

Trabajar como bailarín o bailarina. Herramientas teórico-conceptuales para pensar las trayectorias laborales en la danza contemporánea*

Work as a dancer. Theoretical-conceptual tools to think about labor trajectories in contemporary dance

Mariana Lucía SÁEZ

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

marianasaezsaez@gmail.com

Juliana VERDENELLI

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

juliverdenelli@gmail.com

BIBLID [ISSN 2174-6753, Vol.24(1): a2404]

Artículo ubicado en: encrucijadas.org

Fecha de recepción: 29 de septiembre de 2023 || Fecha de aceptación: 31 de mayo de 2024

Resumen

Este artículo propone una revisión sistematizada de los estudios cualitativos de enfoque socio-antropológico sobre el trabajo en la danza, producidos durante los últimos quince años en latinoamérica y España. El análisis se organiza en tres ejes –circuitos de producción y formación, precariedad, cuerpo y género– para indagar el modo en que las condiciones laborales afectan los procesos y recorridos de inserción ocupacional en la danza contemporánea. Se concluye que la focalización en las trayectorias laborales puede significar un aporte al campo de estudios sobre danza y trabajo y se recuperan diversas herramientas teóricas y metodológicas para su abordaje. Pensar estos itinerarios laborales con la misma laxitud que caracteriza al trabajo artístico constituye una oportunidad para observar tanto las particularidades como las generalizaciones posibles, así como también las diferencias y las similitudes entre prácticas, circuitos o contextos geopolíticos de producción.

Palabras clave: trayectorias laborales, danza contemporánea, cuerpo, género, precariedad.

* Una versión preliminar de este trabajo fue presentada en el 16º Congreso Nacional de Estudios del Trabajo que se desarrolló del 2 al 4 de agosto de 2023 en la Universidad de Buenos Aires.

Abstract

This paper proposes a systematized review of qualitative studies with a socio-anthropological approach on dance work, produced during the last fifteen years in Latin America and Spain. The analysis is organized along three axes -circuits of production and training, precariousness, body and gender- to investigate the way in which labor conditions affect the processes and paths of occupational insertion in contemporary dance. It is concluded that the focus on labor trajectories can mean a contribution to the field of studies on dance and work and various theoretical and methodological tools are recovered for its approach. Thinking about these labor itineraries with the same laxity that characterizes artistic work constitutes an opportunity to observe both the particularities and the possible generalizations, as well as the differences and similarities between practices, circuits or geopolitical contexts of production.

Keywords: labor trajectories, contemporary dance, body, gender, precariousness.

Destacados

- La desigual distribución de la precariedad laboral en la danza es un elemento a considerar en el análisis del pluriempleo y la multiactividad, que tampoco se distribuyen de modo uniforme a lo largo de las trayectorias laborales.
- Pensar las trayectorias corporales junto con las laborales permite analizar las convergencias, divergencias e imbricaciones entre ambos recorridos en la danza contemporánea.
- Las trayectorias laborales en la danza contemporánea se ven atravesadas por desigualdades sexo-genéricas.
- La focalización en las trayectorias laborales es una oportunidad para observar las diferencias y similitudes entre prácticas, circuitos y/o contextos geopolíticos de producción de la danza.

Agradecimientos

Agradecemos al Grupo de Estudio Sobre Cuerpo (CICES/IdIHCS/UNLP-CONICET), al Núcleo de Estudios Antropológicos sobre Danza, Movimiento y Sociedad (ANDAMOS/EIDAES/UNSAM), al equipo de Estudios Interdisciplinarios sobre Trabajo y Artes (EITyA/UBA) y al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas que posibilitó la realización de este artículo a través de nuestras becas postdoctorales de investigación.

Cómo citar

Sáez, Mariana Lucía y Juliana Verdenelli (2024). Trabajar como bailarín o bailarina. Herramientas teórico-conceptuales para pensar las trayectorias laborales en la danza contemporánea. *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 24(1), a2404.

1. Introducción

Diversos autores han señalado que los estudios sobre el trabajo artístico se ubican en una posición marginal, tanto en el campo de los estudios sociales sobre arte como en el de los estudios sociales del trabajo (entre otros: Alonso Atienza, 2009; Guadarrama Olivera, 2014; Mauro, 2018, 2020a). Hasta mediados del siglo XX el arte fue considerado un producto accesorio del desarrollo y la actividad humana (Morel, 2011). Una esfera diferencial de lo social a la que podían acceder los miembros de los sectores económicamente beneficiados, dedicada a la búsqueda de valores particulares –“belleza”, “autenticidad”, “verdad”– que serían la antítesis de los valores asumidos en el mundo de la economía y del trabajo –“racionalismo”, “instrumentalismo”, “utilitarismo”– (Du Gay, 1997). El surgimiento y consolidación de estas representaciones en torno al arte han sido analizados por distintos autores, vinculándolas al desarrollo de la modernidad capitalista, a los cambios en la división del trabajo y a las especializaciones consiguientes. Entre ellos, se destacan los aportes pioneros de Pierre Bourdieu (2003) sobre la constitución del campo artístico, –y sus principios de legitimación y desarrollo de su autonomía– y de Raymond Williams (2003) con su análisis del proceso en que, de modo simultáneo, el arte y el trabajo se desarrollaron como áreas especializadas y diferenciadas de la sociedad.

Partiendo de estas contribuciones, desde la década de 1970 en adelante, se han desarrollado trabajos que cuestionan esta visión del arte como una actividad suntuaria e improductiva y, desde distintos abordajes teóricos, señalan la imposibilidad de colocar a la “cultura” como un espacio social aislado; mostrando que las esferas del arte, la política y la economía no son autónomas o independientes (Yúdice, 2002). Esto habilitó análisis que ponen en relación dimensiones materiales, económicas y laborales de la práctica artística (Becker, 2008; Di Maggio, 1999; García Canclini, 1987). En esta línea, trabajos recientes han señalado al trabajo artístico como forma paradigmática del trabajo precario y flexible en el marco del capitalismo tardío europeo y al artista-trabajador como figura clave para comprender el mundo laboral contemporáneo (Boltanski y Chiapello, 1999; Menger, 2006; Kunst, 2015; Pujol y Rozas, 2015; Lorey, 2016).

Al mismo tiempo, en los últimos años han surgido en el contexto latinoamericano una serie de movimientos en el propio campo artístico que apuntan a un cambio en el estatuto del artista como sujeto social (Gallo y Semán, 2015): reivindican a los artistas como trabajadores de la cultura y se organizan para promover marcos legales que los amparen, les garanticen derechos laborales básicos y les propicien mejores condiciones para el desarrollo de su actividad y el sostén de sus vidas.

En este contexto de tensiones, nos proponemos contribuir a la reflexión sobre las trayectorias laborales en el ámbito de las danzas escénicas, en particular, la danza contemporánea. Para ello, realizamos una revisión sistematizada (Codina, 2018) de la bibliografía de los últimos quince años en castellano sobre la danza contemporánea

como actividad laboral, con un enfoque centrado principalmente en aquellas investigaciones cualitativas de corte socio-antropológico. Nuestro interés está centrado en elaborar un relevamiento crítico de las ideas que circulan actualmente en las academias hispanohablantes del sur global, por lo que la amplia mayoría de los estudios analizados en este trabajo proceden de países latinoamericanos o de España. No obstante, también se refieren aportes de la academia angloparlante y otros estudios internacionales, en la medida en que aparezcan mencionados en los trabajos locales y tengan algún tipo de influencia en los modos de problematizar y comprender el trabajo artístico desde el sur.

Este criterio de selección bibliográfica nos permitió definir un corpus heterogéneo de materiales. Luego, procedimos al fichado y análisis de los textos, identificando sus marcos de referencia, dimensiones de análisis y principales aportes. Finalmente, organizamos el material relevado en los siguientes ejes de análisis: circuitos de producción y formación; condiciones laborales, precariedad y pluriempleo; y problemáticas laborales en relación al cuerpo y género, que ordenarán el desarrollo del presente artículo. Es importante aclarar que el proceso de selección de estas categorías analíticas obedece a diferentes criterios. Mientras las primeras dos (circuitos y precariedad) se desprenden del análisis de contenido de los trabajos, la propuesta de hacer foco en el cuerpo y el género responde a nuestro particular interés por visibilizar dimensiones más vivenciales y cotidianas del trabajo artístico.

En este sentido, proponemos la noción de trayectorias como herramienta teórico-metodológica que permite captar el carácter longitudinal de las experiencias laborales (Muñiz Terra, 2018) y comprender los procesos de negociación entre las estructuras sociales y las disposiciones subjetivas. Según Bourdieu las trayectorias son “una serie de posiciones sucesivamente ocupadas por un mismo agente (o un mismo grupo) en un espacio en sí mismo en movimiento y sometido a incesantes transformaciones” (citado en Hamui, 2016: 244).

Retomando estos aportes, pensamos que la noción de trayectorias laborales permite orientar la mirada hacia las formas histórica y culturalmente situadas de “ganarse la vida” (Narotzky y Besnier, 2014; Fernández Álvarez y Perelman, 2020) en un ámbito específico como la danza, atendiendo a las diferencias que los clivajes identitarios pueden producir en las experiencias particulares de los sujetos. Asimismo, consideramos que el análisis de las trayectorias puede habilitar la identificación de ciertos elementos compartidos, que varían según los recorridos ocupacionales, los posicionamientos dentro del campo artístico y los entornos laborales específicos.

Por todo lo expuesto —y a la luz de los interrogantes de nuestras investigaciones posdoctorales en curso¹—, propondremos una lectura de estos antecedentes que ponga el foco en las trayectorias laborales y los procesos de inserción ocupacional, indagando en el modo en que las condiciones laborales relevadas afectan (o pueden afectar) estas trayectorias. Así, la revisión sistemática y crítica de la literatura sobre el tema buscará responder a las siguientes preguntas: ¿Qué elementos se destacan en estos estudios para comprender las condiciones laborales y los circuitos de producción en la danza contemporánea? ¿Cómo se aborda la dimensión económica de la actividad dancística? ¿Cuáles son las herramientas conceptuales que se ofrecen para comprender las particularidades de las trayectorias laborales y los procesos de profesionalización en la danza? Y, por último: ¿de qué manera intervienen los distintos clivajes identitarios en los recorridos ocupacionales de los artistas y cómo se vinculan con sus posicionamientos y roles como trabajadores de la danza?

2. Circuitos de producción y formación

Los trabajos académicos revisados suelen identificar tres circuitos diferenciados: comercial, oficial e independiente (Peralta Fallas, 2008; Sbodio, 2016; Antolínez Ladino, 2016), aunque concentran la producción de la danza contemporánea en el circuito independiente (Peralta Fallas, 2008; Benitez, Claverie y Moreno, 2015; Sbodio, 2016; Antolínez Ladino, 2016; Cadús, 2018) y, en menor medida, en el circuito oficial. Cada uno de estos circuitos presenta rasgos distintivos y nuclea a una pluralidad de agentes que establecen diferentes relaciones entre sí y con el Estado (Mauro, 2018).

El circuito oficial (o público) está constituido por compañías estables, que desarrollan una actividad de carácter permanente en teatros oficiales, o por artistas contratados directamente por las salas oficiales, a través de un contrato de locación de servicios que no genera relación de dependencia con el Estado (Sbodio, 2016; Mauro, 2018). Cabe señalar que no se consideran dentro de este circuito los organismos estatales de fomento a la producción independiente, “ya que no es su fin producir espectáculos sino subvencionar a los colectivos independientes” (Sbodio, 2016: 196).

El circuito comercial está regido por empresarios y empresas de espectáculos (sociedades comerciales) que invierten y arriesgan capital propio, o se asocian con terceros para financiar producciones. Según Mauro (2018), los tres componentes básicos de la producción comercial de espectáculos son el capital, la sala y el trabajo, categoría que

¹ Verdenelli (entre otros: 2020, 2022) estudia las negociaciones, disputas y estrategias laborales implementadas por las mujeres en los circuitos dancísticos del tango y el contemporáneo en la ciudad Buenos Aires, prestando especial atención a las implicancias de la maternidad en términos de recorrido ocupacional de las artistas y a las particularidades que asume la feminización del trabajo en la danza. Por su parte, Sáez comenzó analizando los procesos de formación en danza contemporánea y artes circenses (Sáez, 2017) y, a partir de una estrategia etnográfica de “seguir a los actores” comenzó a registrar y analizar su inserción en el mundo del trabajo y sus trayectorias laborales (Sáez y del Mármol, 2020; Sáez, 2022; Sáez et al., 2022).

reúne tanto a los artistas (directores, coreógrafos, bailarines) como a las personas que desempeñan tareas no artísticas (técnicos, empleados administrativos, productores, etcétera). El objetivo principal (aunque no el único) de este sistema de producción es la rentabilidad económica. Muchos de los empresarios son también propietarios o arrendatarios de salas de gran capacidad, en donde realizan producciones propias o de terceros (Sbodio, 2016).

El circuito de producción independiente alberga la mayor parte de la producción de danza contemporánea en latinoamérica. Para Sbodio (2016), este sistema se caracteriza por formas colectivas de producción y autofinanciación y por modos de organización democrática y cooperativa. Los mismos trabajadores son los que invierten capital de sus bolsillos, por lo que la escasez de recursos y los problemas de financiamiento son característicos de las producciones escénicas independientes.

2.1. Circulaciones y complementariedades

Algunos trabajos que analizan las trayectorias laborales destacan la circulación de bailarines contemporáneos dentro de los ámbitos oficiales e independientes y la existencia de una relación de retroalimentación o complementariedad entre ellos (Peralta Fallas, 2008; Antolínez Ladino, 2016; Solís Pérez y Brijandez Delgado, 2018). El empleo estatal (ya sea como integrante de una compañía de danza oficial, docente en una universidad pública o en la educación primaria o secundaria) se ofrece como un ámbito de estabilidad económica: contratos a mediano o largo plazo, horarios y tiempo de trabajo estipulados a través de esos contratos, aportes jubilatorios, seguros y obras sociales.

Los circuitos de producción independientes de la danza aparecen, por el contrario, como ámbitos de trabajo informal y precario, pero que también habilitan el trabajo colaborativo y en red, la libertad creativa y el respeto por los tiempos particulares que aparecen como fundamentales para los procesos de creación (Peralta Fallas, 2008; Benitez, Claverie y Moreno, 2015; Sbodio, 2016; Antolínez Ladino, 2016; Cadús, 2018).

Particularmente, Cadús (2018) plantea que este modelo de producción independiente o "no-oficial" se consolidó en Buenos Aires entre las décadas de 1940 y 1950, como resultado de la creación de la primera compañía profesional de danza moderna fundada por la bailarina norteamericana Miriam Winslow. Para la autora, durante este período se promovió un modo de producción "sacerdotal" en la danza moderna, que fue tanto estético como económico, y que persiste hasta la actualidad en el ámbito independiente, motivado por la devoción y la entrega, el sacrificio para con la danza y fuertemente impregnado por las ideas del romanticismo (artista como un ser aparte, iluminado, solitario y consagrado).

En la misma línea, Benitez, Claverie y Moreno (2015) sostienen que “el trabajo a pulmón”, característico del circuito independiente, se presenta como el verdadero impulso productivo de los proyectos escénicos de danza contemporánea; en donde la creatividad debe “estar disponible” no solo para la construcción de las obras, sino también para conciliar las aspiraciones artísticas con las condiciones materiales adversas que predominan. Dentro de las múltiples estrategias desplegadas por los artistas para sostener estos proyectos independientes a lo largo del tiempo, varios trabajos mencionan la búsqueda de empleos en los circuitos estatales o comerciales como complemento para garantizar el sustento económico (Peralta Fallas, 2008; Antolínez Ladino, 2016; Solís Pérez y Brijandez Delgado, 2018; Verdenelli, 2020; Verdenelli y Winokur, 2023).

Por su parte, en algunas investigaciones el empleo estatal se plantea como problemático o incómodo, en tanto no es posible participar plenamente del ejercicio creativo, sino que es necesario seguir los lineamientos institucionales para el trabajo, así como cumplir con muchos de los requisitos formales que en su mayoría no han sido diseñados o implementados con criterios específicos y acordes al campo de la danza (Antolínez Ladino, 2016; Cadús, 2018).

El trabajo en el circuito oficial también se describe como insuficiente: hay escasas posibilidades de ingresar a estos ámbitos laborales y los salarios obtenidos en la docencia o en las compañías oficiales a veces resultan insuficientes, obligando a los artistas a ejercer ocupaciones complementarias -no siempre ligadas a la danza- y a sostener el pluriempleo o la multiactividad (Peralta Fallas, 2008; Zappelli Gugliotta, 2018). En esta línea, Iglesias (2022) resalta que durante la década de 1990 se implementaron en Argentina una serie de políticas neoliberales que debilitaron y diversificaron el empleo estatal y afirma que la danza oficial no estuvo exenta de ese proceso de precarización y pérdida de derechos laborales.

En un estudio que aborda la creación de la Compañía Nacional de Danza de España, Bonnin-Arias (2019) también caracteriza como precarias las condiciones de producción y trabajo en el estado. Entre otras cuestiones, la autora problematiza la insuficiencia de recursos económicos, la falta de material e infraestructura básica, la carencia de un diseño organizativo y con objetivos a corto, medio y largo plazo y la existencia de un sistema jerárquico de las artes en la administración pública, en el que la danza ocupa una posición marginal.

Por otro lado, son muy pocos los trabajos que tienen en cuenta las relaciones laborales de bailarines contemporáneos en el ámbito comercial (Antolínez Ladino, 2016; Cadús, 2018). Si bien es difícil hablar de circuitos comerciales de danza contemporánea, en las grandes ciudades o centros de producción artístico-cultural (tanto europeos como latinoamericanos) las trayectorias laborales de bailarines incluyen, muchas veces, trabajos temporales, intermitentes o esporádicos en producciones que forman parte de dichos circuitos.

Por último, es interesante observar que algunos de los estudios mencionados plantean un dilema entre la estabilidad laboral y la experimentación o libertad creativa en la danza contemporánea (Peralta Fallas, 2008, Antolínez Ladino, 2016). Mientras los circuitos oficial y comercial aparecen más vinculados a la necesidad de contar con una fuente más estable de ingresos, el circuito independiente es planteado como el ámbito donde se trabaja desde "las ganas" y en el que ocurre la innovación o la creación "propiamente artística". Esto es algo que hemos comenzado a poner en tensión en nuestros propios trabajos de campo, ya que al conversar sobre sus trayectorias laborales con bailarinas que trabajan en ámbitos comerciales o estatales también encontramos experiencias ligadas al disfrute, la experimentación o el placer de bailar profesionalmente (Verdenelli, 2020; Verdenelli y Winokur, 2023).

2.2. Procesos de formación y profesionalización

Algunas de las investigaciones analizadas hacen referencia a los circuitos de formación, en los cuales también es posible identificar la articulación de actores institucionales del orden oficial, comercial e independiente (Peralta Fallas, 2008; Antolínez Ladino, 2016; Sáez et al, 2022). Ser un profesional de la danza implica una formación continua y a largo plazo, que puede desarrollarse tanto en ámbitos educativos formales (públicos o privados, terciarios o universitarios), como en espacios educativos informales (cursos, talleres, seminarios). Estas distintas posibilidades de formación suelen combinarse a lo largo de las trayectorias artísticas, siendo valoradas diferencialmente según las circunstancias en términos de la legitimación que otorgan dentro de cada circuito o de las alternativas laborales que habilitan (Sáez et al. 2022).

La articulación entre estos recorridos ha sido abordada por Sáez et al. (2022), quienes analizaron las trayectorias formativas y el ingreso al mundo del trabajo de estudiantes de tres instituciones terciarias de formación docente en artes escénicas de la ciudad de La Plata. De esta investigación se desprenden algunos elementos que vale la pena reseñar aquí. Por un lado, la porosidad entre los distintos ámbitos formativos, ya que la mayoría del estudiantado circula cotidianamente por ámbitos no formales, a la par que por la formación terciaria, e incluso, entre distintas formaciones terciarias vinculadas (expresión corporal, teatro, danzas folklóricas, etcétera). Y por otro, que la principal motivación para la matriculación en estas instituciones es la profundización en recorridos de formación artística propiamente dicha, realizados en el ámbito independiente. En este sentido, el cursado de las "materias pedagógicas" suele ser relegado, o incluso nunca realizado, o bien la carrera docente se retoma tardíamente, cuando las condiciones de vida (independencia del hogar parental, formación de una familia propia) o el cansancio y desgaste anímico-corporal llevan a buscar alternativas laborales más estables.

Según Antolínez Ladino (2016), en la ciudad de Bogotá la formación es una actividad central en el circuito independiente de la danza contemporánea, tanto por el tiempo y dinero invertidos, como por los ingresos económicos que genera. Para el caso de Costa Rica, Peralta Fallas (2008) observa que la mayoría de los bailarines inician su carrera en danza en proyectos formativos impulsados por el Estado.

En un artículo sobre las condiciones laborales de la danza clásica en España, Bonnin-Arias y Rubio-Arostegui (2019) apuntan contra la política educativa y cuestionan el apoyo estatal para la ampliación de la oferta de espacios formativos. Aseguran que esto provocó un incremento de las personas dispuestas a comenzar una carrera profesional en la danza y un alza en la tasa de desempleo del sector, dado que el mercado laboral es incapaz de absorber a todos esos nuevos bailarines. Así, postulan la necesidad de evaluar y repensar la política educativa en vínculo con el mercado laboral, y de desarrollo de una política cultural de fomento de la demanda.

En el caso de la ciudad de Buenos Aires, un informe diagnóstico de Prodanza (Aramburu y Sluga, 2011), el instituto encargado de acompañar el desarrollo de la danza en la ciudad se refiere a un efecto "embudo", donde la infraestructura de la escena independiente no tiene la capacidad de absorber a las nuevas generaciones y producciones artísticas. Sin embargo, cuatro años más tarde, las mismas autoras realizaron una actualización sobre la situación del circuito independiente y se mostraron mucho más optimistas sobre el panorama general (Aramburu y Sluga, 2015). Aquí vinculan la creciente profesionalización de la danza contemporánea con la consolidación de una oferta formativa en universidades públicas. Afirman que se alimentó una renovación generacional, a la par que se propició la emergencia de nuevos imaginarios, sensibilidades, reclamos y discursividades colectivas. Junto con una mayor institucionalización de los actores que conforman la comunidad de la danza porteña y una reconfiguración del rol de Prodanza a partir del desarrollo de nuevas líneas de acción, observan una renovada capacidad de los bailarines para construir y sostener vínculos, redes y solidaridades, que se traduce en nuevos espacios, formas de gestionar y ejercer la disciplina.

Igualmente, Deza (2022) muestra las implicancias mutuas entre los procesos formativos y los procesos de profesionalización a partir del análisis etnográfico de un grupo de jóvenes que estudian danza en la Universidad Nacional de San Martín y que participan profesionalmente del circuito independiente de danza contemporánea de Buenos Aires. Esta articulación entre formación en ámbitos oficiales e inserción laboral temprana en ámbitos independientes también ha sido abordada por del Mármol y Sáez (2020) en su análisis sobre la transición estudio-trabajo en grupos de jóvenes artistas escénicos en la ciudad de La Plata. Las autoras destacan las interrelaciones entre los procesos de formación y de producción/trabajo y el "tiempo libre". Proponen así la categoría de "ocio productivo", para dar cuenta de espacios de sociabilidad juvenil que tienen lugar por fuera de las instituciones de formación artística superior, pero en los

que se continúa el proceso de formación —en tanto se afianzan, entrenan y practican elementos vinculados al saber-hacer específico— a la vez que se desarrollan procesos de vinculación al mundo laboral en el circuito independiente —creación de obras, desarrollo de propuestas formativas, diseño de estrategias de gestión y producción—. Asimismo, observan que las condiciones que permiten sostener ese “ocio productivo”, que resulta de gran importancia para el desarrollo de carreras artísticas, están desigualmente distribuidas, dependiendo en gran medida de los capitales familiares, sociales, simbólicos y económicos con los que cuentan los jóvenes.

3. Condiciones laborales, precariedad y pluriempleo

La cuestión de la precariedad es un aspecto central en los estudios que se preguntan por las condiciones laborales en la danza contemporánea, tanto en países europeos como en contextos latinoamericanos, y atravesando tanto los circuitos oficiales, comerciales e independientes.

Por supuesto, la importancia dada a este concepto en los últimos años trasciende el campo de la danza, puesto que es un elemento clave en el análisis de las condiciones de trabajo y de vida en el capitalismo tardío. De hecho, gran parte de las investigaciones relevadas retoman en este aspecto estudios provenientes de la sociología del trabajo y de la filosofía, tales como los de Castel (1997), Lazzarato (1996), Butler (2006), Neilson y Rossiter (2008), Lorey (2016) entre otros. Estos aportes permiten dar cuenta de una situación caracterizada por la inestabilidad e inseguridad laboral, la imprevisibilidad y vulnerabilidad económica y la flexibilidad y sobreexplotación laborales, a la vez que entender a la precariedad o a la precarización como elemento central de un modo de subjetivación.

Esto último se vincula con otro aspecto recurrente en los trabajos analizados: la relación entre precariedad y vocación, deseo o satisfacción personal. Es decir, la cuestión de la “elección” de las condiciones precarias de trabajo (Lorey, 2016). Sáez (2015) muestra el valor positivo dado a las condiciones precarias de producción en tanto estimulantes de la creatividad y/o como un daño colateral de la libertad creativa que no sería posible en condiciones de contratación regular. Álvarez García (2022) señala que en el circuito dancístico mexicano se considera un privilegio tener la oportunidad de ejercer la profesión, vivir experiencias significativas y adquirir conocimientos, sin importar demasiado las condiciones en que esto sucede. Retomando estas tensiones, Solís Pérez y Brijandez Delgado (2018), también para el caso mexicano, consideran que el trabajo como bailarín de danza contemporánea puede calificarse como precario porque suele ser temporal y por proyecto, con remuneraciones bajas, sin protección social ni acceso a los servicios de seguridad y con escasos recursos para exigir derechos laborales. No obstante, señalan que la dimensión creativa del trabajo artístico supone un alto grado de satisfacción e involucramiento, alejándolo de la connotación

negativa que tienen otros trabajos igualmente inestables o precarios. En este sentido, consideran que se trata de un trabajo que se caracteriza por la tensión entre la vocación y la necesidad económica y que combina elementos del trabajo atípico y del trabajo precario. Por ello, proponen pensar a la precariedad no como una etiqueta cerrada, sino como una condición que puede ser experimentada de distintas maneras en diferentes contextos, mediada por la dimensión subjetiva y el sentido del trabajo (y no exclusivamente por la dimensión económica).

Cabe señalar aquí también la reflexión respecto de producciones artísticas que, ya sea por sus modalidades, formatos y procedimientos o por las propias temáticas abordadas, ponen de manifiesto y en escena esas condiciones precarias de producción desde una mirada crítica hacia las mismas (Álvarez García, 2022; Clavin, 2022; Sáez, 2022).

Por otro lado, para el caso argentino, investigaciones recientes han señalado un proceso de transformación aún en curso de estas miradas complacientes o resignadas respecto de las condiciones precarias de trabajo. Por ejemplo, los trabajos de Arenas Arce (2022) y de Iglesias (2022), analizan las reelaboraciones identitarias de los artistas de la danza en tanto trabajadores, a partir de la descripción de los procesos de organización colectiva en torno al Movimiento por una Ley Nacional de Danza y de la conformación de la organización sindical AATDA (Asociación Argentina de Trabajadores de las Danzas) respectivamente. Ambas investigaciones dan cuenta de un proceso a mediano plazo, en el que la discusión respecto de las condiciones precarias de trabajo fue ganando lugar en la agenda de la comunidad de la danza. En una línea similar, Deza (2022) muestra el impacto de la pandemia y las medidas de aislamiento social en la situación económica y laboral de bailarines, y cómo esto contribuyó a la visibilización de dichas condiciones (a la vez que las agudizó) y a la reflexión crítica en torno a ellas: de un quehacer que solía definirse en términos más bien vocacionales hasta 2019, la autora registra, a partir de 2020, una recurrencia cada vez mayor de los términos “trabajadores de la danza”, “trabajadores de la cultura” o “trabajadores precarizados/as”.

3.1. Multiactividad, pluriempleo y jerarquías ocupacionales

Otro núcleo conceptual de las investigaciones relevadas se anuda en torno a las estrategias desplegadas por los artistas para vivir de la danza, y en este marco, el pluriempleo y la multiactividad se destacan como elementos fundamentales (Antolínez Ladino, 2016; Solís Pérez y Brijandez Delgado, 2018). Según Antolínez Ladino (2016), estas prácticas laborales incluyen las “changas” o “chiscas”; trabajos informales y esporádicos mediados por la suerte y que permiten ganar “algo de dinero” o “sacan de apuro”

a quien los realiza. La principal motivación para realizar estas chiscas es económica: se trata de aprovechar de manera inmediata las destrezas, conocimientos o habilidades físicas adquiridas en la formación.

El pluriempleo (el hecho de realizar simultáneamente más de una actividad remunerada, formal o informal, dentro o fuera del campo de la danza) es muy recurrente en las trayectorias laborales de quienes se dedican a la danza contemporánea (Antolínez Ladino, 2016; Solís Pérez y Brijandez Delgado, 2018, Verdenelli, 2020).

Dentro de los roles y actividades que se desarrollan en la danza contemporánea, se destacan: intérpretes, coreógrafos, ensayistas, directores, docentes, investigadores, gestores y productores (Sbodio, 2016; Solís Pérez y Brijandez Delgado, 2018; Pujol y Rozas, 2015, Sáez, 2015, 2022). También se mencionan otros roles en proyectos de intervención social y desarrollo comunitario (Solís Pérez y Brijandez Delgado, 2018). Sin embargo, la enseñanza de la danza (la docencia) se presenta como una de las formas más recurrentes para dar continuidad a la carrera artística y tener un medio de subsistencia (Antolínez Ladino, 2016; Solís Pérez y Brijandez Delgado, 2018, entre otros).

Según Solís Pérez y Brijandez Delgado (2018) la multiactividad requiere de una administración más fluida de las pertenencias identitarias de los bailarines y, por tanto, supone la configuración de identidades complejas, con una mayor capacidad de negociación frente a las diversas arenas de interacción social, sobre todo considerando que hay otra tensión entre dos exigencias asociadas a la multiactividad: la de mayor especialización y la de mayor versatilidad.

Antolínez Ladino (2016), por su parte, destaca que esta situación laboral suele generar sensaciones de frustración en los artistas, dado que el pluriempleo impide un desarrollo satisfactorio como intérprete, redundando en un gasto de energía por fuera de la actividad principal y rompiendo con la continuidad y dedicación necesarias en la producción artística y el trabajo corporal.

Otro aspecto a señalar en el abordaje de la precariedad en las investigaciones relevadas es su foco en la producción coreográfica, es decir, en las condiciones y recursos con que se llevan adelante los procesos creativos y en los roles de intérpretes-bailarines y coreógrafos (véase por ejemplo Aramburu y Sluga, 2011 y 2015) más que en las condiciones de vida de los artistas involucrados y en los otros roles que los mismos artistas pueden y suelen asumir. En este último sentido, la ex bailarina francesa Solange Lebourges (2008), que se desempeñó como intérprete del Ballet Teatro del Espacio en México, describe la vida del bailarín como precaria, no solamente por las condiciones de trabajo, sino por la identidad que construye, dada la temporalidad de la carrera, que solamente se puede desempeñar hasta los cuarenta o cuarenta y cinco años por el desgaste físico resultante de las exigencias de bailar desde muy joven, y

debido a la dedicación exclusiva que limita otros recursos para cuando es imposible seguir en el medio. Esto a su vez es coincidente con las jerarquías ocupacionales que se observan al interior del campo de la danza, siendo los roles de bailarines y coreógrafos los más destacados por sobre otros como los de docentes, gestores, productores, que suelen ser invisibilizados y subvalorados. Esto es particularmente notorio para el trabajo docente, que suele ser el más desconsiderado (Sáez, 2015; Antolínez Ladino, 2016).

4. Problemáticas laborales en relación al cuerpo y el género

Diversos autores han señalado una jerarquización al interior de las artes, dentro de la cual las artes performativas, en las que el desempeño físico tiene un lugar central, quedan en los peldaños inferiores (Copeland y Cohen, 1983; Mauro, 2020a).

Esta centralidad del cuerpo como única y fundamental herramienta de trabajo es destacada por investigaciones que abordan los procesos de formación en danza (Mora, 2011; Aschieri y Citro, 2012). Para Sbodio (2016) esta cuestión determina su realidad laboral y la hace diferente a otras, dado que el propio cuerpo es sometido tempranamente a una gran exigencia, que se extiende durante la etapa profesional. En este sentido, Zappelli (2018) señala que, si bien en todos los trabajos se involucra el cuerpo, en la danza éste se involucra de una manera especial que incluye entrenamientos, clases y cuidados que exceden el horario laboral; y que suele implicar una iniciación en la danza a edad temprana y una corta vida laboral. En sintonía con estos enfoques, Solís Pérez y Brijandez Delgado (2018) dan cuenta de que, para lograr la empleabilidad, el trabajo en la danza requiere del desarrollo de capacidades corporales específicas (lo que las autoras llaman un "cuerpo danzante") que no se obtienen de una vez y para siempre, sino que requieren del entrenamiento constante. Esta centralidad del cuerpo en el desarrollo y mantenimiento de condiciones de empleabilidad presenta a su vez distintas dimensiones que involucran aspectos físicos, etéreos y de género.

4.1. Cuerpo

Algunas investigaciones ponen de manifiesto elementos vinculados a la hegemonía estética y al aspecto físico que se presentan como un problema al momento de desarrollar una carrera en la danza (ser gordo/a, ser chaparrito/a, tener huesos anchos, etcétera) (Solís Pérez y Brijandez Delgado, 2018). En esta línea, un aspecto a considerar es la característica juvenil y juvenilizante (del Mármol y Sáez, 2020) de la práctica dancística, que va de la mano con su vinculación con una concepción hegemónica del cuerpo ligada a la juventud, el rendimiento físico y la vitalidad.

De acuerdo con Mauro (2018), la actividad se encuentra signada por una extrema dependencia de la mirada ajena, al punto que la tarea del artista consiste en desarrollar recursos para obtener y preservar esa mirada. Por tanto, cuestiones vinculadas a

la figura, la apariencia o la edad se vuelven tan relevantes para conseguir un trabajo como la capacidad artística. Estos elementos vinculados a la centralidad del cuerpo en el trabajo en la danza implican, para Pérez Galí (2013), una concepción del bailarín-máquina y una fetichización de su cuerpo, que llevan a la subalternidad del bailarín en el campo del arte y a su construcción como un sujeto/objeto mudo y sin agencia.

Cabe señalar que entre las investigaciones relevadas también encontramos otras problematizaciones sobre el lugar del cuerpo en la danza contemporánea. Específicamente, Pujol y Rozas (2015) destacan que el trabajo de artistas escénicos no se limita a la "interpretación" o a la puesta en escena de sus cuerpos, sino que también incluye otras tareas como leer, escribir, elaborar pensamiento, producir teoría, dialogar y compartir con otros, idear proyectos, gestionar, organizarse. Asimismo, como señala Clavin (2022) a partir de su análisis de producciones coreográficas de la última década en la ciudad de Buenos Aires, estos elementos se hacen cada vez más presentes en las propias obras. De acuerdo con la autora, en los últimos años se han desarrollado un conjunto de obras que muestran huellas del agotamiento generado por las difíciles circunstancias creativo-productivas, exhiben las tareas implicadas en el trabajo de construcción de una obra y el esfuerzo de los cuerpos en el trabajo.

Respecto de las trayectorias laborales desde la perspectiva del cuerpo, se destacan los aportes de Njaradi (2014), quien analiza el modo en que la vida cotidiana de los bailarines se ve afectada en todas sus esferas por moverse de un lugar a otro en función de los proyectos. Otro aspecto relevante se vincula a la duración de los procesos creativos, más rápidos y breves, lo que genera un aumento en las presiones y tensiones a las que se ven sometidos los cuerpos de los bailarines.

Las preocupaciones sobre el entrenamiento, el envejecimiento y el agotamiento ocupan un lugar central en el análisis de Njaradi (2014). La falta de seguridad y estabilidad laboral vinculada a los trabajos y proyectos intensivos a corto plazo, funciona para los cuerpos jóvenes y llenos de energía, no para los cuerpos "viejos". Así, los beneficios extraeconómicos que otorga el pluriempleo remiten a la "ventaja de la desventaja". Es decir, que la doble ocupación, o triple o cuádruple, suministra experiencia, visibilidad y posibilidades, pero agota, desgasta y frustra. Además, la autora menciona problemáticas de salud específicas del sector (lesiones, trastornos alimenticios, problemas con la menstruación —en mujeres— y pérdida de la densidad ósea) sumado a que, excepto en el caso de bailarines de compañías oficiales o muy reconocidas, las condiciones precarias de trabajo implican también un acceso precario al sistema de salud, lo cual agrava la situación. Sobre este último aspecto, Antolínez Ladino (2016) también señala el factor del tiempo de recuperación: dejar de trabajar es dejar de percibir un ingreso, por lo que muchas veces resulta imposible.

Si bien la formalidad y la estabilidad laboral se caracterizan por su intermitencia, el trabajo (remunerado o no) debe ser una práctica continua, pues de lo contrario se pierde habilidad, "se oxida el cuerpo". Njaradi (2014) vincula esta situación a una dinámica de trabajo en colectivos o proyectos autogestivos que permiten sostener el trabajo de modo permanente y que, eventualmente, puede ser solventado económicamente por la vía de fondos concursables.

4.2. Género

Aún son muy escasas las investigaciones que se preguntan por los determinantes de género en el desarrollo de las trayectorias laborales en la danza (entre otras: Abad Carlés, 2015; Cadús, 2015; Solís Pérez y Brijandez Delgado, 2018; Verdenelli, 2020, 2022). No obstante, sus aportes resultan valiosos para pensar los modos en que las trayectorias laborales se ven atravesadas por las desigualdades sexo-genéricas.

Según Solís Pérez y Brijandez Delgado (2018), el género implica diferencias en las maneras de acercarse a la danza: mientras que para las mujeres es algo más "natural" y desde la infancia, para los varones es más una "revelación personal", generalmente mediada por otras expresiones artísticas como el teatro, y que implica resistencias por parte del entorno. Asimismo, las autoras mencionan que existe una fuerte competencia laboral entre mujeres y que perciben más facilidades de inserción profesional para los hombres.

En esta misma línea, Mora (2011) y Pérez García (2015) observan procesos muy similares en el ingreso a instituciones públicas de formación en danza clásica en las ciudades de La Plata (Argentina) y Madrid (España) respectivamente. Ambas autoras señalan que existe una desigualdad de oportunidades basada en la diferencia numérica: la escasez de varones hace que sean mucho más valorados, en promedio, que sus pares mujeres.

Para Abad Carlés (2015), la danza occidental ha estado altamente feminizada desde sus inicios y esto explica, al menos en parte, muchas de sus dinámicas laborales. Consecuentemente, Cadús (2015) analiza la figura femenina de la danza clásica, sus repertorios coreográficos y su ideal de belleza unida a una concepción moral de ascetismo y celibato, a una visión cristiana del mundo propia de la sociedad del Romanticismo, que es simbolizada en un cuerpo femenino virginal, pálido, trágico, etéreo, poético y perturbado. Un cuerpo que aparece como reflejo de la pureza del alma, que se eleva y huye de lo terrenal².

² Morris (2015) afirma que estas representaciones hegemónicas de las bailarinas clásicas han reforzado la idea de que existe una incompatibilidad inherente a la profesión con la vida personal, reproduciendo un modelo de artista mujer que debe sacrificarlo todo por alcanzar el éxito y el reconocimiento del público.

Por otro lado, estas representaciones feminizadas de la danza son planteadas como un desafío para los hombres que se acercan a esta práctica. En una investigación sobre la construcción de masculinidades de hombres bailarines de la Academia Superior de Artes de Bogotá, Sánchez Puentes (2010) analiza la puesta en crisis de la relación con el propio cuerpo experimentada por los bailarines varones a partir de su inserción en el ámbito de la danza. Entre las estrategias desarrolladas por ellos, destaca la construcción de una "masculinidad feminizada" y la huida hacia formas de danza con menor binarismo de género. Otra estrategia referida por la autora, y particularmente relevante a los fines de este trabajo, es la elección de ocupaciones específicas como la de coreógrafo, reproduciendo así la división sexual del trabajo y conservando espacios de liderazgo y poder acordes a la construcción de masculinidad hegemónica³.

Esto último se vincula con lo sostenido por Abad Carlés (2015), quien observa que durante las últimas décadas la agencia creativa de las mujeres ha sido objeto de un proceso de invisibilización. Sugiere que la academia contribuyó a posicionar a la mujer dentro del ámbito del ballet como un recipiente pasivo de "ideas falocéntricas" y a la mujer en la danza moderna como una "eterna pionera" generadora de nuevas corrientes coreográficas, pero nunca inscripta en una tradición ya existente. Para Abad Carlés esta creciente marginalización del papel creativo de las mujeres en la danza sirvió para consolidar discursos que explican y justifican la ausencia femenina en los lugares de creación, poder y toma de decisiones, a la par que afectó a la propia conciencia de las mujeres en el sector.

Finalmente, Verdenelli (2020, 2022) aborda las experiencias de maternidad en relación con las trayectorias artísticas de bailarinas madres en Buenos Aires. A partir de un estudio etnográfico comparativo entre bailarinas de tango y bailarinas de contemporáneo, observa que la búsqueda por articular el mundo del cuidado infantil con el del trabajo artístico presenta una serie de particularidades en la danza y considera que la invisibilización de la maternidad da cuenta de un criterio central de reproducción de desigualdades entre varones y mujeres en esos circuitos. También atiende a los modos en que las artistas madres negocian o disputan su adecuación a las normas, generando interpretaciones novedosas y produciendo micro-movimientos dentro de las reglas de juego preestablecidas.

³ Mauro (2020b) observa un fenómeno similar en el trabajo actoral. La autora analiza la existencia de un proceso de feminización de la escena que afecta tanto a varones como a mujeres y que establece jerarquías internas: mientras los roles de director o autor se ubican en una posición superior (y más masculinizada), el rol de intérprete es el más feminizado de todos.

5. Conclusiones

Como mencionamos en la introducción los estudios sobre arte y trabajo, y más específicamente sobre danza y trabajo, son un campo de desarrollo relativamente reciente y en proceso de construcción. A partir de la revisión bibliográfica realizada, surgen una serie de consideraciones teóricas y metodológicas respecto de la construcción actual de este campo de conocimiento en su especificidad disciplinar y sus posibilidades de desarrollo futuro.

En cuanto a los aspectos teóricos, se pone de manifiesto el predominio de aproximaciones centradas en la descripción y análisis de las condiciones de trabajo en la danza, a partir de las cuales se identifican circuitos diferenciales ("oficial", "comercial" e "independiente"), a la vez que se da cuenta de la articulación entre ellos. En este marco, predominan los análisis que ponen el foco en el trabajo de los artistas escénicos como coreógrafos e intérpretes (inclusive, en algunos casos el análisis se centra en las condiciones de producción de la danza, más que en las condiciones laborales de sus trabajadores). Los abordajes en profundidad de otras actividades laborales en el ámbito dancístico, como la gestión, la producción, la enseñanza, entre otras, son más escasos. Esto resulta llamativo siendo que, sobre todo en el circuito definido como "independiente", los artistas suelen desarrollar muchas de estas tareas, ya sea de modo simultáneo o alternado, a la largo de sus trayectorias laborales. Y es aún más llamativo para el caso de la docencia, que suele ser la principal actividad económica en la danza.

Otro aspecto que resaltar de estos abordajes centrados en las condiciones de trabajo en el sector de la danza es la centralidad del concepto de precariedad y de ciertas dimensiones vinculadas a este (informalidad, intermitencia, multiactividad, pluriempleo), más allá o a pesar de las diferencias geopolíticas. Si bien esto podría vincularse a las características globales del capitalismo tardío o a los modelos de producción compartidos por las danzas escénicas, nos surge cierta inquietud por lo que esta aparente homogeneidad podría estar invisibilizando y qué estrategias teórico-metodológicas podríamos darnos para evitarla.

Como vimos, el concepto de precariedad resulta central en los estudios sobre el trabajo artístico y se retoman para su abordaje referentes teóricos provenientes de los países centrales. No obstante, cabe preguntarnos, como lo hace Vallejos (2022), si se trata de un concepto aplicable a contextos no europeos: "La precariedad como problemática social deviene visible a partir del contraste que genera su emergencia con respecto al Estado de bienestar de las décadas anteriores. Sin embargo, esa experiencia de bonanza colectiva ha sido casi privativa de las sociedades europeas y durante un período bastante acotado" (Vallejos, 2022: 35). Teniendo en cuenta este señalamiento, y al igual que otros conceptos que parten del mismo contexto, consideramos que la noción de precariedad necesitaría de una cierta traducción o recontextualización

para ser operativa en realidades heterogéneas: un abordaje que profundice la comprensión de las condiciones laborales etiquetadas bajo categorías analíticas tales como "precariedad", "inestabilidad", "incertidumbre"; que permita pivotar entre modelos teóricos abstractos y la descripción situada de manifestaciones concretas; y comprender los puntos en común al mismo tiempo que las particularidades de cada caso puntual.

En una línea similar, es interesante señalar que ninguno de los trabajos relevados aborda la dimensión económica de la actividad en términos concretos: cuánto se invierte, cuánto se gana, de dónde provienen esos recursos, qué porcentaje de ingresos genera cada una de las actividades laborales que realiza un artista, qué porcentaje proviene de ayudas públicas, qué otras formas de sostén/reproducción de la vida se implementan, etcétera. Podríamos decir que hay una dificultad para hablar de dinero, tanto entre los artistas como entre los investigadores que abordamos sus prácticas.

Por otro lado, la bibliografía revisada pone en evidencia la importancia del cuerpo y el género como variables necesarias en la investigación en torno al trabajo en la danza. En este sentido, las investigaciones dan cuenta del impacto de elementos vinculados al aspecto físico, la juventud y los modelos hegemónicos de belleza en la empleabilidad de los bailarines. Elementos que se superponen a aquellos vinculados al requerimiento de un entrenamiento corporal permanente y que, en conjunto, en un contexto de condiciones de trabajo precarias, aumentan las presiones, tensiones y riesgos a los que se ven sometidos los cuerpos de los bailarines.

Asimismo, la inclusión de la perspectiva de género permite dar cuenta de los modos en que las danzas participan de los procesos de construcción de feminidades y masculinidades, así como de los modos diferenciales de vinculación con la práctica y de las jerarquías y las desigualdades ocupacionales vinculadas al género.

Junto a estos aportes teóricos, la revisión bibliográfica nos permite identificar una serie de elementos de interés para la elaboración de una propuesta de aproximación teórico-metodológica basada en el estudio de las trayectorias laborales.

En primer lugar, respecto de la identificación de los circuitos en los que se desarrolla la danza contemporánea y de la porosidad entre ellos, en términos de trayectorias laborales resulta de interés indagar de qué modo se da la circulación por estos ámbitos, no solo a nivel sincrónico, y como parte del multiempleo, sino fundamentalmente a nivel diacrónico: de qué manera se van entrelazando y modificando las participaciones en los circuitos de producción a lo largo del tiempo. Esto permitirá observar las valoraciones disímiles que se tienen de cada circuito, como así también las desiguales posibilidades de participación en cada uno de ellos en los distintos momentos de la trayectoria vital y laboral. También permitirá observar en qué medida cada una de las actividades laborales en los distintos circuitos contribuye al sostén/reproducción de la vida en cada momento y cómo se vinculan entre sí a lo largo del tiempo.

Del mismo modo, resulta importante la consideración de los trayectos formativos y su vinculación con las trayectorias laborales. Esto permitirá identificar en qué medida las experiencias formativas, y más específicamente qué dimensiones o aspectos de estas, intervienen en la construcción de la empleabilidad. Teniendo en cuenta que se trata de procesos de formación a largo plazo y continuos durante gran parte de la carrera, es interesante observar las transformaciones y reorientaciones de las trayectorias formativas a lo largo del tiempo y cómo estas se van articulando, retroalimentando y superponiendo con las trayectorias laborales, con límites muchas veces difusos entre unas y otras.

Aquí entra en juego la dimensión corporal y la importancia de considerar las trayectorias corporales (Aschieri, 2013) junto con las laborales. Esto nos permitirá analizar las convergencias, divergencias e imbricaciones entre ambas trayectorias; los modos en que se gestionan las trayectorias corporales a los fines de la creación de la empleabilidad y viceversa, los modos en que se gestionan las trayectorias laborales para la construcción de un "cuerpo danzante"; las modificaciones en la percepción y usos del propio cuerpo en relación con la trayectoria laboral y sus distintos momentos; entre otros aspectos.

En cuanto al abordaje de la precariedad, la aproximación desde las trayectorias laborales permitirá describirla y comprenderla como una condición que puede ser experimentada de maneras diversas en distintos momentos. Este dinamismo en la percepción de la precariedad puede vincularse a su vez a formas diferenciales de entender el sentido del trabajo y de posicionarse en la tensión entre vocación/deseo y necesidad económica. Estas distinciones también permitirán observar los modos desiguales e inequitativos en que se distribuye la precariedad, tanto entre sujetos con trayectorias diversas como en los mismos sujetos a lo largo de su trayectoria profesional.

Esta desigual distribución de la precariedad también es un elemento a considerar en el análisis del pluriempleo y la multiactividad, que tampoco se distribuyen de modo uniforme a lo largo de las trayectorias laborales, por lo que resulta de interés identificar los momentos de mayor/menor pluriempleo, las actividades involucradas y las relaciones entre ellas, los factores intervinientes en el desarrollo de esta estrategia y sus efectos en las vidas cotidianas de las personas.

Asimismo, las trayectorias laborales en el ámbito de la danza se ven atravesadas por las desigualdades sexo-genéricas. Es necesario profundizar en las particularidades que asume la feminización del trabajo en la danza contemporánea y en qué medida esta feminización afecta las trayectorias laborales, la valoración de la danza como trabajo, la distinción entre actividades que se consideran legítimamente como trabajo vinculado a la danza y cuáles no, entre otros aspectos. También aparecen una diversidad de obstáculos vinculados al género y ciertas variables co-constitutivas de reproducción de desigualdades en la danza sobre las que vale la pena indagar, considerando las dife-

rentes posiciones y roles asumidos por las y los artistas a lo largo de sus trayectorias laborales. Un elemento importante a señalar en este aspecto es el lugar de invisibilidad dado a la maternidad, en un universo en que la mayor parte de la población son mujeres. En términos de trayectorias laborales, resulta necesario considerar las decisiones de maternar o no; las valoraciones, imaginarios y expectativas que se ponen en juego en esta decisión; las transformaciones que se suceden a lo largo de las trayectorias corporales/laborales en relación con esto y las implicancias en términos del recorrido ocupacional.

A partir de este recorrido, consideramos que poner el foco en las trayectorias laborales puede significar un aporte al campo de estudios sobre danza y trabajo. En este sentido, destacamos las contribuciones de las investigaciones realizadas hasta el momento para la construcción de una propuesta teórico-metodológica orientada en esta dirección. Entendidas en sentido amplio, estas trayectorias nos permiten dar cuenta de la multiplicidad de formas en que los artistas de la danza se ganan la vida. Pensar estos itinerarios laborales con la misma laxitud que caracteriza al trabajo artístico constituye una oportunidad para observar tanto las particularidades como las generalizaciones posibles, así como también las diferencias y las similitudes entre prácticas, circuitos o contextos geopolíticos de producción. Al "seguir" las diversas prácticas laborales a partir del movimiento temporal de los artistas por el espacio social podemos iluminar aspectos novedosos que nos permitan entender la diversidad de motivaciones, observar sus heterogéneas maneras de hacer y visibilizar sus márgenes de improvisación dentro de los marcos establecidos por el mercado de trabajo artístico.

6. Referencias bibliográficas

Abad Carlés, Ana (2015). El Eterno Femenino: los nuevos determinismos en la danza escénica y la injusticia epistémica. En M.J. Carozzi (coord.), *Escribir las danzas. Coreografías de las Ciencias Sociales* (pp. 177-206). Gorla.

Alonso Atienza, Loreto (2009). Una producción cultural distraída, desobediente, en precario e invertebrada: análisis de algunas prácticas artísticas en la actualidad. Tesis Doctoral. Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.

Álvarez García, Karla María (2022). Precariedad: empleo, modos de vida y trabajo artístico. En H. Lachino y L. Matos (comps.), *Danza, trabajo, creación y precariedad*. Difusión Cultural UNAM.

Antolínez Ladino, Ingrid Natalia (2016). Al que le gusta, le sabe: Prácticas laborales de bailarines profesionales de danza contemporánea en Bogotá. Tesis de Maestría. Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá.

Aramburu, Mercedes y Cecilia Sluga (2015). *Estudio de actualización. La escena de la danza independiente en la Ciudad de Buenos Aires: desarrollo y evolución 2010-2015. Del fomento al camino estratégico*. Prodanza y Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

- Aramburu, Mercedes y Cecilia Sluga (2011). *Informe diagnóstico sobre la escena de la danza independiente en la Ciudad de Buenos Aires*. Prodanza: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Arenas Arce, Belén (2022). Trabajadores de la danza. Un espectro tensiona los debates por una Ley Nacional de Danza. En M.E. Cadús (dir.), *Danzas desobedientes: estudio sobre prácticas de las danzas en Buenos Aires 1940-2018* (pp.143-182). Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Aschieri, Patricia (2013) *Subjetividad en Movimiento: reapropiaciones de la danza Butoh en Argentina*. Tesis Doctoral. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Aschieri, Patricia y Silvia Citro (coord.) (2012). *Cuerpos en movimiento: Antropología de y desde las danzas*. Biblos.
- Becker, Howard (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Benitez, Laura; Irene C. y Micaela Moreno (2015). Sobre la Danza Contemporánea y el Trabajo. Anotaciones del Encuentro Trabajar para bailar. *2da Cuadernos de Danza*.
- Boltanski, Luc y Eve Chiapello (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo (Vol. 13)*. Akal.
- Bonnin-Arias, Patricia (2019). Los inicios de la Compañía Nacional de Danza: ensayo y error de una errática política cultural estatal. *AusArt* 7(1), 91-100.
<https://doi.org/10.1387/ausart.20662>
- Bonnin-Arias, Patricia y Juan Arturo Rubio-Arostegui (2019). Vocación y precariedad laboral en la profesión de la danza en España. *AusArt* 7(2), 105-114.
<https://doi.org/10.1387/ausart.21132>
- Bourdieu, Pierre (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Aurelia Rivera.
- Butler, Judith (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Paidós.
- Cadús, María Eugenia (2018). Las condiciones laborales de los/as bailarines/as durante la primera mitad del siglo XX. *Telónfondo*, 27, 232-244.
<https://doi.org/10.34096/tdf.n27.5101>
- Cadús, María Eugenia (2015). "¿Dejarás el baile por mí?": la representación de la bailarina como trabajadora en Mujeres que bailan de Manuel Romero. *Revista Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, 9, 49-65.
<https://doi.org/10.14409/culturas.v0i9.6151>
- Castel, Robert (1997). *Las metamorfosis de la cuestión social: una crónica del salariado*. Paidós.
- Clavin, Ayelén (2022). Danza y desencanto. Una consideración poética sobre cómo se crea y produce danza contemporánea en la ciudad de Buenos Aires. En H. Lachino y L. Matos (comps.), *Danza, trabajo, creación y precariedad*. Difusión Cultural UNAM.
<https://doi.org/10.34096/teatroxxi.n38.12560>

- Codina, Luis (2018). *Revisiones bibliográficas sistematizadas: procedimientos generales y Framework para ciencias humanas y sociales*. Universitat Pompeu Fabra.
- Colombres, Adolfo (2005). *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Del Sol.
- Copeland, Roger y Marshall Cohen (1983). *What is dance?* Oxford University Press.
- del Mármol, Mariana y Mariana Sáez (2020). Todxs nos vamos medio agitando. Juventud y juvenilización en los campos de la danza contemporánea, el circo y el teatro. En M. del Mármol y L. Roa (comps.), *Corporalidades y Juventudes. Subiendo el volumen* (pp.51-68). Grupo Editor Universitario y CLACSO.
- Deza, Rocío (2022). "Es muy difícil vivir de esto". Un abordaje socioantropológico de los procesos de profesionalización dentro del circuito independiente de danza contemporánea en Buenos Aires. Tesis de Licenciatura. Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín.
- Di Maggio, Paul (1999). Emprendimiento cultural en el Boston del siglo XIX: la creación de una base organizativa para la alta cultura en Norteamérica. En J. Auyero (ed.), *Caja de herramientas* (pp.163-198). Universidad Nacional de Quilmes.
- Du Gay, Paul (1997). *Production of culture/ Culture of production*. SAGE.
- Fernández Álvarez, María Inés y Mariano Perelman (2020). Perspectivas antropológicas sobre las formas de (ganarse la) vida. *Cuadernos de Antropología Social*, 51, 7-19. <https://doi.org/10.34096/cas.i51.8270>
- Gallo, Guadalupe y Pablo Semán (comps.) (2015). *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. Gorla.
- García Canclini, Néstor (1987). *Políticas culturales de América Latina*. Grijalbo.
- Guadarrama Olivera, Rocío (2013). Multiactividad e intermitencia en el empleo artístico. El caso de los músicos de concierto en México. *Revista Mexicana de Sociología*, 76(1), 7-36.
- Hamui, Mery (2016). Ethos, estructura y trayectoria de los grupos de investigación. En E. Remedi y R. Ramírez (coords.), *Los científicos y su quehacer. Perspectivas en los estudios sobre trayectorias, producciones y prácticas científicas*. Anuies.
- Iglesias, Aldana Yasmín (2022). ¿Bailando trabajo? Sentidos del trabajo alrededor de la sindicalización de la danza. En M.E. Cadús (dir.) *Danzas desobedientes: estudio sobre prácticas de las danzas en Buenos Aires 1940-2018* (65-98). Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Kunst, Bojana (2015). *Artist at Work: Proximity of Art and Capitalism*. Zero Books.
- Lazzarato, Maurizio (1996). Inmaterial labor. En P. Virno y M. Hardt (eds.) *Radical Thought in Italy: A potential politics*. University of Minnesota Press.
- Lebourges, Solange (2008). El bailarín y sus tiempos: madurez precoz, identidad precaria, una temporalidad a plazos. Encuentro Internacional sobre Investigación de la danza, 15 al 17 de enero de 2008, Ciudad de México.

- Lorey, Isabelle (2016). *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Traficantes de sueños.
- Mauro, Karina (2020a). Arte y trabajo: indagaciones en torno al trabajo artístico y cultural. *Dossier Trabajo y Artes. Revista Latinoamericana de antropología del trabajo*, 4(8), 1-17.
- Mauro, Karina (2020b). "Siempre vas a tener trabajo". Apuntes sobre la feminización del trabajo actoral. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, 4(8), 1-31. <https://doi.org/10.47308/rdpt.v4i4.3>
- Mauro, Karina (2018). Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 27, 114-143. <https://doi.org/10.34096/tdf.n27.5097>
- Menger, Pierre Michel (2006). Artistic Labour Markets: Contingent Work, Excess Supply and Occupational Risk Management. En V. Ginsburg y D. Throsby (eds.), *Handbook of the Economics of Arts and Culture* (Vol. 1) (pp. 765-811). Elsevier. [https://doi.org/10.1016/S1574-0676\(06\)01022-2](https://doi.org/10.1016/S1574-0676(06)01022-2)
- Mora, Ana Sabrina (2011). El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal. Tesis Doctoral. Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata.
- Morel, Hernán (2011). *Políticas culturales y performances en los procesos patrimoniales. Los casos del tango y el carnaval en la Ciudad de Buenos Aires*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Morris, Geraldine (2015). Fixed and Immutable: Ballet and Power From The Red Shoes to Black Swan. Contribution to conference. Centre for Dance Research, University of Roehampton, 1-10.
- Muñiz Terra, Leticia (2018). El análisis de acontecimientos biográficos y momentos bifurcativos: una propuesta metodológica para analizar relatos de vida. *Forum Qualitative Social Research*, 19(2), 1-25.
- Narotzky, Susana y Niko Besnier (2014). Crisis, Value, and Hope: Rethinking the Economy. *Current Anthropology*, 55(S9), 4-16. <https://doi.org/10.1086/676327>
- Njaradi, Dunja (2014). From Employment to Projects: Work and Life in Contemporary Dance World. *Text and Performance Quarterly*, 34(3), 251-266. <https://doi.org/10.1080/10462937.2014.911951>
- Peralta Fallas, Margarita (2008). Trasfondo familiar y mercado ocupacional de los profesionales de la danza en Costa Rica, finales del siglo XX y principios del XXI. *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, 9, 1114-1146. <https://doi.org/10.15517/dre.v9i0.31220>
- Pérez Galí, Aimar (2013). *Sudando el discurso*. Autoedición.
- Pujol, Quim e Ixiar Rozas (eds.) (2015). *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. Ediciones Polígrafa.

Pérez García, Gara (2015). "De sus pies desprende raíces en el suelo": la danza hace cuerpo y los cuerpos hacen danza. Tesis de Licenciatura. Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, Universidad Complutense de Madrid.

Sáez, Mariana (2015). Tensiones y articulaciones en torno al concepto de "independiente" en el campo de la danza contemporánea en la ciudad de La Plata. *II Jornadas de Reflexión sobre Creación Coreográfica en Danza*, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, 15 y 16 de mayo de 2015, La Plata.

Sáez, Mariana (2017). Presencias, riesgos e intensidades. Un abordaje socio-antropológico sobre y desde el cuerpo en los procesos de formación de acróbatas y bailarines/as de danza contemporánea en la ciudad de La Plata. Tesis Doctoral. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Sáez, Mariana (2022). Gestionar en precario. Entrevistas con lxs organizadorxs de los festivales Ahora que la niebla sube (Colombia), Inédito (Ecuador), Junta (Brasil) y Danzafuera (Argentina). En H. Lachino y L. Matos (comps.), *Danza, trabajo, creación y precariedad*. Difusión Cultural UNAM.

Sáez, Mariana; Noelia Pereyra Chaves; Diana Rogovsky; Victoria Osinalde; Ana Paula Lopes Periquito y Paola Fernández (2022). *Salir a la ruta: interrupciones, desvíos y atajos en la articulación entre las trayectorias formativas y el ingreso al trabajo de estudiantes de tres institutos de formación docente en artes escénicas de la ciudad de La Plata en tiempos de Covid 19*. Instituto Nacional de Formación Docente.

Sánchez Puentes, Lina Lionza Carolina (2011). Masculinidades en crisis: cuerpo y danza. Reconstruyendo masculinidades de hombres bailarines de la Academia Superior de Artes de Bogotá. Tesis de Maestría. Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Estudios de Género, Universidad Nacional de Colombia.

Sbodio, María Noel (2016). Condiciones laborales de los trabajadores de la danza en Argentina. *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, 28, 194-202.

Solís Pérez, Marlene y Susana Janeth Brijandez Delgado (2018). Danza y vida económica: experiencias del trabajo creativo en México. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, 4, 1-21.

Vallejos, Juan Ignacio (2022). Precariedad, precarium y desposesión del cuerpo danzante. En H. Lachino y L. Matos (comps.) *Danza, trabajo, creación y precariedad*. Difusión Cultural UNAM.

Verdenelli, Juliana y Julia Winokur (2023). Entre el arte y el trabajo. Sentidos puestos en juego por músicas y bailarinas en las tanguerías de Buenos Aires. *Dossier Artistas, trabajo y género en América Latina. Revista Encuentros Latinoamericanos*, VII(2), 10-30.

Verdenelli, Juliana (2022). "Darlo todo": sacrificio, profesión y maternidad de bailarinas de tango y contemporáneo en Buenos Aires". *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 17(31), 98-112. <https://doi.org/10.14483/21450706.18701>

Verdenelli, Juliana (2020). Entre crear y criar. Balances entre la profesión y la maternidad de bailarinas de tango y bailarinas de contemporáneo en Buenos Aires. Tesis Doctoral. Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín. <https://doi.org/10.14483/21450706.18701>

Yúdice, George (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Gedisa.

Zappelli Gugliotta, Julia (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.