayo y el poco descanso; y también debemos mencionar que, como en otros deportes profesionales, la vida laboral en la danza es corta, los bailarines y bailarinas profesionales suelen ser, en su mayoría, jóvenes. Por otra parte, pero en estrecha relación con lo descrito anteriormente, la formación previa necesaria implica un sentido por la danza ajeno al laboral. Con esto me refiero a que antes de trabajar bailando, el bailarín o bailarina baila por placer. Intentaremos ahondar en esa transición, relacionándola con los cambios corporales, la percepción del cuerpo y del sentido laboral.

En las investigaciones sobre danza y cuerpo, el foco de atención suele estar en la formación y enseñanza artística, dejando de lado la relación de la danza y el trabajo, lo cual nos llama la atención debido a la precaridad que acostumbra tener este tipo de trabajo. Con respecto a esto, en Argentina el trabajo artístico o cultural se caracteriza por un contexto de subempleo y precarización, ya que casi no hay presupuesto estatal destinado al arte, limitándose a algunos festivales o unas pocas Escuelas subsidiadas, y donde no hay un marco institucional ni legal que los ampare laboralmente. Esto lleva a los bailarines y bailarinas profesionales a trabajar precarizados, depender de subsidios estatales esporádicos, no tener

control sobre su trabajo y acostumbrarse a la inestabilidad. En este trabajo de investigación nos acercamos a tres bailarinas que trabajan de manera profesional y les preguntamos cómo es trabajar bailando, qué lugar tiene el cuerpo en sus vidas, qué implica el placer de bailar cuando se trabaja bailando, cómo definen los límites del trabajo y qué particularidades tiene este tipo de trabajo en La Plata. Utilicé el denominado enfoque biográfico para reconstruir sus trayectorias laborales, sus trayectorias en la danza junto a sus nociones de cuerpo y trabajo. Lo que nos interesa entender es básicamente cómo se trabaja bailando.

Estado de la cuestión

Son escasas las investigaciones que vinculan los sentidos y percepciones del cuerpo con el trabajo, y son casi nulos en el caso de bailarinas y bailarines. Por eso mencionaré una entrevista de Cyntia Cerón (2008) llamada “La situación laboral de los bailarines en México” donde entrevista a Agueda Bonilla, una bailarina profesional mexicana. En ella Bonilla cuenta que su experiencia laboral como bailarina estuvo y está marcada por la inestabilidad y vulnerabilidad laboral. Comenzó su carrera laboral a los 14 años, y ha pasado de una compañía o grupo independiente a otro, permaneciendo pocos años en cada uno. El ambiente laboral se caracteriza por los bajos sueldos recibidos, como también por la escasez e ineficacia de los marcos institucionales de protección de los bailarines que potencian la situación de vulnerabilidad de su profesión. Con respecto a las posibles salidas laborales, distingue las grandes compañías subsidiadas y los grupos independientes. En las primeras, frecuentemente los bailarines son pagados, pero en forma de becados, no de asalariados, lo que exige a las compañías de garantizar los derechos laborales como las jubilaciones, pensiones o prestaciones. Algunas de ellas, proveen a los bailarines de un seguro médico privado pero que solo cubre “gastos mayores”, dejando en manos del bailarín los casos de enfermedades. En los grupos independientes la situación es más precaria, todos los gastos deben ser cubiertos por los integrantes del grupo, no se pagan los ensayos, solo en algunos casos las funciones. Otra salida laboral siempre presente es la docencia, que la describe como una manera de complementar los escasos ingresos del trabajo de interpretación. A esto agrega que todo bailarín profesional necesita de un espacio físico para entrenar y de una persona que guíe ese entrenamiento; como también de diversificar permanentemente su entrenamiento. Bonilla señala a la familia como punto de

apoyo de todo bailarín debido a que los ingresos no le permiten una solvencia económica. Si bien este artículo carece de matiz investigativa, resulta interesante porque muestra el punto de vista de una bailarina particular frente al mercado laboral, el cual se comparó con el de nuestras informantes.

Por otro lado, puedo mencionar el estudio de los psicólogos Ignacio Pedrosa y Eduardo García-Cueto (2004) donde desarrollan el concepto del síndrome de *burnout* en los deportistas españoles, y proponen una relación entre este síndrome y la percepción del esquema corporal. El síndrome *burnout*, para los autores se define como:

“la presencia de un agotamiento físico y emocional originado por unas exigencias elevadas en el entorno competitivo, una baja realización personal, debida a una falta de consecución de los sentimientos de éxito y de crecimiento individual en el contexto deportivo, y una devaluación del deporte que causaría una pérdida de interés por la propia actividad (Raedeke, 1997).” (Pedrosa y García-Cueto, 2004).

Los psicólogos explican que el síndrome de *burnout* aparece en mayor medida en deportistas adultos que practican deportes en equipo y que las mujeres son quienes más padecen este síndrome. En cuanto a la percepción del esquema corporal, afirman que la percepción negativa corporal es una variable más de este síndrome, junto a las ya conocidas alteraciones cognitivas, emocionales y sociales. Agregan que, en extremas condiciones estresoras y ambientales, aumenta la posibilidad de desencadenar trastornos alimentarios, que empeorarían la salud psicológica y física del deportista. Este aspecto también sería mayoritario en las deportistas mujeres, constituyendo para los autores un colectivo de alto riesgo. Este estudio asume de una manera puramente cuantitativa un sentimiento que considero difícil de medir en números. Aún así, establece algunas relaciones que sería interesante pensar. En un trabajo con pretensiones muy disímiles, se intentó indagar cómo se ve implicada la salud física y psicológica de los bailarines desde su propia perspectiva en sus relatos, y cómo actúan ellos frente a su salud, desde cómo la conciben a los recaudos y cuidados que toman, y cómo se han enfrentado a las lesiones. También, cómo se mantiene o varía la percepción corporal a través de los distintos sentimientos que experimentan en su carrera profesional.

Por último, traemos a colación el trabajo de Leyva Piña (2016) sobre las mozas de una importante cadena de restaurantes llamada Hooters. El concepto desarrollado por este autor es el de *cuerpo-trabajo*, ya que el trabajo de las mozas consiste no solo en tomar los pedidos, llevarlos y levantarlos, si no que también deben entablar una relación con sus clientes (o como dice el autor, una vinculación erótica). Hooters es un negocio donde se utilizan los cuerpos femeninos como estrategia de atracción de público masculino. Las mujeres, presentadas como objetos, deben cumplir los requisitos de ser jóvenes, delgadas, atractivas, uniformadas con ropa ajustada y escotada, siempre sonrientes. Lo que distingue el trabajo de estas muchachas es una cualidad particular: sus cuerpos aparecen como el eje de la realización del trabajo. Esto se ve claramente en los requisitos de contratación: el primer requisito es la prueba de vestuario, solo si superan esa prueba, pasan a la siguiente. Otra característica de este trabajo es la flexibilización laboral (rotación de tareas, tareas poco definidas previamente, responsabilidad total del mantenimiento de sus uniformes, inexistencia de un sindicato con peso y un sistema de recompensas y premios, lo que estimula la competencia entre ellas y la individuación de las relaciones de trabajo). Además, Peña menciona un *control corporal* en el que el aspecto físico-estético de las hooters es esencial. Existe un manual que les indica a las jóvenes cómo deben cuidar su imagen física (les dice cómo deben peinarse, maquillarse y la actividad física que deben realizar). Es interesante el concepto de *cuerpo-objeto* desarrollado por este autor. Podríamos trazar una homología con el trabajo de estas mozas y el de los bailarines y bailarinas profesionales: el cuerpo ocupa un lugar central y el trabajo exige un control corporal que excede las horas estrictas de trabajo. No obstante, este artículo deja de lado la dimensión subjetiva de las mozas, cómo se sienten ellas frente a este tipo de trabajo y cómo perciben su cuerpo en el trabajo.

Marco teórico

Para hablar de danza contemporánea, voy a tomar la historización de la danza académica y escénica occidental sugerida por Susana Tambutti (2008) y continuada por Carolina Escudero (2013) que gira en torno a la búsqueda progresiva de autonomía de la danza. Por autonomía se entiende la identidad artística o autoconciencia de la danza y supone una danza autocrítica y reflexiva. El modelo parte de la creación de la Academia de Música y

Danza en 1661, que da inicio a la institucionalización de la danza y la profesionalización de los bailarines y bailarinas. El primer estadio es el de la técnica clásica. Considerada la única danza o la danza “oficial”, dominada por el racionalismo estético y el neoclasicismo del siglo XVIII (luego influenciado por el romanticismo del siglo XIX), de los que se derivan los principios de orden, precisión, simetría y armonía, combinados con una geometrización del movimiento y el espacio. Desde una concepción del cuerpo como una máquina, el objetivo era disciplinar los cuerpos rigurosamente para alcanzar un canon de belleza ideal, considerado la verdad misma, y que buscaba ocultar todo rastro de terrenalidad (y junto a ello, de imperfecciones). Los bailarines y bailarinas imitaban, representaban historias, perseguían formas ideales. Disponían de un código de movimiento apriorístico, dominado por posiciones estáticas que no mostraran tensión ni esfuerzo.

Hacia comienzos del siglo XX, y generalmente pensada como una reacción a la técnica clásica, surge la danza moderna. El punto de origen de esta técnica está en la novedosa necesidad de introducir la expresión y la subjetividad del bailarín o coreógrafo dentro de la obra de danza. Esto implicó un desplazamiento de la “verdad” a representar: ésta ya no se encontraba en el exterior de la forma ideal, si no en la emoción a expresar. El cuerpo de la danza moderna pretendía ser un cuerpo capaz de expresar la subjetividad del artista. Escudero nos advierte que no se trató de una verdadera superación. El código de movimiento fue ampliado, pero la concepción del cuerpo y la preocupación por la forma siguieron siendo centrales. El clasicismo siguió presente en la danza moderna a través del formalismo que se reorientó, ya no hacia una exterioridad, si no hacia la necesidad expresiva.

A mediados del siglo XX, de la mano de bailarinas como Isadora Duncan, Doris Humphrey, Marta Graham, Diana Presuel y demás, se produce la ruptura más significativa: la danza deja de lado la pretensión de representar, de expresar. A esto se llamaría danza contemporánea y se tradujo en un período de experimentación y libertad que daría lugar a múltiples sentidos y emociones. Se abrió un diálogo con otras disciplinas corporales ligadas a la conciencia corporal que habilitan nuevos movimientos y potencialidades, destacando el elemento sensible del cuerpo. En la obra, el público toma un papel activo, y el proceso de creación pasa a ocupar un papel predominante. Aparecen en escena cuerpos no entrenados,

se combinan los movimientos ordinarios con los tradicionales, surgen experiencias de improvisación, múltiples motores de movimiento y elementos de diversas disciplinas, así como también desaparecen los frentes y las jerarquías entre bailarines. Si bien los criterios racionalistas y expresionistas no desaparecen del todo, surgen variadas maneras de hacer y pensar la danza. Se trata de una nueva danza, múltiple y cambiante, que carece de un criterio único. En cuanto a esto, “(...) la historia progresiva de la danza habría llegado a su fin una vez alcanzada su autonomía artística, dando inicio a una poshistoria pluralista en donde ninguna tendencia en particular se puede considerar la representante de la esencia de este arte” (Tambutti, 2008, pág. 24). Este modelo nos sirve para comprender en un sentido amplio el desarrollo de la danza académica. Hoy en día existen y se practican estas técnicas junto a nuevas variaciones, de manera simultánea y profesional. Fue parte de la investigación recuperar cómo se concibe la danza y desde qué lugar se trabaja hoy en día con la danza contemporánea.

Marcel Mauss es uno de los primeros teóricos sociales que se interesa en investigar el cuerpo, con una perspectiva multidisciplinar, y no únicamente desde la biología. Nos interesa su definición de cuerpo como “primer instrumento del hombre y el más natural, o más concretamente (...) el objeto y medio técnico más normal del hombre es su cuerpo” (Mauss, 1967, pág. 342). Su punto de partida para estudiar el cuerpo es el de la técnica corporal. La técnica corporal de Mauss remite al modo en que los seres humanos usamos nuestro cuerpo día a día. Las técnicas corporales son nuestras maneras de caminar, de hablar, de comer, de nadar y todas ellas se aprenden y se transmiten. Esta transmisión se da mediante la educación o la imitación: “el acto se impone desde fuera, desde arriba, aunque sea un acto exclusivamente biológico relativo al cuerpo” (Mauss, 1967, pág. 340). Siguiendo a Mauss, ¿la danza podría considerarse una técnica corporal? Implica un uso de nuestro cuerpo, que se aprende, muchas veces de pequeños. Pero, cuando la danza es también un trabajo, ¿sigue siendo una técnica corporal?.

Tomaremos el concepto de danza de la antropóloga Ana Sabrina Mora (2015), el cual define como una práctica que se inscribe en el cuerpo, que implica una relación particular con el propio cuerpo, con su entorno y con los otros cuerpos. Una práctica donde a través del conocimiento y la comprensión de mi cuerpo, puedo aprender cómo trabajarlo y usarlo

como medio expresivo (p. 123). La danza es producto y productora de fenómenos socio-culturales, y “es efímera; es siempre un hacer que se desarrolla en un espacio y en un tiempo y existe en un actuar” (Mora, 2015, pág. 118). A su vez, la danza deja huellas en el cuerpo y en las subjetividades; huellas en forma de inscripciones concretas en el cuerpo, o en forma de un *habitus* (en términos bourdieuanos: como formas de actuar, pensar y sentir asociados a la posición social) o corporeización.

También nos interesa la concepción sobre la formación en danza de Mora (2008). Si bien desarrolla la formación en danza clásica en particular por ser la más rigurosa e incuestionable, y que menos permiso da a la expresión, podemos pensarla para la formación en danza en general. La formación en danza es para la autora más que la aprehensión de técnicas corporales, implica un proceso donde se construyen corporalidades y subjetividades. Para ella, 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. En el ballet, hay mecanismos disciplinarios sobre el cuerpo, que se entrena rigurosamente durante largas rutinas repetitivas con la intención de moldear cada una de sus partes y de internalizar la técnica. En la internalización de la técnica, la formación se impregna en los cuerpos, los hace reconocibles a simple vista como cuerpos bailarines clásicos. El ballet como disciplina es un poder de normalización que moldea y construye cuerpos (p.5). La formación disciplinaria de la danza permite una fragmentación y un dominio de cada una de las partes del cuerpo. Se construyen cuerpos capaces, habilidosos, reconfigurados y rearticulados en un nuevo ordenamiento. Los bailarines y bailarinas incorporan una relación particular con el propio cuerpo, con el espacio y con el tiempo.

Para Mora (2008), pensar la danza es útil porque podemos ver cómo actúan los dispositivos (vinculados siempre al saber y al poder) sobre el cuerpo, y para ver cómo se construyen sujetos (p. 6).

Metodología

Para acercarnos a las concepciones, los sentidos y los usos de los cuerpos bailarines a los que da lugar una práctica corporal que se convierte en trabajo, debemos indagar en las

prácticas más cotidianas de los bailarines y bailarinas profesionales. Es necesario investigar las percepciones del cuerpo propio cuando se come, se viste, se ejercita, se disciplina y se presenta al trabajo. Para esto consideramos pertinente el enfoque biográfico. Desde este enfoque nos centramos en las historias de vida y su riqueza radica en la manera en que los sujetos narran sus vidas. Para construir historias de vida le pedimos al sujeto que relate su vida y en este relato se pone de manifiesto una relación entre tiempo, memoria y narración. Para Arguello Parra (2012), el enfoque biográfico prioriza el aspecto subjetivo de los sujetos, ya que nunca relatamos nuestras vidas de modo puramente objetivo, si no a través de una interpretación subjetiva de lo vivido: “no se narra la vida *vivida*, inalterable, tal cual sucedió; se cuenta la vida como recordada por un proceso reflexivo, según fue experimentada por el sujeto” (Arguello Parra, 2012, pág. 39). Este proceso interpretativo está sujeto al tiempo y al espacio desde el cual hoy relata su vida; está sujeto a la cultura en la que el sujeto está inmerso y al sentido que pueda otorgarle a su pasado desde su presente. Piña nos dice que “la memoria no es una capacidad genérica dada que opera con diferentes niveles de calidad, sino un proceso en donde el olvido y el recuerdo actúan recíprocamente” (Piña, 1999, pág. 3). La memoria nos da acceso a ciertos acontecimientos de la vida y a otros no, recordamos aquello a lo que le atribuimos significado. En cuanto a la intención principal de este tipo de enfoque, Arguello Parra (2012) afirma que no es el estudio de las historias individuales de por sí, si no en cuanto son parte y expresión de otras vidas, de un contexto más amplio, de lo público. Lo curioso de estudiar una historia de vida reside en poner de manifiesto la interrelación entre esa historia individual y la historia social en la que se inscribe esa vida (p. 43).

Godard presenta una aproximación longitudinal en la cual la historia de vida se organiza alrededor de acontecimientos y coyunturas en la vida del sujeto, “(...) la idea es construir cadenas causales, cadenas de acontecimientos que parecen organizar la vida del sujeto” (Godard, 1998, pág.14). Cuando utilizamos la perspectiva biográfica, no nos interesa remitirnos a toda la vida de los bailarines, si no que bastó con enfocarme en algunos acontecimientos que representan bifurcaciones en la trayectoria de los individuos. Una bifurcación es, según Godard (1998) un período de tiempo corto pero clave, en el que se experimenta una ruptura y los sujetos deben tomar decisiones que cambiarán su destino. Su valor para el investigador radica en que son momentos en los que toda la historia del sujeto

resurge y se pueden descubrir y comprender más cosas de ella (p. 17). En esta investigación tomamos como punto de bifurcación el momento de profesionalización, de ingreso al mercado laboral. Lo entendí como significativo porque simboliza una encrucijada biográfica en la que los sujetos dejan de bailar por placer o por estudio y empiezan a hacerlo por trabajo. Su cuerpo pasa a ser un instrumento de trabajo y quise indagar si junto a este cambio aparecen, en perspectiva, nuevas percepciones y sentidos. Otros momentos en consideración, serán el de la iniciación en la danza y el momento actual, tras un tiempo inmersos en el ámbito laboral. Estos momentos tendrán relevancia en el análisis, pero no serán considerados momentos de bifurcación.

Esta perspectiva admite diversas estrategias de construcción de un relato biográfico. Para este trabajo elegí la entrevista biográfica, que consiste en un diálogo abierto, sin muchas pautas, realizado en uno o varios encuentros. Este tipo de entrevista “(...) otorga al investigador mayor control sobre la situación, los datos y las motivaciones del sujeto” (Pujadas Muñoz, 1992, pág. 66) lo cual es una ventaja, pero no desliga al investigador del esfuerzo de forjar una relación de confianza con el entrevistado. Se realizó una muestra intencional de tres bailarinas que trabajan profesionalmente en La Plata. Hubo una elección conciente de ellas porque las conocía de clases y talleres, lo que me permitió saber de antemano un poco de su trayectoria y actualidad laboral e imaginar una predisposición a una entrevista de carácter biográfico; además, al tener edades variadas (25, 30 y 49 años), sus reflexiones fueron producidas en distintos momentos de su carrera profesional, lo cual considero que enriqueció la comprensión del proceso de profesionalización.

Resultados

Los cuerpos en la danza

Tras los relatos de vida contados por las bailarinas en las entrevistas, surgieron ciertos puntos en común entre las tres. En primer lugar, todas recordaron un interés por el movimiento a temprana edad. Hablamos de movimiento y no de danza, ni de danza contemporánea en particular, porque las tres bailarinas experimentaron diversas disciplinas de movimiento, como expresión corporal, patín, folclore, teatro, danza jazz y otras. En los tres casos la danza contemporánea aparece tras varios años de recorrer otras disciplinas, y

antes de probarla la desconocían casi totalmente. Si bien no recuerdan el momento exacto en el que empiezan a bailar o los motivos por los que se inician en la danza, todas recuerdan y describen una inquietud por el movimiento y por lo artístico, que las llevó a probar distintas disciplinas: “de muy chica me encantaba moverme, o sea, todo lo que tiene que ver con lo escénico, lo artístico, y viste que vas probando cosas (...) si, me gustaba como la cuestión del movimiento, lo escénico, el trabajo del cuerpo, todo” (Natalia, 30 años).

Cuando las bailarinas hablan de danza contemporánea aparece un concepto poco preciso, que acepta varias definiciones y no una unívoca. Pero es justamente esta falta de precisión una característica propia del contemporáneo, según reconocen las entrevistadas. No hay un análisis muy fino del concepto en los relatos, pero si queda claro que los límites de la danza contemporánea son difusos, como también es común y válida la complementación del contemporáneo con otras disciplinas, como el yoga o el teatro. Algo que si aparece de manera clara es la oposición de la danza contemporánea frente a la danza clásica. El clásico es rígido, limitante, antinatural, poco saludable. Para ellas, el contemporáneo rompe con la estructura rígida del clásico e introduce nuevas libertades de movimiento, de expresión, de producción. Como vimos en las teorizaciones de Escudero (2013) y Tambutti (2008), la noción de ruptura con la técnica clásica aparece con la introducción de la danza moderna, y es recién en la danza contemporánea cuando se ponen en juego nuevos cuerpos, nuevas disposiciones, nuevas combinaciones y secuencias de movimientos. La danza deja de perseguir un cuerpo, un movimiento ideal y preestablecido, un sentimiento a expresar. Esto nos remite a un comentario de Lucía:

“pensar que toda esa perfección [del clásico] puede ser trasformada, transmutada en algo mucho más expresivo, como una columna que se curva, o en un talón que sale, entonces, de repente en vez de estar un pie en punta, como se conoce toda la danza más, no sé, danza rítmica, la danza clásica qué se yo, que de repente un pie contraído puede significar otra cosa (...)” (Lucía, 25 años).

Si volvemos al momento de descubrimiento de la danza contemporánea, en los tres relatos vino acompañado de una necesidad de “recuperar el tiempo perdido”, el tiempo no bailado. Esta sensación de haber perdido tiempo se tradujo en un período de tomar clases

constantemente y de entrenar muchas horas. La ansiedad de aprender e incorporar conocimientos se encontró con el límite de las lesiones y los dolores. En los tres casos se observa un primer momento de “recuperar el tiempo no bailado” seguido de la aparición de una lesión o dolor grave. En la ansiedad de bailar, las bailarinas se ven perjudicadas por lesiones de sobreexigencia. Las primeras lesiones y dolores representan una ruptura en sus vidas, un quiebre que les exige detenerse y reconfigurar sus técnicas de movimiento y hábitos cotidianos, para considerar el cuidado que el cuerpo necesita:

“(..) yo comía cualquier cosa, (...) disfrutaba de tomar mucha cerveza, mucho pucho, otra cosa. Y de repente ensayar muchas horas en una semana... me hizo adelgazar un montón ¿viste?, y yo dije “bueno ya fue, no pasa nada”. Hasta que ese año, eh, me pegué una desmayada así re atroz, así como, no sé, me agarró una época de quilombito, quilombito mental. Para mí era todo, igual, de la cabeza ¿no? Y cuando falla la cabeza, fallan las emociones, ahora lo veo a lo largo, y cuando fallan las emociones, esto que yo te decía que uno pone piloto automático, me lesioné” (Lucía).

Identificamos en los tres casos, y más específicamente en los casos de las más jóvenes, un proceso de aprendizaje por el cual se modifica la relación con el cuerpo y la danza. Esto implicó una nueva percepción del cuerpo, como un cuerpo que necesita cuidado. Esta nueva concepción del cuerpo va de la mano con un aprendizaje que excede estrictamente al espacio de la danza e involucra aspectos de la vida externos a ella. Lucía lo representa como “la vida del deportista”. Entendemos al cuidado corporal como el proceso en el que, simultáneamente con la incorporación y estudio de la técnica, se descubre un cuerpo doliente, un cuerpo que hay que cuidar. El cuidado corporal se expresa en el descanso diario, en la buena alimentación como en la forma de entrenar y de disponer el cuerpo para la técnica.

“(...) me lesioné, porque hacía clásico con mucha tensión y mucha exigencia y me agarró una lumbalgia en el nervio ciático, me quedé dura (...) y... me estaba moviendo así, así, y de repente me quedaba dura, de repente volvía a moverme, porque seguía tomando clases, y como que no entendía muy bien, me daban corticoide, todo, me quedaba dura, y yo, para mí me curé haciendo feldenkrais, como investigando qué podía hacer, no me acuerdo como

llegué, y me destrabó la pelvis, como que se me armó otra configuración del cuerpo, de la vida, de todo (...)" (Natalia).

A pesar de la diferencia de edad, en todas hay un aprendizaje y una transformación en la concepción y percepción del cuerpo. Señalamos una distinción con respecto a la teoría en las distintas concepciones de cuerpo que vislumbramos en los relatos. En cuanto a la práctica de la danza, no surge exactamente la noción del cuerpo-instrumento, pero si lo hace en relación a la práctica laboral. En los relatos el cuerpo es el instrumento de trabajo, y por eso necesita cuidado, porque nos valemos de su habilidad y salud para trabajar. En este sentido es tajante la reflexión a posteriori de Inés sobre este proceso: "(...) la danza te pone de cara con que vos sos el instrumento, viste, no... no, no hay separación (...)" (Inés, 49 años).

La danza como trabajo

En el trabajo previo a las entrevistas delimité el momento de la profesionalización como una bifurcación en la vida de las entrevistadas. Lo que más me interesaba de este momento bifurcativo era el cambio que se podía producir en la percepción y uso del propio cuerpo, en cuanto dejan de bailar por placer para hacerlo como un trabajo. Sin embargo, al momento de analizar las entrevistas, no percibí este cambio tan marcado. Se mantiene un placer por la danza más allá del trabajo, que en los relatos aparece como un "amor a la danza". Este amor no quita el hecho de que la danza para estas tres mujeres es su trabajo, y que eso implicó la necesidad de reconfigurar sus hábitos para cuidar sus cuerpos, como también la exigencia de encontrar cierta estabilidad económica, que resulta casi insostenible de la mano de la interpretación. La decisión de dedicarse a la danza viene acompañada de un miedo a no encontrar la estabilidad económica y plantea ciertas dudas y tensiones.

Podemos dilucidar dos grandes modalidades de trabajo en la danza: la docencia y la interpretación. En Lucía e Inés la docencia aparece al inicio de su vida laboral, y en las tres como aquello que les brinda estabilidad económica. En cuanto a la interpretación, varía en todos los casos. Lucía ha participado y participa actualmente en dos compañías de carácter independiente. En estas compañías independientes, el trabajo de Lucía se reduce a la interpretación, por lo que no es partícipe de las tomas de decisión, de producción ni de

gestión. La remuneración que recauda de su trabajo en estas compañías, es un porcentaje de lo recaudado por cada función. Sus horas de ensayo, sus transportes y sus viáticos, no son remunerados económicamente. Es conciente de esto, pero también nos dice que no representa un problema para ella. En su relato predomina una mirada romántica de la danza. Nos dice que ama bailar, que no persigue la remuneración económica cuando trabaja interpretando, que vive de la danza, pero a través de la docencia, no de la interpretación. De esta manera, en Lucía predomina la visión de que vivir de la danza solo es posible siendo profesora, teniendo la vocación de docente, lo cual nos hace preguntarnos ¿qué sucede cuando está presente la vocación de bailarina y no la de docente?.

En contraposición, Natalia tiene un mirada menos romántica de la danza. A diferencia de Lucía, todas sus producciones son autogestionadas. Junto a su grupo de teatro fue produciendo, interpretando, enviando trabajos a diferentes festivales nacionales e internacionales, presentando proyectos para conseguir subsidios, siempre desde la gestión colectiva e independiente. A diferencia de las compañías en donde participa Lucía, Natalia produce, organiza, gestiona sus producciones y divide los gastos junto a sus compañeros. En pocas ocasiones trabajó solo de intérprete y es el día de hoy que prefiere la modalidad de trabajo de la autogestión. “(...) por lo general esos proyectos son no remunerados (...) hay mucho trabajo que no es remunerado, a menos que pegues algo, como que no tenés que ponerte como condición lo económico porque si no no lo haces (...)” (Natalia).

En relación al trabajo docente, las formas presentadas en los relatos era en ámbitos públicos y privados. Si bien ambas brindan estabilidad económica, las bailarinas destacan la docencia pública como la más difícil de alcanzar, pero la más estable y con mayores beneficios. Natalia, que es la única de las tres entrevistadas con título de profesora validado, nos contó lo difícil que es adquirir cargos públicos, y lo complejo que le resultaba tomar esos cursos. A la hora de la entrevista poseía un solo cargo que, pese a que era en una escuela lejos, y con un curso conflictivo y reacio a la danza, decidía mantenerlo por los beneficios que le dan, la obra social y las vacaciones pagas. El hecho de tener un solo cargo estatal hacían que sus mayores ingresos dependan de las clases que daba en espacios privados, que dentro de la docencia son los más inestables. Inés también nos habló de la inestabilidad de los estudios de danza privados, que es donde provienen sus principales

ingresos pero que, a diferencia de los estatales, dependen de circunstancias ajenas a ellas y no son tan seguros.

Una opción que las tres entrevistadas nombraron es el trabajo de interpretación en una compañía oficial. En Argentina hay muy pocas compañías oficiales, como la del Teatro San Martín, la Compañía Nacional de danza, o la compañía de Julio Bocca. Estas están financiadas por un ente estatal o privado, y en ellas predomina el trabajo en relación de dependencia, los bailarines y bailarinas reciben un sueldo fijo y responden a la organización, gestión y producción de la persona que dirige la compañía. Es la modalidad laboral que más estabilidad produciría a un bailarín o bailarina profesional. Según el relato de las entrevistadas, ésta forma de trabajo es la ideal pero resulta prácticamente inalcanzable. El caso de Inés resulta interesante en este aspecto. Se dedicó desde los 17 años y en mayor medida a la docencia. Nos contaba que sus producciones e interpretaciones han sido pocas y esporádicas, y cuando le pregunté el motivo, me dijo:

“no sé, siento que hubiera necesitado eh... una estructura, para mí ¿no?, una estructura que me ordenara más el trabajo como intérprete, y bueno, y esa oportunidad no se dio, pero yo salir a buscarla todo el tiempo para seguir sosteniendo mis productos artísticos, no la tuve esa energía, eh, yo creo que... si hubiera estado en una estructura que me sostuviera a mí como intérprete, lo hubiera hecho” (Inés).

Interpreto que cuando Inés habla de estructura se refiere a la estructura que podría brindar una compañía oficial, con una remuneración segura, fija, que cubriría los viáticos, que resolvería las cuestiones de espacios para ensayar y presentar las obras, la promoción de las producciones, entre otras cosas. La falta de esta estructura que brindarían las compañías oficiales en otros ámbitos no oficiales, independientes y/o autogestivos, la llevó a preferir dedicarse a la docencia, que es lo que le permitió solventarse económicamente. A pesar de señalar el trabajo en la docencia como el que ha elegido privilegiar en su vida, cuando le pregunté cómo es trabajar bailando, me habló del placer de la interpretación, tanto en el proceso de creación y producción como de exposición, donde se combina lo placentero de la creación con la adrenalina e intensidad de la exposición, como resultado de un trabajo previo que resulta muy satisfactorio. En el discurso de Natalia también aparecía como más grato el proceso de creación, producción e interpretación, frente al de la docencia que en

ella aparece solo como necesidad frente a la inestabilidad que brinda el trabajo interpretativo. Ella sostiene que el trabajo de interpretación

“(…) genera muchos momentos de incertidumbre (se ríe) de no saber bien que va a pasar, pero al mismo tiempo, si uno está convencido de lo que está haciendo, confías en que siempre va a aparecer algo, ¿no? (...) la mayoría de los proyectos por lo general, los que a mí me atraen artísticamente, son los que más me atraen, son los no remunerados, o sea los proyectos de creación colectiva (...)” (Natalia).

A su vez nos decía que:

“(…) como yo decido vivir así, dedicándole tiempo también a mis proyectos independientes, no doy tanto espacio para vivir solo de la docencia, porque por ahí si yo decidiera, “bueno doy clases todo el día” en escuelas y eso, capaz que estaría más aliviada económicamente, pero, yo quiero seguir haciendo estos proyectos (...) entonces voy equilibrando, entre una cosa y la otra, a veces viste también te planteas como esto de “¿podré tener hijos en algún momento?” (risas) o algo así, porque decís, es tanta inestabilidad que, ya con hijos es complicado, pero bueno, por ahora lo vengo pateando (risas)” (Natalia).

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.

Cuerpos que bailan

Las entrevistas biográficas finalizaban con la pregunta acerca de si percibían un cambio en sus cuerpos desde la primera clase de danza que tomaron al presente. Sin dudar, las tres bailarinas contestaron que sí. Los motivos de ello fueron distintos, pero tienen puntos en común.

“(…) cambió principalmente, no solo lo corporal, porque de repente mi cuerpo adquirió más músculos donde no había ¿viste?, se me empezaron a deformar los dedos de los pies, empecé a tener músculos en las piernas, empecé a tener una espalda, una postura más

armada, una mirada más proyectada eh... todo cambió, y la actitud, la actitud fue como lo que, dio el cambio, total, también, como lo que yo más me doy cuenta. (...) en el pasado era re pichi (risas) era re tímida (...) toda achicada, cero espacios ¿no? cero volúmenes en mi cuerpo (...) volúmenes... eh, expresivos ¿no? (...) como que al principio la danza estaba adentro de mi cuerpo, y para mi propio disfrute. Y a medida que pasaron los años, trascendió las barreras de la piel, para llegar a muchos más, y creo que ese es el cambio como más, como sustancial. De realmente poder sacar lo que tenía adentro, seguir teniéndolo adentro, pero proyectarlo hacia afuera para que otros lo pudieran disfrutar también” (Lucía)

“(...) 15 años después (se ríe) eh, cambió esta idea de “no podes bailar porque sos vieja” (risas) o sea, se me, chun, desestructura, ahora de repente me dedico a esto, entonces es como que, cambió, bueno, lo de la lumbalgia para mí fue un antes y un después, esto de trabajar con mucha tensión muscular, y de repente ahora que estoy haciendo todo un trabajo más con lo óseo, con lo articular, administrar energía, eh... sí, eh... pensar la danza como un laburo, o sea, como, eh... de estar fuera de un circuito, cuando era chica, a ahora que estoy adentro de este circuito, como si... o sea como que si me miro ahora... bueno el cuerpo de adolescente al cuerpo de mujer adulta y... me siento re bien, ponele que tengo 30 pero como que estoy en movimiento, entonces como que siento que estoy entrenada, y no siento dolores (...) como que me gusta la edad que tengo, como, me parece que está bueno, de repente estas más plantada ¿viste? Como... antes como que dudaba mucho de todo (se ríe) de poca seguridad en mi misma eh... asique sí, es como, soy otra persona (...)” (Natalia).

“(...) cuerpo, o sea, cuerpo es un montón de cosas, cuerpo es una historia emocional, cuerpo son las vivencias que se te van impregnando, eh, si... cambió, absolutamente, y... pero hay algo, de esa... obviamente, de esa esencia, de ese sensibilidad que yo... o de ese estímulo que yo recibí, o como respondí a ese estímulo, que sigue siendo exactamente el mismo, eh... eh... pero si, si, el cuerpo cambia, y... y yo creo que en cierta manera también, a mí, yo estoy disfrutando mucho la madurez... (se ríe) ahora, ahora la estoy disfrutando mucho, obviamente que... que no fue siempre así, eh... si uno entiende como el cambiar el cuerpo como una limitación, no es muy grato, pero si, si la transformación de ese cuerpo habla de...

de eso, de cierta madurez, y de cierta pequeña claridad, de ciertas cosas, eh... sigue siendo re contra disfrutable... si, pero no es fácil (se ríe)

E: (me río) ¿no es fácil qué?

I: (...) la aceptación (...) si... hay como un momento como de crisis, en que vos pretendes, porque vos te sentís exactamente igual adentro tuyo (me río), entonces hay como un cortocircuito entre lo que vos pretendes hacer y lo que podes hacer, entonces hasta que eso se acomoda, es como en otros planos de la vida también, hasta que eso se acomoda y volvés a encontrar un canal de disfrute (...) pero... si, tiene que ver con la disciplina, esto definitivamente no le pasa a alguien que está... con otra conexión con su trabajo, por ahí al tipo que pinta, le afecta mucho perder la vista, y es, ese perder la vista te afecta interiormente y vos no ves el dibujo igual, no elegís los colores igual, tardas más tiempo en dibujar lo que vos querés, o pintar, lo que sea... imaginate la danza... es de una complejidad bastante grande, pero... pero hay gente que pinta hasta que tiene 80, con anteojos, con velas, se le corta la luz, sigue pintando, y bueno, su obra cambia, obviamente que cambia, pero está buenísimo (...)" (Inés).

Estas respuestas nos remiten al concepto de danza de Mora (2015). La danza para Mora es una práctica que se inscribe en los cuerpos, que inscribe formas y crea subjetividades. Los cuerpos de estas bailarinas están atravesados por la danza, son cuerpos que la danza movilizó y transformó. En los relatos son claras las huellas de la danza: de cuerpos tímidos e inseguros, pasamos a ver cuerpos fuertes, seguros y expresivos. En los relatos de las dos bailarinas más grandes está presente el paso del tiempo. El paso del tiempo atraviesa los cuerpos y los cambia, a la vez que modifica la relación con el propio cuerpo y con la danza. Los cambios que el tiempo produce en los cuerpos pueden no ser fáciles de aceptar, como en el caso de Inés que experimentó un proceso de adaptación al paso del tiempo en su cuerpo. La danza ocupa un lugar central en el discurso de las entrevistadas. Son concientes de los cambios que la danza produjo en sus cuerpos, en las inscripciones concretas, en sus dedos deformes, sus músculos fuertes y sus articulaciones con tensión, pero la diferencia más remarcada es la de un cambio actitudinal.

Conclusión

En este trabajo la danza, el cuerpo y el trabajo se entrelazan con límites difusos. Tratamos de desglosar cada concepto y su reflexión en las historias de vida de tres bailarinas profesionales de La Plata, y articularlos con la teoría. Podemos decir que una bailarina profesional en la ciudad de La Plata puede dedicarse a la interpretación a través de un grupo o compañía independiente, formada y llevada adelante desde la autogestión, como Natalia; siendo partícipe de un grupo o compañía independiente pero no propia, como Lucía; o solo siendo docente, como Inés. Entrevistamos a tres bailarinas profesionales de diferentes edades y en todas el punto en común dentro de su profesión, es el desarrollo de la docencia como el trabajo más estable económicamente, sobre todo aquella que depende del Estado. Las tres bailarinas se sostienen económicamente a partir de la docencia.

El trabajo en la danza es, según los relatos, principalmente inseguro. Requiere de mucha energía y fuerza de voluntad. En las tres entrevistas analizadas, las bailarinas describen la creación, la interpretación y la exhibición como los momentos de mayor placer, y a la vez, las tres afirman que no es posible dedicarse exclusivamente a la interpretación. En el caso de Lucía, que dice tener la vocación de bailarina así también como la de docente, ésta situación no es problemática. En el caso de Natalia, que privilegia sus producciones y por eso elige dedicarles tiempo, la docencia es una condición que debe cumplir. La docencia ocupa en su vida laboral un lugar secundario, de sostén, que puede convertirse en algo tedioso pero necesario para adquirir la solvencia económica. Inés destaca el proceso interpretativo como el más satisfactorio dentro de la danza. Sin embargo, su dedicación plena exige una energía que ella no creyó ni cree poseer actualmente. La docencia le permitió adecuar su trabajo de bailarina con sus intereses personales y sobre todo, con su vida como madre.

De alguna manera podemos afirmar que el trabajo en la danza es precario, que no dispone a la bailarina el control de su producto de trabajo, 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. El trabajo en la danza, como todos, traspasa los límites del cuerpo; pero éste lo hace de una manera especial: la precarización del trabajo en

la danza se justifica mediante el amor a la danza. El amor a la danza hace que el placer de bailar deje de lado la incertidumbre constante que genera el trabajo de la danza. El amor a la danza hace que, por más inestable que sea el trabajo de la danza, las bailarinas creen obras y proyectos, que busquen festivales, contratos o subsidios para sostenerlos y exponerlos, que bailen para una compañía propia o ajena, o desarrollen la docencia aunque no les guste. El amor a la danza justifica que, con lesión o dolor una bailarina baile, y que por poca o ninguna remuneración, una bailarina baile.

Bibliografía

- o Arguello Parra, A. (2012). “Entre el tiempo y el relato: Consideraciones epistemológicas en torno a la perspectiva biográfica en la investigación social y educativa”. Revista de investigación educativa n° 15. Universidad veracruzana. México.
- o Escudero, M. C. (2013). Cuerpo y danza: Una articulación desde la educación corporal [en línea]. Trabajo final de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.894.pdf>
- o Godard, F. (1998). “Uso de las historias de vida en las Ciencias Sociales” en T. Lulle, P.Vargas y L. Zamudio (coord), *Los usos de la historia de vida en las ciencias sociales*. Colombia. Anthropos. Serie II.
- o La situación laboral de los bailarines en México. (2008). *Revista UIC - Foro Multidisciplinario de la Universidad Intercontinental*, (8), 68-73.
- o Leyva Piña, M. A. (2016). Las chicas hooters: el culto al cuerpo-trabajo. (Spanish). *Cotidiano- Revista De La Realidad Mexicana*, 31(195), 85-94.
- o Machado Pais, J. (2007). “De los relatos a los contenidos de vida” en Machado Pais, J. Chollos, Chapuzas y Changas. Anthropos. México.
- o Mauss, M. (1979). “El concepto de la técnica corporal” en *Antropología y sociología*. Editorial Tecnos S.A. Madrid.

- o Mora, A.S. (2008). “Cuerpo, sujeto y subjetividad en la danza clásica”, en Revista Question. La Plata.
- o Mora, A. S. (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.
- o Pedrosa, I. & García-Cueto, E. (2014). Estudio del síndrome de burnout en deportistas: prevalencia y relación con el esquema corporal. *Universitas Psychologica*, 13 (1).doi:10.11144/Javeriana.UPSY13-1.esbd
- o Piña, C. (1999). “Tiempo y memoria. Sobre los artificios del método biográfico”, en Revista Propositiones n° 29. Santiago de Chile.
- o Pujadas Muñoz, J.J. (1992). “Cap. 4: Elaboración de una historia de vida”, en Pujadas Muñoz, J.J., *El método biográfico: El uso de las historias de vida en ciencias sociales*. Cuadernos metodológicos N° 5. Madrid. CIS.
- o Tambutti, S. (2008). Itinerarios teóricos de la danza. *Aisthesis*, sin mes, 11-26