

Al que le gusta, le sabe:
Prácticas laborales de bailarines profesionales de danza contemporánea en Bogotá

Por
Ingrid Natalia Antolínez Ladino

Requisito parcial para optar al título de Magíster en Estudios Culturales

Eduardo Restrepo

Director

Maestría en Estudios Culturales
Facultad de Ciencias Sociales
Pontificia Universidad Javeriana
Bogotá
2016

Yo, Ingrid Natalia Antolínez Ladino, declaro que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Maestría en Estudios Culturales en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Javeriana, es de mi entera autoría; excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

Ingrid Natalia Antolínez Ladino

31 de marzo de 2016

Agradecimientos

A mamá Dora Alicia Ladino y a mi papá Gilberto Antolínez por inspirarme a hacer cosas que se consideran imposibles. A la paciencia de mis hermanas y su amor. A Eduardo Restrepo por haber permitido acercarme a entender el mundo desde la academia y a su paciencia implícita en ello. A las personas que durante esta maestría pasaron por mi vida y ya no están, a las que aún están, a los amigos. A la Maestría, con los privilegios que ofrece esta universidad, y a sus profesores. A los Estudios Culturales, aunque no me ubique en ellos desde mi lenguaje artístico, me abrieron mil veces los ojos, me permitieron llorar, leer, aprender más sobre el feminismo, trastrocar, confrontarme, pelear, gritar, beber, hablar bien y hablar mal, criticar, amar, dar besos, mentir, marchar, separarme, aplazar un semestre, bailar, escribir, reír, suspirar, equivocarme, ilusionarme, transformarme, cuestionarme como nunca antes lo había hecho y de manera consciente... todo esto, entendiendo que yo ni nada, fue ni será lo mismo para siempre. A mi cuerpo y a la danza... motores de mi presente y razones de mi existir.



“Sí, bueno, trabajar para ganarse la vida, claro.

*Pero ¿por qué esa vida que uno se gana
tiene que desperdiciarla trabajando para ganarse la vida?”*

Contenido

Agradecimientos.....	4
Introducción.....	8
La convocatoria desde la Institución	9
La convocatoria desde las experiencias de quienes participaron	11
Conversaciones sostenidas en una sala de espera.....	13
Capítulo 1. Metodología, mi experiencia	16
Mi trayectoria profesional	16
Mis prácticas laborales	19
Mi lugar en el análisis.....	26
Capítulo 2. Prácticas laborales de los bailarines en Bogotá	32
Trayectorias profesionales de los bailarines	32
Identidad. Expectativas y realidades del ejercicio de la danza	34
Prácticas laborales	37
<i>La chisga</i>	41
<i>El pluriempleo</i>	42
<i>La docencia</i>	44
Condiciones laborales.....	45
<i>Formalidad e informalidad</i>	47
<i>Flexibilidad e inseguridad</i>	50
<i>Temporalidades en el ejercicio de la danza</i>	52
Necesidades laborales.....	54
<i>Seguridad social en salud, salud ocupacional y riesgos laborales</i>	54
<i>Entre la financiación estatal y privada</i>	56

	7
<i>La agremiación</i>	60
<i>La red</i>	61
Capítulo 3. El campo de la danza desde fuera	65
El campo del arte y el campo de la danza.....	66
El mercado de la danza.....	69
El mercado laboral en el campo de la danza	72
Consumo cultural.....	75
Estrategias de organización y autogestión de la danza.....	78
Reproducción social	80
Conclusiones.....	82
Mi lugar en el análisis.....	82
Mi perspectiva del campo. La ambivalencia y la incomodidad	83
Volver a mi posición	85
Referencias citadas	88

Introducción

A mediados del mes de febrero de 2015 se hizo pública una convocatoria del Instituto Distrital de las Artes de Bogotá (IDARTES) para conformar la Compañía de Danza Residente en el Teatro Jorge Eliecer Gaitán (JEC). En la descripción de la convocatoria se hablaba de un contrato de prestación de servicios con IDARTES por siete meses, en donde cada uno de los bailarines recibiría un sueldo mensual de \$2.700.000 menos los descuentos de ley correspondientes, por la realización de su trabajo expresivo. El perfil laboral solicitado hacía referencia a hombres y mujeres mayores de edad, que contaran con cinco o más años de experiencia dentro de la danza académica, es decir, dentro de los géneros del ballet y la danza contemporánea, además de disponibilidad de tiempo completo. Así, esta institución ofrecía una oportunidad laboral remunerada y estable durante siete meses que dentro del área de la danza en Bogotá y en el país, nunca se había dado.

A la convocatoria nos presentamos 176 bailarines profesionales de danza contemporánea para optar por escasos 12 cupos. Mientras esperábamos nuestro turno para audicionar conversamos sobre muchas cosas, pero principalmente sobre lo mucho que significaba esta posibilidad en nuestras vidas. No precisamente en nuestras carreras o en nuestro desarrollo profesional sino en la tranquilidad que da tener un contrato, un ingreso mensual y por un monto que permitiría solventar nuestras necesidades. Así, entre anécdotas y chistes compartimos experiencias laborales divertidas –otras no tanto-, difíciles y aburridas, y hablamos de la serie de tropiezos que supone asumir la danza como carrera profesional y actividad económica principal.

Sin duda la oferta de IDARTES y el JEG es muy buena, pues desde dos instituciones estatales se reconoce formalmente la actividad profesional de la danza. Al hacer contratos de pago mensual se reconoce como trabajo la creación y montaje de una obra, además de los ensayos, es decir el tiempo y energía invertidos en la preparación de una obra, aparte del diseño de escenario, luces, vestuarios, y del trabajo coreográfico. Pero además, sienta un precedente en el reconocimiento de la danza como campo en el sector cultural y artístico de una ciudad. Un campo que va más allá del espectáculo y la apreciación artística, de una

parte, y de la expresión folclórica de un grupo cultural particular, de otra. Un campo profesional, laboral y cultural.

Al final no fui elegida, pero a partir de esta experiencia me surgieron dos preguntas alrededor de lo que consideramos una *oferta laboral ideal*. ¿Cuáles son las condiciones laborales actuales de los y las bailarinas en Bogotá, que nos motivan a acudir masivamente a una oferta como la del JEG?, y ¿qué prácticas laborales –dentro y fuera del campo de la danza- desarrollamos las y los bailarines en Bogotá, para solventar nuestras necesidades? Para aproximarme a estas preguntas me propuse hacer una descripción de las prácticas laborales en el campo de la danza en Bogotá, guiada por una inquietud personal: ¿es el tránsito a la formalidad laboral una condición necesaria para el desarrollo de la danza como profesión?

La convocatoria desde la Institución

Un año antes, IDARTES había hecho el proyecto piloto de la Compañía Residente, donde se pensó inicialmente en convocar a una compañía ya existente para convertirse, entre junio y noviembre de 2014, en la Compañía Residente del JEG. Se convocó entonces a algunas compañías y algunos coreógrafos a audicionar pero al final, los integrantes se escogieron uno a uno. La Gerencia de Danza planteó este proyecto como una apuesta por la profesionalización de los y las bailarinas, más allá de su titulación por una institución de educación superior, sino desde el quehacer dancístico, desde la ejecución de la danza como actividad económica. La convocatoria proponía:

contribuir a procesos de cualificación y profesionalización artística en el campo de la danza; visibilizar y destacar la creación resultado de este proyecto; plantear y poner a prueba estrategias de sostenibilidad y proyección de procesos creativos a largo plazo. [En ese sentido,] la propuesta seleccionada recibirá todo el apoyo para el desarrollo de sus diferentes componentes: formación, creación, producción y circulación.¹

¹ <http://ftp.cinematocadistrital.gov.co/index.php/danza-noticias/2154-invitation-publica-compania-de-danza-residente-del-teatro-jorge-eliecer-gaitan> Consultada el 14 de julio de 2015.

Como lo demuestran algunas cartas y derechos de petición presentados por algunas de las personas que participaron en este piloto, hubo varios vacíos jurídicos para el diseño y ejecución del proyecto, tanto en la redacción de los contratos como en las condiciones en que sería reconocida esta labor y la manera como serían destinados los recursos, un total de 300 millones de pesos. Sin embargo, son vacíos comprensibles dado que nunca antes se había siquiera intentado reconocer laboralmente –no a través de becas o estímulos a la creación- el trabajo artístico en danza. Todas éstas son falencias a mejorar en caso de dar continuidad al proyecto, lo cual no es seguro teniendo en cuenta el cambio de administración distrital en el 2016 y los reajustes de presupuesto dentro del IDARTES, pero ese es un tema que no trataré en esta tesis.

De acuerdo con Charles Vodoz², coreógrafo escogido para el proyecto piloto, el trabajo de seis meses con ocho horas diarias de ensayos, resultó en una función en la inauguración del VII Festival de Danza en la Ciudad, dos funciones en el JEG y quince minutos en el Festival Universitario de Danza 2014, lo cual en su opinión es mínimo para la inversión tan grande que se hizo –no sólo en dinero por parte de la institución, sino en tiempo, energía y esfuerzo de los bailarines y maestros-. Además, durante el desarrollo del proyecto más de un bailarín se retiró porque encontraba mejores condiciones laborales en otros proyectos, y los términos en que había sido redactado el contrato impedían a la Institución exigirles cumplir con el proceso de seis meses, como se había acordado inicialmente, afectando directamente el montaje. Frente a las falencias del proyecto Lina Gaviria, gerente de danza de IDARTES, opinaba que “nosotros nos estamos (no inventando pero sí), miramos muchos proyectos que hay en el exterior [...] pero es que en el exterior son unos referentes muy diferentes”³.

[...] para mí como gerente de danza, lo más importante era empezar a generar unos puestos de trabajo, y afortunadamente me encontré con Adela Donadío quien es la subdirectora de escenarios y la directora del Jorge Eliecer Gaitán; ambas coincidimos con unas ganas de que esto empezara a pasar [...] Ella lo tenía pensado hacia el teatro pero cuando vio que yo le llegué con el proyecto adelantado dijo “bueno, unámonos”.

² Entrevista a Charles Vodoz. Realizada el 9 de septiembre de 2015 por Ingrid Antolínez.

³ Entrevista a Lina Gaviria. Realizada el 15 de septiembre 15 de 2015 por Ingrid Antolínez.

Entonces ella ha sido mi socia en esto que resultó fabuloso, porque creamos doce puestos de trabajo para bailarines, el proyecto piloto realizado el año pasado contó con seis meses de ejecución, este año ya contamos con siete meses... aspiramos a que el próximo año ya contemos con nueve meses.⁴

En entrevista Lina Gaviria me comentó que el proyecto inició con 100 millones de pesos y paulatinamente se fue logrando gestionar hasta 300 millones. Tanto en el proyecto piloto como en la segunda convocatoria (de 2015), el gasto de este dinero se dividió entre: la Gerencia de Danza, que asumió el pago de sueldos de bailarines, coreógrafo, asistente del coreógrafo y maestros; y el Teatro Jorge Eliecer Gaitán, que asumió la gestión y pago de equipo creativo y producción.

La convocatoria desde las experiencias de quienes participaron

En la convocatoria de 2015 participaron bailarines que habían hecho parte del proyecto piloto el año anterior. A ellos, como al maestro Charles Vodoz, les pregunté cómo había sido esa experiencia y lo que comentaron no fue nada alentador. Hablaron de demoras en los pagos, de la improvisación en el Proyecto y del incumplimiento en algunos de los objetivos iniciales. Pero por lo menos en el caso de las y los bailarines, esta nueva convocatoria seguía siendo una opción laboral. Uno de los bailarines escogidos en las dos convocatorias me contaba tiempo después que en la versión 2015 mejoraron considerablemente las condiciones de contratación:

el año pasado veníamos siendo contratistas de una fundación que había contratado IDARTES. [...] La fundación que nos contrataba retenía un porcentaje de sueldo -que no sé exactamente cuánto era ni para qué, supongo que para su funcionamiento-, a parte de los descuentos propios de salud, pensión y esas cosas. Este año al estar directamente contratados por IDARTES ya no nos descuentan ese dinero que retenía la

⁴ Entrevista a Lina Gaviria. Realizada el 15 de septiembre 15 de 2015 por Ingrid Antolínez.

Fundación. Entonces yo considero eso una ventaja chiquitita en relación al contrato del año pasado.⁵

Otra bailarina que fue aceptada en la segunda convocatoria me contó sobre la confusión respecto a la posibilidad de hacer parte de la Compañía estando en embarazo. Ella se presentó estando embarazada, pero con la idea de que esto no debería ser un impedimento para aspirar a un contrato como bailarina. Una vez se enteró que fue escogida habló con la coreógrafa y ella le respondió que debía averiguar con la institución, sobre todo para cumplir con el cronograma de trabajo, pues el contrato contempla el compromiso de asistir a todas las funciones.

[Por eso] yo quería hablar con la coreógrafa primero, porque pienso que como se iniciaba un proceso creativo, éste se podría adaptar a las condiciones de un embarazo. Y bueno pues en mi caso, Vivian [la coreógrafa] me dijo “yo veo que tú puedes estar, el problema es la institucionalidad y el contrato, porque es la Institución la que va a decirte: pare, porque usted no va a cumplir el contrato.”⁶

Para Vanessa no había claridad contractual sobre casos como el suyo y esto resultó en una discriminación laboral por su condición (de embarazada y así, de mujer) sin contemplar figuras como la del reemplazo, “[...] una figura que debería estar desde el principio por si algún bailarín se lesiona”. Y vale decir que el asunto corporal en la danza es mucho más importante que en otras profesiones, pues la herramienta de trabajo es precisamente el cuerpo. Sobre esto también comentaron las personas con quienes hablé. Javier, por ejemplo, planteaba que

Ocho horas al día es demasiado [...] básicamente porque te estás moviendo durante ocho horas y eso resulta bastante agotador en todo sentido [...]. Hemos solicitado atención especial para el mantenimiento de nuestros cuerpos, finalmente los estamos llevando a un alto rendimiento y pues debe y le hace falta un mantenimiento especial.

⁵ Entrevista a Javier Blanco. Realizada el 7 de septiembre de 2015 por Ingrid Antolínez.

⁶ Entrevista a Vanessa Enríquez. Realizada el 15 de septiembre de 2015 por Ingrid Antolínez.

Por lo menos una hora, dos horas a la semana de mantenimiento corporal: hielo, calor, electrodos, masajes. Y eso hace falta. Pero por ahora no está.⁷

Con todo, esta convocatoria sigue siendo una –si no la mejor- oportunidad laboral para los y las bailarinas. Mucho más atractiva, por ejemplo, que las becas de creación, donde se supone que hay mayor libertad en la creación y composición del grupo, pero se requiere asumir labores de administración y gestión, además del proceso creativo, las cuales no son reconocidas económicamente a quienes se ganan estos estímulos, entre otros problemas. Frente a este panorama, retomo las preguntas planteadas más arriba e intento responderlas a través de conversaciones y reflexiones desde mi propia práctica de la danza como carrera profesional. De entrada siento que las respuestas a estas preguntas están llenas de ambivalencias pero sobre todo, que no hay una sola respuesta. Lo que hay son miles de nuevas preguntas sobre las cuales podemos seguir construyendo un campo laboral de la danza en Bogotá y el país.

Conversaciones sostenidas en una sala de espera

Como otros 175 bailarines profesionales en Bogotá, yo me presenté a la segunda convocatoria para la Compañía Residente del JEG, pero no pasé. Ante las preguntas que me surgieron de esta experiencia, más las que traía desde mucho antes, me dispongo a escribir este trabajo: una descripción sobre las prácticas y condiciones laborales en que las y los bailarines en Bogotá desarrollamos nuestra profesión, y a través de esto, cómo es el campo de la danza en esta ciudad. Como desde niña he trabajado, creado y pensado desde el cuerpo, me resulta muy complicado dejar de pensar desde allí, por eso los análisis y reflexiones que presento aquí están abiertas y conscientemente mediados por mi cuerpo y mis propias experiencias, incluyendo mi posición problemática como bailarina y trabajadora de la danza, pues las problemáticas que trataré también me han afectado a lo largo de mi carrera.

⁷ Entrevista a Javier Blanco. Realizada el 7 de septiembre de 2015 por Ingrid Antolínez.

Propongo que este trabajo sea una serie de conversaciones con otros y otras bailarinas, con otros actores del campo de la danza en la ciudad, con teorías y análisis anteriores al mío. Quiero tener presente el cuestionamiento que, como bailarina, hago al tránsito hacia la formalidad como condición necesaria para el desarrollo de esta profesión y al final espero poder distanciarme de mi propia trayectoria y experiencia laboral para comprender, en perspectiva, los problemas que se encuentran dentro del campo de la danza en esta ciudad, más allá de mis propios reclamos. Y precisamente, la situación de espera para una audición me parece un escenario que permite hablar informalmente, compartir información, anécdotas, inquietudes y experiencias para cuestionar qué lugar ocupa la danza en el escenario laboral general: ¿las necesidades, dificultades e insatisfacciones de los y las bailarinas son las mismas de otros trabajadores?

Además, las conversaciones desde mi experiencia y desde la danza, me permiten también ver cómo asumimos lo laboral quienes nos dedicamos a la danza, qué relación tiene con la vida, con la sostenibilidad económica, con los deseos y con la pasión que para quienes bailamos, es tan necesaria en nuestro trabajo. Esto me parece especialmente importante cuando encuentro que quizás la “condición de informalidad” del trabajo en danza es parte de las maneras como la danza existe y se desarrolla en quienes nos dedicamos a esto, ¿será que la formalidad laboral es la mejor manera de aportar al desarrollo artístico de la danza? ¿A qué intereses y prioridades respondería este ejercicio artístico si está a cargo de instituciones cuyos lineamientos corresponden a planes de desarrollo de gobiernos temporales? ¿Y qué pasaría si quien asume esta labor de continuidad en el trabajo artístico fuera la empresa privada y no una institución estatal?

Como lo dije antes, este trabajo está lleno de ambivalencias y al final no hay una respuesta. Ni yo, ni las personas con quienes hablé, ni la teoría tienen una palabra final sobre lo que es mejor para el desarrollo de la danza, pero yo escribo porque pienso que es muy importante pensar nuestro oficio y nuestra profesión más allá de los valores sensoriales, corporales, creativos o estéticos. Es necesario visibilizar que, como cualquier otra persona, artista o no, los y las bailarinas vivimos de lo que hacemos, de lo que estudiamos, y que como trabajadores y trabajadoras estamos sujetos al orden laboral existente.

Para poder desarrollar todo esto, recorro a la investigación cualitativa como metodología y a la etnografía como método de aproximación, ambos desde los estudios culturales. Así, en principio planteo una reflexión sobre mi propia historia profesional y de vida, de esta manera mi muestro mi lugar de enunciación como bailarina, no como investigadora social; ubicándome como dispositivo de análisis, partiendo de lo que conozco como bailarina. En segunda instancia planteo la observación del campo de la danza contemporánea, desde una posición doble: como observadora y como participante del proceso. En tercera instancia, desarrollo entrevistas semi-estructuradas a diversos actores del campo de la danza en el marco de la convocatoria de IDARTES y el TJEG.

Capítulo 1. Metodología, mi experiencia

Para que escriba uno si no es para juntar sus pedazos

Eduardo Galeano. El libro de los abrazos

Mi trayectoria profesional

Cuando decidí estudiar la carrera de danza contemporánea ya llevaba tiempo bailando y trabajando en este campo. A los siete años empecé a estudiar ballet clásico en una academia privada del barrio donde vivía, pues en Bogotá no existen academias de formación pública o mixta en danza (como sí ocurre por ejemplo en el campo de la música, con la Fundación Batuta) y en ese entonces mis padres no contaban con dinero para pagarme este estudio. Entonces, al ver mis aptitudes y gusto por el ballet, Patricia Gómez Lugo que era la dueña de la academia me permitió acompañar las clases que dictaba a las niñas más pequeñas, así como las clases de rumba para las personas de la tercera edad. Todo esto a cambio de obtener clases de ballet. Con la experiencia acumulada, a los catorce años ya estaba dando clases, incluyendo las que antes tomaba con mis compañeras de ballet. Así ganaba algo de dinero al tiempo que tomaba gratuitamente las clases.

En mi formación como bailarina y profesora de ballet, fui apropiando e incorporando una cantidad de imaginarios de lo que *debe ser* una bailarina: una persona delgada, flexible, fuerte y resistente, bien sea porque nació con esta fisionomía o en mi caso, como consecuencia del entrenamiento diario y del cuidado con los alimentos que consumo; una bailarina debe además entrenar diariamente con un atuendo adecuado, ser disciplinada para obtener el ideal de perfección y, así, lograr un virtuoso movimiento corporal; debe tener también facilidad para asumir ritmos y en general desarrollar condiciones físicas apropiadas para lograr, con el lenguaje del ballet, comunicar mediante el movimiento.

Pero además del lenguaje corporal, la disciplina, la imagen y demás imaginarios que hacen parte de la formación en ballet clásico, gracias a mi experiencia temprana como profesora de ballet interioricé también el asunto del reconocimiento. Por ser un arte escénico, en el ballet la calidad se mide de acuerdo a la visibilidad y reconocimiento social (en el gremio) de los productos, obras y montajes, y en este caso de la academia en sí misma. Por eso, con la intención de tener la mejor formación fui a la academia de ballet Anna Pavlova, una de las academias con más trayectoria en ballet y también una de las más costosas en Bogotá. Allí asistían algunas hijas de congresistas y grandes empresarios, de manera que la calidad estaba también mediada por la capacidad de pagar, una capacidad con la que en ese momento no contaba.

Como había hecho antes en la academia de mi barrio, intenté intercambiar aprendizaje por asistencia en clases, pero allí no existía esa modalidad ni se abría campo a la posibilidad. Aquí la relación era formación de calidad a cambio de un pago alto. Lo noté desde que asistí a la primera clase –gratuita- y vi que las estudiantes tenían todas zapatillas y atuendos de sobra, mientras que yo, aunque llevara años aprendiendo y aunque en mi nivel ya las necesitara, aún no había podido conseguir unas. Hoy entiendo, a través de las palabras de Hoggart (2013), que la formación en el arte no escapa a las estructuras sociales de poder, en tanto está inmersa en la clasificación de alta, media o baja cultura. Y el ballet hace parte de la alta cultura, pero ese es otro tema que no trataré aquí porque luego de un tiempo mi carrera tomó nuevos rumbos.

En ese momento seguí entrenando en la academia del barrio, trabajando como profesora y como bailarina en los montajes, hasta que llegó la hora de elegir qué carrera estudiar profesionalmente. Pensé en muchas opciones de carrera, pero lo que realmente disfrutaba era hacer ballet. Sin embargo, comencé a estudiar Literatura en la Universidad Nacional, luego estudié Filosofía pero me aburría enormemente estar sentada y me sudaban las manos, condición que me impedía escribir tranquilamente, así que conocí Danza Común UN, un programa de extensión de la Universidad, donde nos encontrábamos personas de diferentes carreras que queríamos practicar danza. Allí conocí la danza contemporánea y me enamoré de ella.

Desde años antes participaba de un colectivo contracultural llamado Somos Sudacas, de donde surgió la RedSonancia. Allí, entre muchas otras actividades, ofrecía clases de ballet a jóvenes en los barrios y en esta práctica entré en conflicto con el ballet pues no encontraba coherencia entre los imaginarios corporales y sociales que el ballet reproduce y la realidad de los cuerpos y las personas con quienes trabajaba. Por eso, y probablemente por otros motivos que ahora no tengo en cuenta, dejé de practicar ballet y comencé a buscar una carrera que me permitiera hacer del movimiento danzado parte importante de mi vida.

Entonces, luego de mi paso fallido por carreras de humanidades en la Universidad Nacional me encontré con la Academia Superior de Artes de Bogotá ASAB, la única en todo el país que ofrecía un programa profesional de danza contemporánea, que yo apenas estaba conociendo. Me inscribí entonces al programa preparatorio, anterior a la carrera profesional. Cuando llegué a la audición me encontré con una abrumadora cantidad de jóvenes postulantes, provenientes de todo el país. La audición exigía altos niveles de formación en ballet y algunas nociones de danza contemporánea, además de unas muy específicas condiciones físicas y un límite de edad.

Con esto me quedó claro que, de entrada, la Academia exigía una trayectoria de formación formal o informal en los aspirantes. Así también se fortalecían los imaginarios con los que anteriormente me había confrontado... pero qué hacer, “al que le gusta le sabe”. Me presenté y pasé. La práctica de la danza me generaba un pleno goce que necesariamente se relacionaba con la persecución de los imaginarios e ideales corporales y de vida que había aprendido con el ballet. Además, la aceptación para ingresar a la Academia me hacía sentir que no sólo era apta para esta expresión artística sino que podría formarme profesionalmente en la danza. Me sentía como elegida.

En esta narración omito otros tantos intentos y procesos de formación pues en la ASAB me titulé como profesional de danza, pero digamos que a lo largo de mi vida mi aprendizaje de la danza se dio de maneras diversas, por lo menos ocho que intento listar: aprendizaje autodidacta, por transmisión familiar o local, con uno o varios maestros, en talleres o cursos colectivos, cursando estudios incompletos en institutos o centros de formación técnica (por ejemplo cursé tres semestres de técnico en danza contemporánea en la Corporación Universitaria CENDA, sin terminar), cursando estudios completos en institutos o centros de

formación técnica (donde obtuve un título), estudios universitarios incompletos y estudios universitarios completos, en la ASAB.

Sobre las diversas formas de aprendizaje que componen mi carrera profesional, quisiera aclarar que la formación con maestros particulares, aunque es *informal*, tradicionalmente ha sido altamente valorada en el campo de la danza. Sin embargo, con los programas de profesionalización inaugurados por la ASAB esta tendencia se ha disminuido año tras año y la participación de maestros particulares en los procesos de formación se hace cada vez más en escenarios formales –como instituciones universitarias- y bajo la condición de que dichos maestros estén formados también en pedagogía de la danza, no sólo en su ejecución. Sin embargo, como se puede ver en mi caso, pero teniendo en cuenta que no es el único, es necesario ver que tanto la formación como las prácticas laborales y docentes específicamente, difícilmente están relacionadas con una formación pedagógica particular.

Mis prácticas laborales

Como dije antes, mi experiencia laboral en la danza comenzó casi al mismo tiempo que comenzó mi formación como bailarina, además a una edad muy temprana. Aunque al comienzo me sirvió como una ‘beca’ para poder estudiar ballet, en los proyectos que comencé o en los que participé más adelante, enseñar danza fue para mí una práctica vocacional, algo que realizaba por ‘amor al arte’, por convicción y deseo. Por supuesto, en mis primeros años como bailarina, con poca formación y poca experiencia, era poco lo que podría cobrar, pero ejercer como profesora, desde el comienzo fue para mí trabajar en mi propio proceso de formación.

Desde muy pequeña entendí, además, que el ejercicio de aprender y enseñar la danza está enfocado directamente al hecho de *mostrar*. Es decir, una obra, un montaje o una función son el producto final, el objetivo y fin en el lenguaje de la danza (y de las artes escénicas en general). Esto determina necesariamente la práctica laboral, pues como el objetivo está al final, los y las bailarinas acudimos a una serie de actividades que nos permitan llevar a feliz

término nuestro trabajo. Por eso quizás, durante muchos años de mi proceso formativo, con la necesidad de costearme la carrera y la vida, acudí también a muchos trabajos por fuera de la danza (por ejemplo ser mesera) para garantizar la continuidad de mi carrera.

Por eso, además, a la hora de escoger estudiar danza contemporánea no me planteé la pregunta sobre el dinero que podría recibir cuando fuera profesional titulada. Digamos que ya en ese momento había experimentado diversas maneras de ganarme la vida así que ese no era un factor a tener en cuenta para definir mi futuro profesional. Cuando entré a la carrera continué teniendo trabajos informales, esperando que una vez fuera profesional y reconocida en el medio, pudiera alcanzar el ideal de cualquier bailarín. ¿Y cuál era ese ideal? La obra, el escenario, todo lo que implica estar parada en un escenario haciendo danza contemporánea: meses de entrenamiento acompañado de procesos creativos y de ensayos, y como resultado una o más funciones en un teatro adecuado. Claro, imaginando que lo normal era que me pagaran algún día por hacer lo mismo que hace cualquier bailarín o bailarina que yo pudiera admirar: bailar.

Éste también era un imaginario que había construido en la academia donde estudié, así como en los musicales cinematográficos que tanto vi y aún veo. Vivía en la ilusión de alcanzar esta práctica laboral ideal, vivir haciendo algo que me hace feliz y recibir un pago justo por eso. En ningún momento contemplé que pudiera ser difícil o imposible, pues estaba enceguecida por el goce que me brindaba danzar y porque siempre me habían enseñado que la disciplina y el trabajo duro en el entrenamiento eran elementos suficientes para ser una bailarina profesional.

Durante mis primeros años laborales como profesora tuve muchos contratos inestables, desprotegidos y con mínima seguridad, lo cual es normal si se tiene en cuenta que aparecen a la par con el proceso formativo, es decir, que a medida que aumenta la edad mejoran las condiciones de trabajo. Esto indicaría, como en mi caso, que los contratos parciales, a plazo fijo o con honorarios son una forma de entrada de los jóvenes al mercado laboral en el área. Otra opción, que dejo planteada siguiendo a Sennet (2000) es que este tipo de contratación sea simplemente un fenómeno continuamente en expansión, propio de la flexibilización laboral, y que afecta por igual a quienes recién se incorporan al mercado laboral y a quienes tienen tiempo en éste.

De todas maneras, durante mi carrera alcancé reconocimiento por mi trabajo. Como estaba en una lucha interna contra los imaginarios e ideales inculcados en mi formación como bailarina de ballet, desarrollé una corporalidad que no se podría asociar directamente al género, pues me interesaba siempre practicar las rutinas y ejercicios que ponían a los hombres y me negaba a asumir el mío como un cuerpo dócil. Entonces, en la academia fui reconocida por mi enorme disciplina, y en el área de danza porque con algunos compañeros de estudio organizábamos coreografías fuera del aula y hacíamos funciones ‘sin ánimo de lucro’ en festivales barriales o eventos comunitarios y sociales. Toda esta actividad alternada con trabajos diversos que iba obteniendo: clases de danza en academias, trabajo como mesera en restaurantes o bares, vendedora de ropa, trabajos cortos como bailarina, etc.

Pero más adelante mi carrera comenzó a verse afectada por todas las actividades que hacía, pues no contaba con la energía corporal ni tiempo suficiente para: estudiar las casi diez horas diarias que exigía la academia, trabajar en lo que saliera que me proporcionara dinero para pagar la universidad, así como crear y ensayar con los y las compañeras. Entonces decidí dedicarme a terminar mis estudios, lo que implicó dejar de lado mis actividades dancístico-creativas. Podría continuar con mis trabajos varios, pero me estaba agotando y deseaba cualquier trabajo remunerado dentro del género de la danza contemporánea. Aunque ya tenía algún reconocimiento como bailarina, éste se fue desdibujando paulatinamente debido a mi alejamiento de la escena por la falta de tiempo y dinero. Tuve que empezar de nuevo y, por esta razón, accedí a cualquier tipo de trabajo que implicara la acción de bailar, así no exigiese un proceso creativo y de entrenamiento como lo había aprendido de la academia.

Entonces me dediqué a *la chisga*, una manera en la que los y las bailarinas y artistas denominamos los trabajos en nuestro campo (en este caso la danza) pero que precisamente no implican un ejercicio creativo o exigente profesionalmente. En realidad es una forma informal del trabajo donde toca hacer lo que el cliente (un restaurante o bar, una productora de tv, una oficina o un auditorio) necesite, por tiempos cortos. El problema con este tipo de trabajos, para mí, es que por lo general se requiere tener un cuerpo esbelto pero no de bailarina de ballet, más bien suficientes senos que rellenen los vestuarios, una altura

promedio que podría mejorarse con altos tacones, un cabello largo y un carisma inigualable que se expresara en movimientos alegres y cándidos.

La verdad en este tipo de chisga me sentía como un pedazo de carne expuesto a ser devorado, principalmente porque al realizarla estaba reproduciendo una serie de imaginarios con los que no estaba de acuerdo, que se oponían a lo que pensaba sobre mi construcción como mujer. Siguiendo a Butler (1998), me sentía haciendo una acción pública estratégica para mantener la dicotomía normativa de lo que se considera femenino y masculino, sin poder escapar de ello. Por eso decidí no volver a hacer chisgas, pues no me hacían feliz porque sentía que no estaba construyendo nada, ni creando, ni transformando y mucho menos era la práctica laboral ideal. Esto me llevó a otros gustos y a permitirme desarrollar otros talentos, otras aptitudes que me abrieron otros rumbos.

Así ingresé al curso de voluntariado de la División Educativa y Cultural (DEC) del Museo Nacional de Colombia. Este es un programa creado para promover la formación constante de voluntarios y monitores (guías), con el fin de abordar los aspectos relacionados con el funcionamiento de un museo desde diferentes puntos de vista, en especial desde el quehacer educativo. Allí tuve la oportunidad de interactuar con diferentes posturas alrededor del museo en el marco de un proceso formativo informal, lo que me brindó herramientas de análisis y reflexión crítica en torno al fenómeno museístico, y proponer estrategias educativas innovadoras y coherentes.

Gracias a este trabajo logré de alguna forma una estabilidad tanto laboral como económica, y pude volver a montar y mostrar obras de danza. Además pude terminar la carrera, explorar, desarrollar otros gustos y otros talentos fuera del campo de la danza que me abrieron caminos que no imaginé recorrer. ¿Acaso encontré que me podía encantar con otros campos del saber más allá del arte danzario?, ¿o quizás soy un sujeto fragmentado que me adapto a las posibilidades laborales naturalizando la incertidumbre constante de estar aquí y allá buscando trabajos que me permitan desarrollarme como bailarina profesional? Cómo saberlo.

Lo cierto es que, por medio de prácticas pedagógicas, en el Museo adquirí información valiosa sobre las artes plásticas y visuales, lo que me permitió desplegar numerosas

posibilidades creativas, individual y colectivamente junto a personas que venían formadas de distintas disciplinas. Allí tuve la oportunidad de desplazar la estructura del saber corporal y del movimiento, que había adquirido en el campo de la danza, hacia materialidades concretas que se trabajan tanto en las manualidades como en las artes plásticas y visuales. Desde mi perspectiva, comencé a bailar con el pensamiento y no exclusivamente con el cuerpo, pero además trabajaba con otras personas, así que la creación –en este caso pedagógica- también se alimentaba de lo que cada una de quienes participábamos, aportábamos desde nuestro propio saber.

Así, por ejemplo, desde la danza aporté el trabajo de *improvisación* para la creación colectiva de herramientas pedagógicas. La improvisación parte de unos supuestos o reglas básicas establecidas conjuntamente mediante acuerdos, con base en un objetivo común. A partir de estas reglas se inicia una exploración del movimiento desde el cuerpo de cada uno de los participantes. Esto puede hacerse para un estudio, indagación o investigación del movimiento propio, que generalmente arroja estilos o técnicas propias de entrenamiento, o de fijar movimientos que componen ‘frases’, que al igual que en la escritura, al juntarlas con la de los demás asistentes, componen ‘párrafos’, lo que en danza se conoce como coreografías. Y de juntar dichos ‘párrafos’ de movimiento se componen obras dancísticas o piezas coreográficas.

La verdad es que estaba fascinada con esta nueva manera de conocer que aprendí en el Museo, fue todo un descubrimiento para mí y me sedujo al punto de dedicarle todo mi tiempo, participando en distintos proyectos por los cuales recibía un buen pago. El Museo me ofrecía estabilidad económica y laboral, lo que hasta entonces no me había ofrecido la danza, y entonces comencé también a acercarme a otros saberes no necesariamente de manera ‘oficial’ o ‘institucional’, asistiendo a conferencias, simposios, seminarios y todo cuanto se atravesara alrededor de cualquier expresión artística. La corta duración de estos espacios, la no calificación y el hecho de no estar obligada a asistir me daban una sensación de libertad de aprendizaje que disfrutaba tanto como bailar. O quizás, en medio del afán y el miedo por mantenerme vigente y no perder el empleo, participaba de lo que fuera. No lo sé con certeza.

Teniendo en cuenta que mientras trabajé en el Museo yo en ningún momento dejé de bailar, se puede decir que durante ese momento –y hasta ahora- ejercí *pluriempleo*. Desde mi experiencia de recibir una remuneración más alta y con muchas mejores condiciones y seguridad laboral en mi trabajo por fuera del área de la danza (el del Museo), en comparación con las actividades propias del área de la danza, es fácil suponer que los y las trabajadoras en mi situación somos más proclives a abandonar eventualmente nuestra actividad económica principal, pues el nivel de ingresos es marginal respecto al trabajo por fuera del área. Otra opción puede ser que el hecho de recibir un mayor ingreso en el trabajo no artístico (o no específicamente en la danza) permita mantenerse realizando actividades propias de la danza que, aunque peor pagadas, cumplen fundamentalmente un propósito de auto realización y no de lucro.

Pero bueno, como dije antes, nunca me retiré del área aunque tuviera otros trabajos, ni siquiera éste que ocupó casi un lugar central en mi vida. Así, me organicé con algunos compañeros y compañeras con quienes habíamos hecho varios montajes durante la carrera en la ASAB y desarrollamos la idea de una obra de danza contemporánea que en el 2009 postulamos para una beca de creación en danza del Instituto de Cultura Recreación y Deporte de Bogotá. Con la obra ‘De cemento y lágrimas’ ganamos esta beca de creación y para mí ese fue un momento agradable porque veía una luz de esperanza que me permitía pensar que sí era posible alcanzar el ideal laboral o ejercer la actividad principal de la danza contemporánea.

Aún luego de esta experiencia yo tenía claro que la danza contemporánea no es precisamente un ‘buen negocio’, aunque en Bogotá ha tenido un enorme desarrollo profesional, es decir que hay cada vez más escuelas tanto informales como formales, y compañías independientes que gestionan espacios, actividades, muestras, movilidad de maestros, etc. Con esto, la calidad de las propuestas artísticas ha aumentado, así como el cuidado técnico de los montajes y también en el público. En este panorama, más que una actividad económica o profesional rentable en términos de empresa, en el área o campo de la danza se ha logrado el intercambio permanente y la solidaridad entre quienes hacemos parte, gracias a la dinámica de red, de la que hablaré en el capítulo dos.

En esta dinámica, a la par que continué trabajando en el Museo, seguí apostándole a la creación y a la interpretación con diferentes colectivos de danza, como por ejemplo con el colectivo Carretel. En esta actividad dividida participé de varias convocatorias y a través de éstas en algunas residencias artísticas, pero por ejemplo, fui escogida para hacer la residencia del convenio México-Colombia con el programa FONCA-CONACYT en el 2011, con la obra 'Voyeurs'. Fui invitada por el coreógrafo a presentarla en la capital mexicana pero el programa cubría sólo el hospedaje y yo no contaba en ese momento con el dinero suficiente para los pasajes y la alimentación, además desde que me enteré que había sido seleccionada había muy poco tiempo para conseguir el dinero suficiente para poder viajar, así que no pude asistir.

Más adelante me presenté a una convocatoria para docente de cátedra universitaria en la carrera de Licenciatura en Educación Artística y luego en la carrera de Artes Plásticas y Visuales. Me presenté, buscando unas condiciones laborales más estables y pasé a las dos. Al ingresar con un saber diferente a un espacio académico universitario -pues la danza contemporánea para algunos aún resultaba un área de conocimiento extraño-complementaba varios procesos de formación satisfactoriamente, especialmente los creativos. Nuevamente desarrollé la improvisación como herramienta creativa de la danza contemporánea aplicada a las artes plásticas y visuales. Esto me ha exigido el desarrollo de mayores competencias pedagógicas y ha consolidado en mí, en comparación con otras prácticas, el ámbito de la pedagogía en la danza.

Con esta herramienta continúo trabajando como docente universitaria, disfruto de mi trabajo pese a que la docencia resulta también es uno de los trabajos más precarios en este país, pero como 'al que le gusta le sabe'... ¿Habrà en esa frase una vía de escape? Debo confesar que extraño los días de investigación corporal, de ensayos para crear obras y presentarlas en escena. Extraño ese imaginario que la academia reprodujo y yo permití incorporar en mí, como única posibilidad de práctica laboral ideal de una bailarina. Me pregunto si algún o alguna colega lo habrá logrado y viva exclusivamente de la danza, porque yo traté, la ejecuté, pero no la pude mantener.

Mi lugar en el análisis

Cuando supe de la convocatoria de IDARTES y el JEG practicaba permanentemente con el Colectivo Carretel Danza y fuimos convocados, como Colectivo, a integrar la Compañía Residente. La oferta era muy interesante pero para nosotros, más que fortalecernos como colectivo y como bailarines, al parecer fragmentaba nuestro proceso de trabajo, pues en Carretel participábamos más o menos doce personas y había seis cupos para una compañía, colectivo o proceso ya en avance. Así, optamos por no participar pero al año siguiente muchos nos presentamos de manera individual, pues como ya he mostrado a través de mi experiencia, la oferta era difícilmente despreciable. Así que yo, como bailarina profesional de danza contemporánea, decidí participar. En primer lugar por las condiciones laborales que ofrecía y en segundo lugar porque pensaba que por fin ‘alguien’ estaba haciendo ‘algo’ ante la ausencia de oportunidades laborales para los y las bailarinas.

La segunda parte de esta historia ya se sabe, no pasé la audición y no obtuve el empleo, ¿y qué me ponía a hacer al haber perdido la única *opción laboral ideal* para sobrevivir? Pues empecé a darle forma a una serie de ideas que se gestaron en medio de esta incomodidad: la falta de ofertas laborales ideales y de reconocimiento del bailarín o bailarina profesional como trabajadora, es decir, como persona que ejecuta su actividad principal laboral por la cual merece recibir una retribución monetaria, resulta ser una de las principales razones para que los y las bailarinas profesionales estemos expuestas a unas prácticas de trabajo poco dignas (a veces pagas, a veces no y en su mayoría mal pagadas). Y en mi caso despierta una profunda frustración el no poder dedicarme completamente a realizar mi profesión y tener que hacer otras miles de cosas para solventar mis gastos.

Con la necesidad de dar una respuesta convincente, pero también crítica y profunda a esta situación problemática, encontré en los estudios culturales una posibilidad para abordarla desde una perspectiva que va más allá de la explicación directa entre lo laboral y lo económico, rechazando el reduccionismo que en apariencia esto implica. Es decir, los estudios culturales permiten investigar esta problemática laboral más allá del campo económico, dando un lugar especial a mi experiencia personal, en tanto permite relacionar los diferentes –y diversos, cercanos y lejanos- elementos que dan contexto al problema,

pues como dice Grossberg, “la identidad, importancia y efectos de cualquier práctica o evento (incluyendo los culturales) se definen sólo por la compleja serie de relaciones que le rodean, interpretan y configuran, haciéndole ser lo que es” (2009:28).

Por eso he empezado este trabajo con mi propia experiencia, con la intención de ver el contexto desde mi lugar particular como bailarina de danza contemporánea, pero también verme en contexto y así, identificar algunas disputas sedimentadas en los y las bailarinas trabajadoras de la danza, en torno a las prácticas y condiciones laborales, así como a las sensaciones de frustración y resentimiento que dichas condiciones suscitan. Para eso, utilizaré categorías de análisis que emergen desde la experiencia y la cotidianidad de quienes trabajamos en la danza, sumadas a otras que tomo de los estudios culturales y disciplinas como la sociología o la antropología pero que me permiten complementar el panorama laboral de la danza de manera compleja y crítica.

A lo largo de mi vida he experimentado varias situaciones características del campo de la danza, que determinan mi posición laboral y de vida en general, como bailarina. De ahí la importancia de identificar en mis propias experiencias, los asuntos y problemas laborales sobre los cuales *conversamos* con mis colegas, que es el tema del segundo capítulo. Por eso recorreré nuevamente mi biografía pero a partir de categorías que emergieron durante la investigación, la primera de las cuales –y quizás uno de los asuntos más relevantes- es la identidad de un bailarín o bailarina, frente a su condición de trabajadora de la danza.

Como expuse durante todo el primer capítulo, mi relación con la danza no fue desde el comienzo, y creo que no ha sido en ningún momento de la vida, un simple asunto de carrera profesional. Para mí la danza es motor, es deseo y es pasión. Es además una necesidad corporal, más fuerte que cualquier otra cosa en la vida. Y esto no me ocurre solamente a mí sino que lo encuentro en la narración de muchos de mis colegas sobre su propia relación con la danza. Sin embargo, cuando elegimos dedicarnos a bailar, necesariamente nos convertimos en *trabajadores de la danza*, pues aunque amemos bailar, aunque lo necesitamos como un animal necesita oxígeno, debemos solventar necesidades económicas y en esa medida establecemos una relación directa entre bailar y recibir una remuneración por eso.

Nuestra relación con la danza está entonces necesariamente mediada por esta relación entre práctica-remuneración. No se trata de asumir el arte como una empresa o como un proyecto sostenible sino de poner en armonía dos deseos, el de bailar y el de tener una tranquilidad y estabilidad económica. En esta lógica, desde que tomamos la decisión de asumir la danza profesionalmente, cualquiera de las rutinas, hábitos y actividades relacionadas con la danza está mediada por lo económico, como iré mostrando poco a poco. Y para eso es importante tener en cuenta, de entrada, que la profesión de bailarín o bailarina está, a su vez, determinada por una temporalidad particular.

En primer lugar la naturaleza de la danza como un arte temporal, que existe en un tiempo y espacio definido. El registro de la danza es video o es fotografía o es literatura –crónica o crítica-, mientras que la danza misma se da en la escena, en un momento determinado. Pero la escena, el producto, no ocurre de la noche a la mañana; como producto creativo requiere tiempo de maduración, de montaje, de ensayo. Éste es un tiempo oculto en el momento de ser exhibido, pero es en definitiva lo que aprendemos quienes nos dedicamos a esto. Repetir, exigir al cuerpo, aprender los movimientos individuales y en relación con los y las compañeras de escena, comprender el ritmo y repetir hasta el momento antes de salir al escenario ante el público.

Y más allá del trabajo creativo, la temporalidad de la danza como carrera y como práctica –no sólo, pero también como práctica laboral- es importante tener en cuenta el momento *ideal* para comenzar la carrera. En mi caso, como el de muchas bailarinas de ballet, en la infancia temprana. Como ocurre por ejemplo con la música, comenzar a estudiar danza a una edad temprana (digamos a los siete años, como yo) es un punto a favor. No quiere decir que sea imposible comenzar una carrera durante la adolescencia o en la adultez, pero cuando se comienza tempranamente se adquieren unos hábitos, una corporalidad particular y unos modos corporales que facilitan el movimiento deseado (en el ballet o en la danza contemporánea) cuando el cuerpo ha madurado. En un sentido similar, la danza no se puede ejercer hasta el día que uno muere:

Para el común de la gente, el proyecto profesional se extiende en el tiempo, con vista a una progresiva estabilidad y a un nivel profesional que se va a ir confortando. La madurez y los empleos de gran responsabilidad e ingreso holgado pueden llegar a los

treinta o cuarenta años e incluso después de los cincuenta. En cambio, el bailarín ve reducirse la piel de zapa de su horizonte de trabajo en pocos años. Un poco después de los cuarenta años, el retiro voluntario o forzoso deviene una obligación. Y a menos de laborar en una de las escasas instituciones a nivel mundial que garantizan una jubilación a los cuarenta años (la Ópera de París, por ejemplo), se encuentra en una edad activa y productiva con la obligación de formarse de nuevo, de reconstruirse, de crear otro proyecto personal, laboral, social, económico (Lebourges, 2008: s.p).

Durante el periodo laboral, corto respecto a otras profesiones, no contamos con posibilidades de tener trabajos estables, así que acudimos a varias prácticas laborales. En mi trayectoria he señalado tres tipos de prácticas laborales, que además encuentro en las trayectorias de otros bailarines y bailarinas. Así, el *pluriempleo* es la primera forma a través de la cual sustentamos nuestra vida: trabajar en lo que salga, dentro o fuera del campo de la danza, con o sin contrato, con o sin término definido, y de acuerdo a las tarifas que cada trabajo particular ofrezca. En mi caso, en este tipo de prácticas laborales está, desde ser mesera o vendedora de ropa hasta ser guía y pedagoga en el Museo Nacional, con las particularidades que cada trabajo tiene, de acuerdo a lo que hablé antes.

La *chisga* es la segunda forma a través de la cual sustentamos nuestra vida. La diferencia con la anterior es que aquí ejercemos trabajos diversos –aunque igual de inseguros- pero dentro del campo de la danza. Aquí, es posible bailar por contrato para una compañía existente –quizás la mejor opción-, salir en un programa de tv o en una película, bailar en un restaurante o en un cabaret, entre otras opciones. Como dije también, el problema con este tipo de prácticas es que, muchas veces, no se tiene en cuenta el talento, capacidades o virtuosismo del bailarín o la bailarina, sino su aspecto. Además, aunque esto es una permanente, la inseguridad laboral. Y el tercer tipo, quizás el considerado más noble dentro del campo de la danza, aunque lejano también de una *opción laboral ideal*, es la *docencia*. Ésta puede ser en ámbitos educativos formales (colegios o universidades) o informales (academias, clases particulares) y aunque es una opción que puede resultar mucho más estable que cualquiera de los otros tipos de prácticas laborales, en general no representa ningún tipo de seguridad o estabilidad laboral para los y las bailarinas, como tales.

Dentro de las prácticas laborales mencionadas es posible alcanzar diferentes niveles de estabilidad, asociados a las condiciones en las cuales se plantean los trabajos. Éste es el punto donde encuentro las *ambivalencias*, pues en la idea de estabilidad se encuentran las distintas condiciones así, un trabajo más formal (por ejemplo con un horario, por tiempo definido en un contrato donde además se contemplan las prestaciones sociales) reduce la libertad de organizar el tiempo para poder realizar otras actividades, a cambio de organizar la vida en el largo plazo, contando con una entrada fija de dinero. Por otra parte, los contratos de palabra, por una jornada o por horas a cambio de un monto determinado, aunque no ofrecen ningún tipo de estabilidad, permiten estar todo el tiempo buscando y, en la medida que se encuentren más, contar con dinero y tiempo para continuar con otras actividades.

Estos trabajos esporádicos o cortos, por lo general –aunque no siempre ni necesariamente– son mejor pagos que los contratos a mediano y largo plazo. De ahí que buscar trabajos todo el tiempo (chisgas o ‘cositas’) permite tener un buen ingreso, sin ninguna seguridad a futuro. Un mes puede haber mucho trabajo y al siguiente ninguno, entonces es necesario pedir dinero prestado hasta que la situación se “normalice”. Además, aunque en los trabajos formales por contrato entra menos dinero, hay un ahorro que eventualmente puede considerarse una seguridad en el futuro, un futuro que como ya mencioné, para los y las bailarinas es próximo. Y de nuevo volvemos al problema de la temporalidad en el ejercicio de la danza.

Cuando nos contratan para un evento o un producto específico no se tiene en cuenta el tiempo y trabajo de preparación, pero el pago es más alto teniendo en cuenta nuestra capacidad de asumir lo que se nos solicita casi inmediatamente. Y aunque no es para nada comparable, con las posibilidades de financiación para procesos creativos en las compañías o colectivos ocurre similar. Cuando un colectivo gana una beca o estímulo a la creación, aunque se gana un monto alto de dinero, haciendo el cálculo del tiempo que toma el proceso creativo, así como la administración de los recursos, el dinero termina siendo poco, así que es necesario seguir buscando otras opciones (por ejemplo clases o chisgas) para completar los ingresos esperados. Y en cualquiera de estas opciones, las más cercanas o lejanas al ideal, difícilmente estamos accediendo a la seguridad social –que se supone

necesaria para toda la población trabajadora- y mucho menos ocupacional de los y las bailarinas como trabajadoras de la danza.

Entonces, ante este panorama, el campo de la danza en Bogotá está organizado a través de diferentes dinámicas de las cuales participamos diferentes tipos de actores que permiten dar cierta estabilidad –si no a los actores- al campo en sí mismo. Es decir, garantizan que siga existiendo: que los adolescentes y jóvenes se formen en danza, que se conviertan en trabajadores, que se organicen en compañías o colectivos y accedan a las opciones de financiación que ofrece el Estado o la empresa privada y que respondan a la demanda cultural de la ciudad. Y viendo el panorama completo de nuevo se ven las ambivalencias. ¿Cómo se alcanza estabilidad en el campo particular de la danza? ¿La estabilidad del campo corresponde con la estabilidad de los trabajadores de la danza y en general de los actores que participan del campo?

Lo que acabo de hacer en este último apartado es lo que analizaré en los siguientes dos capítulos. En el segundo, las trayectorias profesionales, prácticas y condiciones laborales en que trabajan los y las bailarinas en Bogotá, a partir de lo conversado con muchos de ellos y especialmente con dos bailarines, un coreógrafo y una funcionaria estatal. Y en el tercero una lectura del campo de la danza en Bogotá, a partir de nuestras versiones y de lo que, desde afuera, se puede leer sobre el arte danzario. Como dije antes, lo hago en un tono informal como el que da unas conversaciones en sala de espera pero aclaro que la metodología de trabajo que utilicé para esta investigación está basada en tres ejercicios: la reflexión sobre mi propia historia profesional y de vida, como ya he mostrado; la observación del campo de la danza; y las entrevistas semi estructuradas a diversos actores del campo de la danza, en el marco de la convocatoria de IDARTES y el JEG.

Capítulo 2. Prácticas laborales de los bailarines en Bogotá

En este segundo capítulo me dispongo a recorrer, a través de las experiencias de otros, las prácticas y condiciones laborales que experimentan los y las bailarines en Bogotá. Como ya lo he señalado, la práctica -no sólo laboral- de la danza repercute de forma directa en nuestra calidad de vida, pero además involucra las capacidades y el proceso corporal, sensible e intelectual de cada bailarín, pues determinan su expresión estética en actos performativos, creativos, formativos e investigativos. En este sentido, las vinculaciones y los ambientes de tipo laboral no sólo se valoran en el área de la danza desde el punto de vista estético, sino ético, en tanto que comprensión del otro y de sí mismo, a partir de sus prácticas de vida, su campo laboral, sus modos de articular y su hacer con el entorno.

Trayectorias profesionales de los bailarines

Como vimos, en términos generales elegir la danza como carrera profesional involucra una cantidad de deseos y relaciones con esta práctica. Sin embargo, vale la pena entre quienes bailamos de manera profesional, semi profesional o vocacional. Así, de acuerdo con la manera como dentro del campo de la danza se clasifican estas prácticas, en este trabajo llamo bailarines y bailarinas profesionales a quienes nos dedicamos a bailar y ‘vivimos de eso’, es decir que lo consideramos también nuestra actividad económica principal. Eso no quiere decir que quienes asumimos la danza de este modo no lo hagamos por vocación o que quienes son considerados bailarines y bailarinas vocacionales sean ‘menos’ bailarines que nosotros y nosotras.

Entendida la danza como campo social autónomo, resulta problemática esta manera de denominar las diferentes formas en que se ejerce esta profesión -o práctica-, pues en todo campo social se producen luchas y relaciones de oposición entre quienes se consideran con el legítimo derecho a ser reconocidos como parte del mismo y quienes deberían ser

excluidos de éste (Bourdieu, 1997). Pero como ya dije, sin dar relevancia valorativa a quienes llamo ‘profesionales’, teniendo en cuenta el objetivo de mi investigación me interesa concentrarme en quienes se consideran trabajadores y trabajadoras de la danza. Así, hablaré de prácticas y condiciones laborales a través de la trayectoria profesional de una bailarina y un bailarín que hicieron parte del proyecto Compañía Residente del JEG.

Tanto Javier Blanco como Vanessa Enríquez estudiaron otra carrera antes de seguir su carrera profesional como bailarines. Javier, por ejemplo, estudió física en la Universidad Nacional y conoció la danza contemporánea en un curso de extensión. Una vez se graduó y ejercía, ingresó a la ASAB y costó su carrera como bailarín con su trabajo como físico. Vanessa, por su parte, estudiaba diseño industrial en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, aunque desde pequeña había estudiado danza, “[...] porque yo sabía que quería bailar pero mi mamá sobre todo quería que yo hiciera otra cosa. Ella pensaba que era un *hobby* y ya”⁸.

Vanessa, a diferencia de Javier, conocía la danza desde niña y aunque sabía que era lo que le apasionaba estudió otra carrera. Esta situación está directamente ligada a la oferta educativa en este campo que hay en la ciudad de Bogotá. Vanessa cuenta que “a los 19 años inicié más juiciosa a bailar flamenco y luego apareció la convocatoria de la ASAB, para estudiar la carrera de artes escénicas con énfasis en danza contemporánea y fue maravilloso porque yo no me imaginé que existía una carrera así en Bogotá”⁹. Y efectivamente, para el 2006 en Bogotá la ASAB era la única institución pública de educación superior que ofrecía un programa profesional en danza (Beltrán, 2006), mientras que sólo dos instituciones privadas ofrecían un programa similar: la Universidad Antonio Nariño, con un programa de Licenciatura en Danza-Teatro y el CENDA, con un reciente programa Técnico en Danza Contemporánea.

Esta oferta contrasta con la cantidad de programas no formales que había en ese entonces y los que hay hoy: la Universidad Pedagógica y la Universidad Nacional, como instituciones públicas que ofrecían programas de danza como Extensión Universitaria; entre las instituciones privadas, la Universidad de Los Andes, la Universidad Javeriana y el Colegio

⁸ Entrevista a Vanessa Enríquez. Realizada el 15 de septiembre de 2015 por Ingrid Antolínez.

⁹ Entrevista citada a Vanessa Enríquez.

Nacional Nidia Quintero de Turbay, donde era posible graduarse como bachiller con un título de especialista en Danza Folclórica (Beltrán, 2006). De resto se cuentan muchas academias privadas o grupos y colectivos que se organizan para convocar cursos específicos con maestros, o que adelantan un proceso propio con algún maestro particular.

Con esto, se puede decir que el desarrollo de la danza como profesión se ha dado más en los espacios de formación informales que en los espacios formales de educación superior. Sin embargo, para muchos bailarines y bailarinas la universidad aparece como un espacio que los conecta con los distintos agentes que operan en el mundo laboral. En este sentido, más que el título o conocimientos específicos, lo que se valora es el acceso al ‘mundo de la danza’, pues muchas veces ocurre que las compañías de danza contemporánea se articulan a partir de una escuela y reclutan gente de esa misma escuela. Así, la academia donde se cursa la carrera supone, sobre todo, unas relaciones sociales específicas.

Identidad. Expectativas y realidades del ejercicio de la danza.

Siguiendo a Guadarrama (2014) podríamos decir que quienes nos consideramos trabajadores y trabajadoras de la danza¹⁰ ejercemos una profesión vocacional, pues como he expuesto a lo largo de este trabajo, la carrera de danza no se puede limitar ni a los espacios formales de formación, ni al tiempo que dura una carrera universitaria ni a los aprendizajes que se adquieren en ésta. No es posible solamente *trabajar* como bailarín o bailarina sino que es necesario *serlo*. Una de las características que define el quehacer del bailarín de danza contemporánea es la repetición traducida en rutina, que está relacionada con la disciplina y con la intención de perfección para lograr virtuosismo del movimiento.

Así, hay actividades que parecieran no tener nada que ver con la danza y sin embargo son las que la constituyen: por ejemplo, asistir a jornadas de estudio de diez horas diarias aproximadamente; estar todo el tiempo mirándose a un espejo y dirigir la atención para

¹⁰ Ella se refiere al caso de los músicos en la Ciudad de México pero el panorama que presenta es aplicable, con algunas particularidades, al caso de los y las bailarinas, del que estoy hablando aquí.

hacer consciente el movimiento; medir permanentemente las distancias con los otros cuerpos que se cruza por la calle o en espacios públicos o privados, para tener mayor consciencia del uso del espacio, entre muchas otras actividades. Por eso, como también ya dije, la formación del bailarín o la bailarina es ante todo la formación y disciplinamiento de su cuerpo, que se convierte en objeto, materia prima y herramienta. Y esto no es posible hacerlo en un horario específico, son una serie de hábitos que se adquieren para la vida.

Por eso, quien baila lo hace porque quiere hacerlo, porque le apasiona y no hay lugar a otra explicación. Lo demás, es decir la imagen de lo que se considera un trabajo ideal o un excelente bailarín o una carrera exitosa o la satisfacción por lo que se hace, hace parte de los imaginarios que se aprenden durante la vida, la práctica y el aprendizaje de la danza. Tradicionalmente, la historia del arte ha hablado sobre las figuras sobresalientes del trabajo artístico (Rius-Ulldemolins, 2014), no importa si hablamos de artes plásticas o escénicas, o de la música, y en Bogotá no hemos escapado a eso (Beltrán, 2006). Con esto, entre las personas que sienten una vocación hacia el arte (de aquí en adelante continuaré hablando específicamente de la danza) se suele alimentar el imaginario de que ser bailarín o bailarina supone un reconocimiento especial o la posibilidad de alcanzar, en el camino, dicho reconocimiento.

Y la realidad está bastante alejada de esta imagen *ideal* de la danza. De ahí que en muchas ocasiones personas que han practicado danza desde que son niñas opten por inscribirse en otras carreras que sí puedan garantizarles una estabilidad económica o laboral, pero también que, como cuenta Javier,

Compañeros, amigos que vienen de otras disciplinas se meten a hacer la carrera de danza y luego no pueden ejercer, al ser el medio tan agresivo, fuerte, competitivo y con pocas oportunidades [...] y retornan a sus caminos originales. Entonces en mi caso me siento realmente afortunado y eso que he tenido lesiones, pero he sabido pararme de nuevo y seguir, entrenar de nuevo para ponerme en competencia, a nivel. Pero a mí sí me hubiese gustado tener a muchos de mis amigos compartiendo escenario y porque sé que ellos también así lo querían.¹¹

¹¹ Entrevista citada a Javier Blanco.

Entonces, una vez que alguien ha optado por seguir una carrera como bailarín o bailarina, se encuentra ante un nuevo panorama: para ‘ganarse un lugar’ en el campo es necesario competir, esforzarse, trabajar duro. Y este esfuerzo es la competencia: largas horas de entrenamiento, aprovechar cada momento para mejorar la técnica, mantener el cuerpo lo más tonificado, alimentado, sano posible. Pero entonces la rutina de trabajo, que inicialmente se hace para alcanzar un sueño o un deseo, termina confundándose con el trabajo previo para alcanzar un reconocimiento o simplemente un espacio (¿laboral?) satisfactorio en el campo de la danza contemporánea.

Así, se quiera o no, ocurre que estas actividades de preparación y mantenimiento corporal, así como de entrenamiento, son efectuadas de manera ‘gratuita’ por los y las trabajadoras de la danza, es decir, sin la mediación de un pago monetario por ellas. Dichas actividades resultan ser una inversión de trabajo con el objetivo de alcanzar, sino un puesto, sí un ‘lugar’ en el campo o en el gremio, de manera que las necesidades económicas estén solventadas y así, sea posible regresar a la práctica de la danza por el puro placer que produce bailar y crear. Entonces, la condición de trabajadores de la danza está dada en este tipo de situaciones, está dada enteramente por la dinámica económica inmersa en el campo del arte y así también de la danza, y que está mediada por la existencia -o no- de un mercado y por tanto de un consumo cultural, en relación con las políticas culturales que desde el Estado se dicten y ejecuten; esto lo hablaré en el tercer capítulo.

En un artículo mexicano leí hace poco que una coreógrafa les decía a los y las integrantes de una compañía que ellos eran los ‘obreros de la danza’, para que hicieran silencio y obedecieran sus indicaciones (Lachino, 2012). Ante situaciones como éstas es que vale la pena preguntarse cómo se configuran nuestras prácticas laborales, qué queda de nuestra labor artística cuando difícilmente logramos una estabilidad laboral o económica, cuando tenemos que correr una carrera contra reloj para ganar reconocimiento antes de que nuestra vida útil caduque. William Morris lo manifestaba dramáticamente pero quizás se acercaba un poco a lo que podemos sentir los y las bailarinas.

El trabajo en sí mismo, a pesar de la fingida dignidad con la que lo rodean, no les importa lo más mínimo, exceptuando a unos cuantos entusiastas, hombres [y mujeres, valdría agregar] de ciencia, arte [digamos danza] o letras, los cuales, si no son la sal de

la tierra, son al menos (¡y es una lástima!) la sal del lamentable sistema del que son esclavos, el cual les estorba y frustra constantemente e incluso, en ocasiones, los corrompe (1994 [1885]: 184).

Prácticas laborales

Entre los y las bailarinas hay un consenso sobre el hecho de que es muy difícil vivir de la danza. En general, las condiciones laborales de los artistas son precarias –exceptuando casos particulares de artistas que han ganado éxito y dinero con su trabajo-, ésta no es una condición reciente. Desde que comenzaron a configurarse las ciudades a partir del mercado, los artistas se han organizado como grupo social dentro de éstas, viviendo cerca entre ellos, en lugares centrales y baratos, pero cercanos a los mercados culturales (Rius-Ulldemolins, 2014). Y tradicionalmente el trabajo artístico ha sido intermitente, sin ninguna seguridad pero con muchas flexibilidades y libertades a cambio. Eso hace parte de la dinámica laboral propia de los artistas y específicamente de los y las bailarinas de danza contemporánea, porque las actividades que desarrollamos son concebidas como actos creativos, es decir, libres de algún tipo de coacción y de carácter autónomo (Beltrán, 2006).

Sin embargo, los sistemas laborales industriales durante la mayor parte del siglo XX funcionaban diferente. Si bien el modelo empresarial estaba basado en ganar utilidades de lo que producían sus obreros, enriqueciéndose a costa de la explotación laboral –largas jornadas de trabajo con pagos que apenas permitían la reproducción social de la clase obrera-, el Estado garantizaba el acceso a derechos sociales básicos, tales como la salud o la educación, así como las prestaciones y la futura jubilación. Este modelo, por supuesto, no se aplicó exactamente en el mundo entero y mucho menos en países como los latinoamericanos, pero ese no es el tema de este trabajo. Lo que sí es importante mencionar es que a partir de la década de 1970 la ideología económica neoliberal se comenzó a importar en todo el continente, de maneras más o menos bruscas, y Colombia no fue la excepción.

Este nuevo modelo, donde la privatización es vista como la posibilidad última de ejercer la libertad, ha ido escalando en los sistemas económicos estatales a tal punto que la flexibilidad laboral se considera hoy día un fenómeno extendido y problemático en tanto es visto como un retroceso a los derechos sociales adquiridos por los movimientos obreros a principios de siglo XX -mínimos en los salarios, horarios que permitieran el descanso y el ocio, prestaciones, sindicalización, etc.- (De la Garza, 2001). Y mientras los estudios sobre el trabajo a nivel mundial se ocupan de analizar cómo afectan estos procesos de flexibilización laboral a los trabajadores y a la sociedad en general (Sennet, 2000), o cómo es posible acceder a mejores condiciones laborales en este nuevo panorama (Montserrat, 2014), desde esta investigación se puede ver que la situación laboral de los y las bailarinas ha respondido tradicionalmente a este modelo.

En el modelo neoliberal, el Estado deja de regular paulatinamente todo lo que tiene que ver con mercados, incluido el mercado laboral. Así aparece la flexibilización laboral, que se basa en la idea de trabajadores independientes quienes ofrecen voluntariamente sus servicios a un interesado, con el cual no tienen una relación laboral, y así ‘el interesado’ no tiene que asumir ningún compromiso con los derechos laborales o la protección social del contratista, quien ya no es considerado un ‘trabajador’ o un ‘empleado’. Así, el trabajador entra en un régimen de competencia por alcanzar el trabajo y otro de auto explotación para mantenerlo. Como no tiene horario, los salarios se ven recortados pues dependen del trabajo realizado sin importar el tiempo invertido en ello y con todo esto, se evidencia la precarización laboral (De la Garza 2001). Así “Los que trabajan tienen miedo a perder el trabajo. Los que no trabajan tienen miedo de no encontrar trabajo. Es el tiempo del miedo, del miedo ‘global’” (Galeano 2004:83).

El miedo se convierte entonces en un móvil para el trabajo. “La precariedad genera invisibilidad porque desarticula y presiona, hace que los seres humanos vivan en constante incertidumbre. Es una inseguridad administrada que destruye todo lo que toca” (Bourdieu 1999: 123). Pero esta idea neoliberal del sistema laboral está soportada en un discurso de la libertad del trabajador. Una idea que ya existía antes de que este modelo se expandiera. Es el modelo al que durante toda la modernidad han respondido los artistas, quienes como trabajadores que sustentan su vida a través de su actividad creativa, no pueden someterse a

los deseos o imposiciones de otros (sea un empresario o sea el Estado). Con esto, como han sugerido algunas estudiosas del tema (Guadarrama, 2014; Lachino, 2012), la dinámica laboral de los artistas –mercado laboral, prácticas y condiciones laborales- ha sido tradicionalmente invisibilizada u olvidada, tanto dentro de los estudios del trabajo como dentro de los estudios del arte, con algunas excepciones (Menger, 1999). En la entrevista a Javier, él señalaba que

No considero que los bailarines tengamos una conciencia laboral plena. De hecho con este proyecto, tengo compañeros que dicen que deberíamos ‘agradecer’ ¡no sé qué! Es un derecho, son los impuestos nuestros, es un derecho tener una compañía de danza y no debería existir solo una, debería haber una por cada teatro, debería haber muchas, debería haber una compañía por cada localidad, debería haber muchas oportunidades para bailar.¹²

Los y las bailarinas profesionales somos trabajadoras culturales que podemos desempeñarnos en diferentes eslabones de la cadena de valorización de una determinada obra dancística, desde su creación hasta su exhibición ante el público, la cual en términos operativos incluye: creadores; ejecutores o intérpretes, quienes se desempeñan en la creación de una obra dancística o en la interpretación de una obra ya existente; profesores o maestros, quienes están dedicados a la formación sistemática en el campo de la danza y a la producción de conocimiento y análisis sobre éste. Y es importante señalar que existen otros trabajadores dentro del campo de la danza contemporánea, que no necesariamente hacen parte de los procesos de profesionalización. Éstos son los técnicos de apoyo a la producción, ya sea como técnicos creativos o de realización; y los productores y gestores culturales, que se dedican a la implementación y facilitación de obras dancísticas o servicios culturales.

Pero como expuse en el primer capítulo, los bailarines nos desempeñamos en muchas más labores, además de las actividades propias del ejercicio de montaje y exhibición de una obra, que es, como también ya he dicho, la *práctica laboral ideal* pero que, muchas veces, no es reconocida económicamente. Así, ahora voy a centrarme en las distintas prácticas

¹² Entrevista a Javier Blanco. Realizada el 7 de septiembre de 2015 por Ingrid Antolínez.

laborales que los y las bailarinas nos vemos obligadas a ejercer para poder costear el ejercicio propio de la danza, no sin antes volver sobre la compleja situación laboral que experimentamos, la cual permite evidenciar las contradicciones de la flexibilización laboral. Me refiero a los tiempos de trabajo y a la concepción de los sujetos.

El capitalismo flexible ha transformado completamente el sentido de la carrera o trayectoria laboral, de una lineal y acumulativa donde los logros se van sumando para ofrecer cada vez mayor tranquilidad y seguridad al trabajador, a otro que lo desvía permanentemente de su rumbo, cambiando sus tiempos de trabajo y así también los tiempos en que es posible proyectarse a futuro: “A los trabajadores se les pide un comportamiento ágil; se les pide también –con muy poca antelación- que estén abiertos al cambio, que asuman un riesgo tras otro, que dependan cada vez menos de los reglamentos y los procedimientos formales” (Sennet, 2000: 9).

En este panorama, los trabajadores no involucran su vida a los trabajos que realizan, pues difícilmente encuentran en éstos una vía para acceder a sus deseos. Decía William Morris que, por naturaleza, el trabajo contiene una triple esperanza: “la esperanza en el descanso que vendrá, la esperanza en el producto que obtendremos y la esperanza del placer que hallaremos en el trabajo mismo [...]. Cuando estamos trabajando tenemos que saber que llegará el momento en que no tengamos que seguir trabajando” (1994 [1885]). Así, en las nuevas condiciones los trabajadores son cada vez más sujetos fragmentados que deben atender simultáneamente distintas actividades –laborales o no- para su subsistencia inmediata o en el corto plazo (De la Garza, 2001). Como consecuencia de esta fragmentación además, se sustituye paulatinamente la noción de cohesión o solidaridad por la de rival o competidor, reproduciendo en el sujeto una concepción individualista y sobrevalorando la idea de la diferencia.

Pero hay otro problema relativo al proceso neoliberal de flexibilización laboral y es que la rutina desprendida del desempeño de una actividad laboral se considere como algo negativo en tanto responde a las necesidades de un tiempo burocrático que degrada a la persona. Y este problema afecta directamente la práctica profesional de la danza porque, como ya lo he mencionado antes, la rutina hace parte de la formación y también del trabajo. Entonces, en la manera como se concibe y como se reconoce económicamente el trabajo en danza, se

desconoce la inversión de tiempo y energía, en tanto no está relacionada directamente con lo que se va a mostrar.

La chisga

En el conjunto de las características mencionadas se encuentra la *chisga*, una práctica laboral precaria y por lo tanto informal, muy extendida en el campo de la danza y en general de las artes escénicas. Hace referencia a ese tipo de ‘trabajitos’ que permiten ganar algo de dinero (no lo justo ni lo suficiente), pero que ‘sacan de aprietos’, pues aparecen en los momentos menos esperados. Por lo general los y las estudiantes realizan este tipo de trabajos durante su carrera universitaria pero éstos se pueden extender más allá en tiempo, mientras se considere que el pago amerita el trabajo. Estos trabajos, sin embargo, tienen una carga negativa en tanto desconocen completamente, como ya se ha dicho, cualquier trabajo creativo o preparación por parte de los artistas. Lo que determina en gran medida a la *chisga* es la polivalencia, es decir, el ejercicio de funciones múltiples, y la motivación para realizarlas es netamente monetaria.

La noción de *pluriempleo* es también una característica de la *chisga*, en tanto se realiza simultáneamente más de un empleo remunerado. Pero la *chisga* es un fenómeno ambivalente en tanto, al tiempo que se le considera sinónimo de precariedad y rebusque, fácil, también puede ser entendida como una estrategia para contar con un ingreso esporádico, mediado ante todo por la suerte. Se trata de aprovechar de manera inmediata lo que el o la trabajadora de la danza sabe hacer, sus conocimientos, destrezas y habilidades múltiples dentro del campo. Por esto se requiere de cierta iniciativa personal para generar espacios donde sea posible desarrollarlas.

Desde una perspectiva a favor de la flexibilidad laboral, la *chisga* –y en general el *pluriempleo*, como se verá en el siguiente apartado- no deberían tener una connotación negativa, pues se exige el menor compromiso por parte del bailarín, mientras que se remuneran sus capacidades propias en tanto que bailarín. Así, de una parte se permite la tan anhelada libertad creativa, pues no se ocupa todo el tiempo ni toda la energía ni todas las

capacidades del bailarín, y de otra parte se motiva a que los y las bailarinas estén activas permanentemente, buscando y participando del mercado laboral en el campo de la danza, pues para obtener este tipo de trabajos la oferta se hace por voz a voz, generalmente a través de algún colega que ya llevaba un buen tiempo realizándolos, o bien por un casting público donde se sabe de antemano los requisitos corporales y técnicos requeridos.

Como ya dije, la *chisga* es para muchos artistas un trabajo temporal que se realiza en los primeros años de su carrera, aunque algunos lo realizan durante largo tiempo y se podría decir que se ‘especializan’ en esto. Sin embargo, es importante decir que la instalación de esta modalidad o práctica laboral supone también una dinámica que consiste en dejar en manos del trabajador o trabajadora de la danza la responsabilidad sobre su “éxito”, entendido éste como la capacidad para costear su vida con altos, medianos y bajos niveles de tranquilidad. Así, la idea de “éxito” se traslada de la capacidad técnica a la capacidad de gestión de contratos, de una parte, y de la calidad de la ejecución a la remuneración obtenida, la cual a su vez se mide desde la posibilidad de consumo. Con esto además, la precariedad deja de considerarse un problema estructural a asumirse como un asunto individual (Sennet, 2011).

El pluriempleo

Con este término me refiero al hecho de realizar simultáneamente más de una actividad remunerada, bien sea dentro o fuera del campo de la danza. En este caso, por lo general, se identifica una actividad económica principal, independientemente del tiempo o energía que se invierta en ésta o los ingresos que reciba, y las demás actividades, las cuales constituyen el *pluriempleo*. Esta condición es bastante común en la danza contemporánea y contribuye a mantener la situación de precariedad de los trabajadores y trabajadoras, pues interfiere con la dedicación necesaria –o deseada- al *trabajo ideal*, en tanto impide entregarse a la rutina y demás actividades de preparación que, como ya se dijo, requiere el trabajo artístico.

En Bogotá, la modalidad de trabajo que predomina en el campo de la danza es el trabajo independiente, el cual resulta precario en tanto no hay estabilidad o formalidad y tiende a la

realización de actividades simultáneas (Beltrán, 2006), pero ésta no es una característica solamente de los y las bailarinas de aquí. Gran parte de los artistas del mundo “vive en situaciones de pluriactividad y precariedad (Bureau, Perrenoud y Shapiro, 2009), lo que según algunos autores es una muestra avanzada de una tendencia general del capitalismo flexible” (Rius-Ulldemolins, 2014: 81).

Hay que probar muchas cosas a la vez, como la docencia, ser creador, ser coreógrafo. En mi caso escribir cosas de danza. En este momento estoy participando en el desarrollo de una revista, lapirinola.com, una revista de todas las artes pero especialmente de artes escénicas; arrancamos hace poquito, llevamos un número pero ahí vamos. Entonces yo pienso que toca combinar muchas tareas para lograr vivir de la danza. Ahora, dedicarse a ser exclusivamente bailarín es difícil, a ello puede acceder un porcentaje mínimo.¹³

A diferencia de la *chisga*, el *pluriempleo* contempla la posibilidad de acceder a trabajos formales o informales, que pueden estar, si bien no en el campo de la danza, sí en el campo del arte o en el sector cultural, lo cual pareciera representar un panorama mucho más estable para los trabajadores y trabajadoras, pero igual interfiere con el desarrollo de la actividad principal. Con esta situación se evidencia una vez más la *ambivalencia* de la situación laboral de los y las bailarinas, pues aun cuando se accede a un trabajo formal, estable y en el campo –cultural o del arte, y mucho más si es en el de la danza- hay una sensación de frustración por el hecho de afectar el desarrollo dancístico propiamente. Esto es, el imaginario de que un bailarín o bailarina se ‘realiza’ si se dedica a crear bailando.

Entonces, pareciera que la única posibilidad para dedicarse a la danza es a través de la flexibilidad, dado que en el ejercicio de la danza es imposible tener un contrato formal y en muchas ocasiones los proyectos artísticos se conciben y se llevan a cabo sin inversión monetaria alguna, lo que significa que quienes hacen parte del equipo de producción no reciben ningún tipo de remuneración hasta que la obra se haya ‘vendido’. Pero al mismo tiempo el pluriempleo impide un desarrollo satisfactorio, pues redundante en gasto de energía por fuera de la actividad principal y rompe con la continuidad necesaria en la producción artística y en el trabajo corporal.

¹³ Entrevista citada a Javier Blanco.

La docencia

Dada la aparente necesidad de realizar actividades paralelas o secundarias a la práctica de la danza, la docencia parece ser la mejor opción laboral, pues supone practicar al tiempo que se reflexiona sobre el ejercicio de la danza, mientras se contribuye en procesos de aprendizaje. Por supuesto, dentro de la docencia también hay mejores o peores condiciones laborales (niveles de informalidad, de flexibilidad, de calidad), pero en cualquier caso, se sigue considerando una actividad subordinada, una necesidad para garantizar la posibilidad de dedicarse a la danza y en esa medida sigue teniendo una connotación negativa. Y esto, como en el caso del pluriempleo, es también tradicional en el campo. Ya lo mencionaba Martha Graham en 1987: “mi Compañía se formó con cuatro bailarines y dimos una sola función para un reducido público; para cubrir los gastos de esa única presentación tuve que dar clases durante un año entero”¹⁴.

Vannesa, por ejemplo, me contaba que desde que quedó embarazada no pudo más dictar clases con niños, algo a lo que se había dedicado tradicionalmente: “y sí me hace falta el dinero, pero pues es que por más que he intentado, no tengo la energía”¹⁵. Ella había sido escogida para hacer parte de la Compañía Residente pero por su condición de embarazada debió retirarse, entonces ‘tuvo la suerte’ de ganarse una beca de creación que ofrecía IDARTES y por su misma condición de embarazada pudo negociar con ellos ejecutar los recursos en cuatro meses y no en seis, como decía en la convocatoria a la que había aplicado,

pero pretender mantener trabajando a los bailarines durante seis meses con [\$50 millones de pesos] y además la escenografía, y además todo lo que hay que conseguir: luces, vestuario y toda una cantidad de gente que resulta camellando allí, pues resulta imposible porque son una cantidad de honorarios que resulta mucha plata.¹⁶

¹⁴ En la famosa entrevista realizada en México para la revista Vogue, durante su participación en el Festival Cervantino de 1987. Disponible en <http://www.danzaballet.com/historica-entrevista-a-martha-graham-en-vogue-mexico/> (Consultada 20/03/16)

¹⁵ Entrevista citada a Vannesa Enríquez.

¹⁶ Entrevista citada a Vannesa Enríquez

Sin embargo, se puede decir que la formación es también una actividad de primer orden en el trabajo de la danza contemporánea, tanto desde la perspectiva del tiempo invertido como de los ingresos económicos que genera, porque como sugerí más arriba, el trabajo de formación se da en doble vía: los procesos creativos se nutren del trabajo en enseñanza/formación y la enseñanza/formación se nutre del desarrollo de los procesos creativos. En mi caso, como dije en el primer capítulo, la práctica docente ha consistido en analizar y crear herramientas pedagógicas desde la danza para aplicarlas a los procesos de aprendizaje y la ejecución de dichas herramientas en el escenario que es el aula de clase.

Pero además de continuar con su aprendizaje, la docencia nos permite a los y las trabajadoras de la danza cierta estabilidad laboral. Por ejemplo, para los recién egresados (no licenciados) ser maestro se convierte más que en un deseo de desempeño profesional, en un campo obligado de trabajo, pues es donde hay mayor demanda, estabilidad laboral y económica. Javier, por ejemplo, me contaba que se sentía afortunado porque a lo largo de su carrera había podido costearse con su trabajo como físico y luego había sido escogido en la Compañía Residente, lo que le había permitido dedicarse de lleno a la danza. Teniendo en cuenta la intermitencia en la contratación por parte de IDARTES, le pregunté si tenía alguna idea de trabajo –y sobre todo de sostenimiento- en caso de que el proyecto no continuara o no fuera elegido en la siguiente convocatoria, a lo que me respondió:

pues actualmente soy docente de danza en la Academia de Artes Guerrero. [Además] fui docente del proyecto de la Alcaldía 40x40, entonces allí habría otra opción, aunque bastante dura porque son chicos, y es otro tipo de trabajo que requiere mucha energía hacia la parte pedagógica y ese no es mi interés. Igual sólo estuve ahí dos meses.¹⁷

Condiciones laborales

Como hemos visto hasta aquí, la situación laboral de los y las bailarinas de danza contemporánea en Bogotá es precaria, en tanto debemos ejercer el pluriempleo –chisga,

¹⁷ Entrevista citada a Javier Blanco.

docencia o actividades dentro y fuera del campo de la danza- para poder sostenernos económicamente. En la ciudad se han realizado dos estudios sobre el campo de la danza: el primero (Beltrán, 2006) es un estado del arte general sobre el ámbito formativo, creativo y laboral; el segundo fue realizado en 2013 y se concentra específicamente en las condiciones laborales de los y las bailarinas. De este segundo estudio sólo he tenido acceso al avance preliminar, es decir que no tengo conocimiento de los resultados, sin embargo tomo de éste la manera como entienden las condiciones laborales: “los tipos de vinculación y el ambiente en el que se lleva a cabo el trabajo expresivo de los bailarines, repercutiendo de forma directa en su calidad de vida” (Asociación Alambique, 2013: 1).

Aun cuando los datos cuantitativos hacen un acercamiento parcial a la realidad, en este caso laboral, de las personas, vale la pena mencionar algunos datos relacionados con las condiciones laborales de los y las bailarinas en Bogotá. En la encuesta realizada a 235 creadores y creadoras en danza para el estudio de 2006, se encontró que más de la mitad (65,6%) se desempeñaban de manera independiente, mientras que un 34,3% lo hacían como dependientes. Se encontró, además, que quienes trabajaban como independientes recibían mejores ingresos, pero del total de las personas encuestadas, se determinó que un 61,4% recibían por su labor, en promedio, menos de dos salarios mínimos mensuales, lo cual no alcanzaba para costear sus gastos mínimos (Beltrán, 2006: 90-91).

Por otra parte, del total de personas encuestadas, un 86,5% afirmaron estar afiliadas al sistema de salud, frente a un 43,6% que afirmaron estar afiliadas al régimen pensional y un 33,1% a riesgos profesionales. Con esto, solamente el 31,3% de las personas encuestadas se encontraban afiliadas a los tres y el 13,5% a ninguno de los tres (Beltrán, 2006: 92). Dentro del pre diagnóstico realizado en 2013, el cual se basó en entrevistas, encuestas y grupos focales a bailarines y trabajadores de la danza en Bogotá se encontró que el 60% de la población encuestada (el documento no dice cuántas personas) “manifestó encontrarse afiliada al régimen obligatorio de salud y pensiones, pero sólo el 30% dijo estar en el sistema de riesgos profesionales, lo que implica que el 70% se encuentra en una situación de desprotección laboral” (Asociación Alambique, 2013: 13).

De acuerdo con Beltrán (2006), estas condiciones de inseguridad laboral son las que desplazan a la práctica profesional de la danza del objetivo central –o actividad principal-

de los y las bailarinas, convirtiéndola en un complemento a actividades –otras y variadas– que permiten estabilidad y seguridad laboral. Sin embargo, como hemos visto a lo largo de este segundo capítulo, la condición de informalidad es también constitutiva del campo de la danza, tanto en el nivel de formación como de investigación y creación, en tanto es un campo artístico que requiere libertades y tiempos particulares. Entonces, ¿cómo armonizar esta condición de informalidad con condiciones menos precarias para quienes nos dedicamos profesionalmente a la danza contemporánea? Los estudios mencionados, así como el proyecto de Compañía Residente del JEG son, entre muchas otras, una iniciativa desde las administraciones distritales por formalizar el campo de la danza –y las artes en general– en la ciudad.

Así, vale la pena concentrarse un poco más en las tensiones entre formalidad e informalidad, así como entre flexibilidad, estabilidad, seguridad e inseguridad laboral, desde las perspectivas institucionales pero también desde las voces y experiencias de las personas que nos dedicamos a esto. Un bailarín mexicano, donde el panorama en el campo de la danza contemporánea es similar, decía: “la frase ‘por amor al arte’ implica aceptar condiciones laborales que son lamentables. Se tiene la idea de que el bailarín vive de y por el aplauso, se olvida por completo que es una persona que debe comer, pagar renta, transporte, vestido. Se olvida que es un trabajador como cualquier otro”¹⁸. Y el problema es que cada día más personas deciden estudiar danza y optar por esta carrera profesional.

Formalidad e informalidad

En el contexto neoliberal en Colombia los derechos laborales se han visto reducidos casi al mínimo, al punto que el sólo hecho de ser empleado o empleada, esto es sostener una relación laboral formal con una persona, empresa privada o institución, se considera un privilegio que viene acompañado de beneficios sociales y económicos. Para quienes no tienen ese privilegio de ser empleados, sea o no a término indefinido, se han creado

¹⁸ Entrevista a Alan Ramírez para el artículo “Los obreros de la danza”. Disponible en <http://revistafluir.com.mx/misa-brevi/los-obreros-de-la-danza-situacion-laboral-de-los-bailarines-en-la-ciudad-de-mexico.html> (Consultado 05/03/16)

documentos y procedimientos burocráticos para justificar la intermediación en los procesos contractuales, bajo el discurso de formalizar el trabajo y garantizar el acceso a derechos por parte de los trabajadores independientes.

Este es un problema que nos toca a todas las personas en edad económicamente activa (como nos concibe el Departamento Nacional de Estadística-DANE) y consiste en: la obligación de tener un Registro Único Tributario (RUT) para cualquier tipo de contrato, sin importar que el tiempo o el monto sean mínimos; el aporte a salud en una Empresa Prestadora de Servicios de Salud (EPS), la cual contrata a una Institución Prestadora de Servicios de Salud (IPS) que nos atiende; el aporte a un fondo de pensiones, en otra empresa que podría ser estatal pero poco se recomienda y entonces se prefiere escoger entre alguna de las privadas que ofrecen este servicio; el aporte a una Aseguradora de Riesgos Laborales (ARL); el pago a través de una central que recibe los pagos de estas tres, notifica a cada empresa y certifica al contratista de que se encuentra a paz y salvo con esta obligación mensual.

Aunque éste no es el tema de mi investigación, y daría para un análisis mucho más profundo del cual pueden ocuparse desde la economía o desde la sociología económica y del trabajo con mucha mayor profundidad, es importante ponerlo en perspectiva pues más allá de la situación laboral en el campo de la danza, la *formalidad laboral* en estos tiempos supone la capacidad y disposición para conocer, ingresar y manejar cada uno de los documentos, procedimientos y requerimientos que implica dicha condición, y con esto no se está garantizando ningún tipo de estabilidad o seguridad laboral ni económica a los trabajadores (ahora llamados eufemísticamente ‘contratistas’).

Según el estudio realizado por la Asociación Alambique (2013), la formalidad se asocia con la estabilidad económica, además de unos horarios y unos tiempos de trabajo determinados a través de un contrato, generalmente pactado con una institución acreditada, ya sea de carácter público o privado. Pero también se asocia, como decía antes, con las dinámicas de trabajo que se dan dentro de un marco de legalidad, cuyos requisitos indispensables incluyen los aportes a salud, pensión y ARL. Como veremos en el siguiente apartado, el pago permanente de estos requisitos supone un esfuerzo que muchas veces es difícil asumir para los y las trabajadoras de la danza, en tanto éste es un campo que se ha desarrollado y

funciona más en el ámbito de la informalidad, donde se encuentran labores de formación, investigación, creación, interpretación, gestión y producción artística, que no siempre son reconocidas económicamente y que no necesariamente están mediadas por un contrato.

Y es que, efectivamente, el acceso a una seguridad laboral asociada al contrato indefinido (o definido) se considera ajeno a la realidad y dinámica propia del campo de la danza, por lo que los y las trabajadoras solemos tener pocas expectativas laborales dentro de lo formal. Como describiré mejor más adelante, la red define los modos mediante los cuales al interior del campo de la danza se gestionan los procesos de formación y también las prácticas y dinámicas laborales, así que los y las trabajadoras de la danza aprendemos a ‘gestionar la incertidumbre’ (Menger, 1999, citado en Rius-Ulldemolins, 2014) y adaptarnos a una dinámica permanente basada en la inseguridad.

Esto ocurre tanto en los procesos creativos como de formación, pues como también hemos visto, la práctica de la danza en Bogotá se ha desarrollado sobre todo en espacios informales, de manera que más que titulación o documentos que acrediten la experticia de maestros o la capacidad de bailarines, coreógrafos o creadores, es la experiencia misma y el reconocimiento dentro del campo lo que cuenta. Entonces a la hora de buscar contratos, por ejemplo con una universidad, con el Estado o con empresas culturales tales como auditorios, se exigen todo tipo de documentos que acrediten la idoneidad de los postulantes, lo cual redundante en que muchas veces es necesario fabricar certificados o buscar personas que cumplan con los requisitos formales y puedan firmar como titulares de contratos.

En este contexto, una práctica laboral como la ofrecida institucionalmente por IDARTES y el JEG, cumple un rol muy importante al abrir la posibilidad para que los y las trabajadoras de la danza afiancemos el ejercicio de nuestra actividad principal, así como los oficios artísticos y técnicos relacionados, en tanto el vínculo contractual con dicha institucionalidad supone una estabilidad laboral y remunerativa (aunque no a largo plazo). En palabras de Javier, “lo que yo estoy viviendo digamos que es un estado privilegiado del campo y no

sólo a nivel distrital sino a nivel nacional, porque finalmente esto es lo más estable que hay. Por eso, por ahora me siento bien”¹⁹.

Flexibilidad e inseguridad

En el mismo estudio de la Asociación Alambique antes mencionado, se encontró que “la estabilidad económica y la estabilidad laboral son dos realidades que pocas veces coinciden en la práctica de la danza” (2013: 5). En términos generales, la estabilidad económica se asocia con la formalidad y se asume como una condición temporal e intermitente, mientras que el trabajo –remunerado o no- debe ser una práctica continua, pues de lo contrario se pierde habilidad, ‘se oxida el cuerpo’. Esta situación responde a la dinámica en la cual los y las bailarinas se organizan en colectivos, compañías o simples grupos para trabajar permanentemente y aplicar a convocatorias que puedan eventualmente costear parte del trabajo que realizan. Como cuenta Vanessa,

Es mucho más sencillo para un bailarín en Bogotá, seguir entrenando habiendo creado su propio espacio, al igual que para la parte laboral, y así no tener que esperar a que a uno lo llamen o convoquen para audicionar y tener la suerte de pasar. Yo creo que en ese sentido he sido muy afortunada porque nosotros empezamos a trabajar juntos como Colectivo Carretel Danza, desde antes de acabar la carrera y ya con el paso del tiempo y el haber permanecido, nos ha permitido darnos a conocer y fortalecer laboralmente el colectivo”²⁰.

Sin embargo, para los colectivos, grupos y compañías que quieran acceder a recursos es necesario, como ya vimos, cumplir con los requisitos formales de documentación, lo cual redundará en una paulatina monopolización de los recursos por parte de las compañías consolidadas o con mayor trayectoria. Además, los presupuestos públicos tales como becas, estímulos o financiación por concurso son inciertos y no hay incentivos específicos que inviten a la empresa privada a apoyar financieramente el trabajo en danza, de manera que

¹⁹ Entrevista citada a Javier Blanco.

²⁰ Entrevista citada a Vanessa Enríquez.

las compañías que acceden a este tipo de financiación privada deben además hacer un trabajo previo de lobby, el cual en términos de inversión aumenta el trabajo.

Con esto, las posibilidades de acceso a financiación requieren de un trabajo de gestión y administración, esto es, que implica concebir el trabajo en danza como una empresa: una asociación con división del trabajo, que requiere de saberes especializados tales como marketing, administración, contaduría, gestión, entre otros, en el caso de ofrecer al mercado el trabajo de dicha compañía, grupo o colectivo; o bien, administración y gestión para acceder a las convocatorias locales, nacionales e internacionales y como se dice coloquialmente, ‘no morir en el intento’. Así, en la práctica pueden presentarse dos panoramas: al interior del colectivo hay personas que pueden ejercer las labores administrativas y de gestión necesarias para conseguir o garantizar recursos para el trabajo artístico; o el colectivo debe contemplar el gasto de personas especializadas que cumplan estos importantes roles.

Además, en cualquier caso la intermitencia en la existencia de fuentes de financiación necesariamente impone unos tiempos, unos ritmos y unas dinámicas particulares en el campo de la danza, que como hemos visto, funciona sobre todo con estas posibilidades económicas y laborales, donde se conjugan elementos de formalidad (documentación, contratación de personas naturales y jurídicas) e informalidad (conformación de grupos, colectivos y compañías, práctica y remuneración de los y las bailarinas participantes en proyectos específicos). Y en este panorama, se puede decir que los y las trabajadoras de la danza jugamos con el riesgo todo el tiempo, apostando a posibles fuentes de ingreso económico, a posibles proyectos, a posibles oportunidades a futuro, mientras repetimos a diario rutinas de entrenamiento, continuamos permanentemente con nuestra formación y participamos del desarrollo de proyectos creativos que surgen todo el tiempo.

Y este es otro elemento que vale la pena resaltar: en términos generales los y las bailarinas trabajamos en la preparación de un montaje sin contrato y muchas veces sin ningún tipo de remuneración. El pago puede – no- llegar al final, cuando algún cliente paga o con el dinero recaudado en taquilla. Así, es necesario reconocer que la dinámica productiva en el campo de la danza debe contemplar las actividades remuneradas y las no remuneradas, y que dentro de las no remuneradas se incluyen las que se hacen para adquirir experiencia, las que

se hacen de manera voluntaria, por convicción o compromiso o las que se asumen como riesgo.

En el caso de la Compañía Residente del JEG, es un beneficio considerable el hecho de que los y las bailarinas puedan dedicarse de lleno a su actividad principal que es bailar, pero la relación que se establece con las instituciones es problemática e incómoda en tanto no es posible participar del ejercicio creativo sin 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 a la naturaleza del campo de la danza. En este caso, como en otros que he mencionado a lo largo de mi trabajo, se puede ver una vez más la ambivalencia en la situación laboral de los y las bailarinas, pues el alcance de estabilidad parece ser inversamente proporcional a la libertad creativa, muy necesaria también en el trabajo artístico.

Temporalidades en el ejercicio de la danza

Como dije antes y como lo mostré desde mi propia experiencia, las temporalidades que se manejan en el ejercicio de la danza son particulares en todo sentido. En primer lugar por el tiempo –largo plazo- en que se desarrolla el proceso formativo y la carrera profesional, pero además por el límite de tiempo obligado –o impuesto por la dinámica del campo- para trabajar, y finalmente por la relación entre producto artístico o montaje, y proceso creativo, en un arte que compromete directamente el cuerpo como objeto, materia prima y herramienta. Y a todo esto sumado el hecho de que quienes nos dedicamos a la danza como carrera profesional, consideramos que *somos* bailarines y bailarinas, es decir que tenemos una relación emocional y de arraigo profundo con esta práctica.

Lo problemático con el hecho de considerar que *somos* bailarines y bailarinas, en una carrera que exige tanto del cuerpo y al tiempo restringe posibilidades (como es el ejercicio propio de cualquier disciplina corporal), en un contexto neoliberal, es que aún sin quererlo, terminamos por entender nuestra práctica en términos de “capital invertido”, “ganancia obtenida”, “riesgo” y “pérdida”. Así, en el desarrollo de nuestra carrera profesional –que

para muchas, sobre todo bailarinas, comienza antes incluso de tener uso de razón-, las rutinas de entrenamiento y la proyección a futuro de nuestras actividades terminan siendo cuantificadas en términos de inversión, ganancia.

Así, en el informe de la Asociación Alambique dice que “un trabajador de danza contemporánea, dedica un porcentaje muy alto de su tiempo para su formación, creación e investigación que parecen no insertarse en prácticas laborales que garanticen una retribución económica correspondiente a la inversión temporal, corporal, intelectual y sensible” (2013: 2). Esta afirmación demuestra que la manera como los bailarines y bailarinas pueden visibilizar su condición de precariedad laboral es a través de la cuantificación de su formación y dedicación, lo cual no deja de ser problemático cuando por otra parte deseamos espacios creativos de trabajo, libertades para la creación y la práctica. Ésta una más de las ambivalencias que caracterizan la situación laboral de los y las bailarinas en Bogotá.

Pero ante esto, en el mismo informe se aboga por el reconocimiento externo del trabajo de la danza como un *proceso* artístico y creativo y no solamente como un resultado o una obra que oculta toda la producción que lleva detrás. Con esto se busca visibilizar también, como cité antes, ‘que el artista no vive de aplausos’ sino que desarrolla una actividad laboral que, como cualquier otra, está dirigida a la sostenibilidad de quien la realiza, más allá de los deseos o motivaciones que esta persona haya tenido para decidirse a ejercer esta actividad y no otra, más lucrativa o sencilla. La pregunta de nuevo es, ¿cómo garantizar condiciones dignas de trabajo a un grupo creciente de personas que cada día optan por la danza como carrera profesional y opción de vida?

Porque el reclamo por cuantificar y valorizar las horas invertidas en la creación artística no sólo implica concebir el arte como industria cultural o como sometido a las leyes y dinámicas del mercado. Consiste en visibilizar la condición de trabajadores y trabajadoras de quienes nos dedicamos a esto, y exigir que, como a cualquier otro trabajador, se fijen unos mínimos en el ingreso, que protejan nuestra existencia como grupo social y laboral, así como nuestra reproducción como campo. Pues la danza, además de ser una expresión estética y ritual tradicional de los pueblos más antiguos de diferentes regiones del mundo, es también expresión de las sociedades occidentales, urbanas, modernas, que atrae a miles

de hombres y mujeres que encontramos allí la mejor manera de expresar nuestro ser y nuestras capacidades.

Necesidades laborales

Los estudios mencionados antes (Beltrán 2006; Asociación Alambique, 2013) se realizaron con el fin de diseñar políticas públicas acordes a las dinámicas propias de los diferentes campos artísticos, incluido el de la danza. En éstos se señalan algunas necesidades identificadas por trabajadores y trabajadoras de la danza para el mejor desarrollo de nuestras actividades. En términos generales, los y las bailarinas pedimos que los contratos formales se adecúen a los requerimientos propios de nuestro ejercicio profesional como práctica laboral, y también proponemos estrategias de agremiación y trabajo en red, para solucionar o gestionar colectivamente las problemáticas que nos aquejan como gremio artístico.

Seguridad social en salud, salud ocupacional y riesgos laborales

Entre 2006 y 2013 la cantidad de trabajadores y trabajadoras de la danza afiliadas a salud se redujo de 86,5% a 70%, lo que significa que hoy contamos con menor acceso a este derecho. La afiliación a riesgos profesionales en cambio, se mantuvo de 33,1% a 30%, pero es preocupante que sólo la tercera parte de los y las trabajadoras en este campo estemos afiliados, si se tiene en cuenta que nuestra herramienta de trabajo principal es el cuerpo, sometido a largas y exigentes jornadas de trabajo. Pero incluso en el marco de afiliación, es poco el acceso a cuidados de salud ocupacional especializada para las artes escénicas, es decir que difícilmente se tiene acceso a conocimientos médicos sobre prácticas preventivas y de mantenimiento corporal. Así, la mayoría de las veces el mantenimiento corporal se hace con base en los conocimientos de los mismos bailarines y bailarinas, quienes a partir de sus propias experiencias han aprendido del cuidado físico corporal. También se acuden a

médicos especialistas en deportes, quienes tienen un conocimiento cercano pero no concreto sobre las necesidades de los y las bailarinas (Román *et al.*, 2009).

En un estudio realizado en España se encontró que, de acuerdo con la literatura especializada²¹, entre “el 91% o 100% de los profesionales de la danza podrían sufrir al menos una lesión en su carrera profesional” (Román *et al.*, 2009: 526), muchas veces debido a factores externos tales como ensayar en suelos inclinados, resbaladizos o inestables, así como la iluminación u oscuridad en un escenario, entre otros factores. Además, hay otra serie de afectaciones a la salud que son características de los y las bailarinas, las cuales están asociadas con el alto rendimiento requerido para esta práctica, pero también al requerimiento de mantener un cuerpo delgado. Así, algunos estudios han concluido que, sobre todo entre las bailarinas aunque también en los bailarines, se pueden presentar trastornos alimenticios, problemas con la menstruación (en mujeres) y pérdida de la densidad ósea (Román *et al.*, 2009).

El estudio señala con preocupación la carencia de investigaciones sobre estos temas, que son recurrentes y son un riesgo para la práctica de la danza, pues no hay desarrollos en fisioterapia especializada ni en salud laboral (ocupacional) propia de la danza. Además, resalta el hecho de que la totalidad de los estudios publicados al respecto se refieren a bailarines y bailarinas de compañías grandes y reconocidas, que por lo general tienen acceso a los mejores servicios de salud, lo cual permite suponer que en condiciones precarias de trabajo (como las que hay en el campo de la danza en Bogotá y Colombia) se presentan también muchos riesgos, pero el acceso a salud es menor, lo que aumenta el riesgo, pues una lesión sesión sencilla que no es tratada a tiempo y debidamente puede volverse crónica y complicada, y llegar a acabar con la carrera de un bailarín o una bailarina (Román *et al.*, 2009).

Y en Bogotá este panorama es preocupante, sobre todo, por el alto índice de lesiones sufridas por los y las bailarinas, lo cual implica tomar una de dos decisiones: continuar con

²¹ El estudio consistió en una revisión a la literatura publicada, que tratara el tema de efectos sobre la salud de profesionales de la danza, en razón de su profesión. Se encontraron 849 artículos en cinco idiomas, de los cuales 76 se referían específicamente a las “lesiones traumáticas agudas, sobre todo las producidas por el sobre entrenamiento u *overuse*, y en la baja ingesta calórica de profesionales de la danza, con su consecuente bajo peso corporal, alteraciones menstruales y bajos niveles de densidad ósea” (Román *et al.*, 2009: 526).

las actividades de formación, entrenamiento y creación (todo lo cual requiere un tipo de movimiento cualificado), obviando la existencia de la lesión y en este sentido deteriorando a largo plazo el desarrollo de su labor; o tomarse el tiempo necesario para recuperarse, lo cual en el corto plazo, supone parar con las actividades laborales hasta el momento en el que pueda recibir un adecuado tratamiento médico. Esto es, dejar de recibir ingresos (incluso los de sostenimiento básico) por su actividad (Asociación Alambique, 2013).

Teniendo en cuenta que en Bogotá y todo el país, la atención de urgencias en hospitales se hace sólo si hay riesgo de muerte, y en clínicas puede tardar varias horas de acuerdo a la cantidad de fila y al nivel de riesgo determinado por los funcionarios médicos, la mayoría de los y las bailarinas prefieren no recurrir a este servicio sino que prefieren buscar medios alternativos para el tratamiento de sus lesiones, o auto medicarse. Por eso es que se considera de primera importancia el acceso a una atención médica prioritaria, eficaz y adecuada para la recuperación de lesiones del trabajo, así como acceso más extendido a seguridad social y sobre todo a seguro de riesgos laborales.

Entre la financiación estatal y privada

Hay una idea extendida entre los y las trabajadoras de la danza y es que el sostenimiento del campo debe hacerse a través de la financiación estatal o de la inversión privada. Sobre esto, en primer lugar, vale la pena mencionar que es desafortunado concebir el apoyo privado sólo como una inversión, es decir motivada por una ganancia al final o por la generación de una utilidad. Así, como mostraré en este apartado, hasta el momento el acceso a financiación de proyectos propios por parte de personas, grupos, colectivos o compañías se ha hecho a través de las convocatorias estatales. La participación privada en la financiación de proyectos de danza contemporánea se ha hecho sólo a través de la contratación de servicios específicos, que muchas veces no tienen que ver con las propuestas creativas.

Ahora citaré las convocatorias vigentes para el año 2015, tanto de IDARTES para el nivel distrital, como del Ministerio de Cultura para el nivel nacional. Como se verá, en las dos convocatorias se trata a grandes rasgos de competir por becas:

A nivel nacional:

1. Beca de circulación nacional e internacional para grupos y compañías de danza que cuenten con invitaciones oficiales para su participación en festivales, temporadas o circuitos de reconocida trayectoria y comprobada calidad. En esta se entregan sesenta millones de pesos en tres ciclos. Cada estímulo recibe entonces un total de \$10.000.000 en principio; sin embargo, el jurado define el número de estímulos, de acuerdo con el número de miembros de los grupos y compañías, el lugar de destino y las condiciones ofrecidas por los festivales o escenarios en los que circulará la propuesta. (Ministerio de Cultura, 2015).

2. Beca de investigación-creación para coreógrafos, grupos y compañías de danza. En esta se entregan 9 estímulos, distribuidos en tres categorías: I. Coreógrafos, compañías o grupos emergentes, 3 estímulos de \$22.500.000 cada uno. II. Coreógrafos, compañías o grupos de mediana trayectoria, 3 estímulos de \$35.000.000 cada uno. III. Coreógrafos, compañías o grupos de larga trayectoria, 3 estímulos de \$45.000.000 cada uno. Duración de 4 meses (Ministerio de Cultura, 2015)

A nivel distrital:

1. Beca de circulación nacional e internacional en danza para compañías, colectivos o grupos de danza. En esta se entregan \$60.000.000, distribuidos en tres etapas, 6 estímulos en total con \$10.000.000 por cada uno.²²

2. Beca de creación en danza para coreógrafos y directores de agrupaciones de danza y colectivos de danza, que cuenten con un grupo de bailarines para presentar una propuesta de creación en danza. En esta se entregan \$200.000.000 distribuidos en 4 estímulos cada uno de \$50.000.000. Adicionalmente los resultados de los procesos

22

http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/convocatorias_cartillas_y_anexos/cartilla_beca_de_circulacion_nacional_e_internacional_en_danza_2015.pdf (consultada 7/10/2015)

podrán hacer parte de la programación del VIII Festival Danza en la Ciudad 2015.

Duración un semestre.²³

Como se puede ver en los estímulos del Ministerio, se contempla el trabajo de una compañía emergente por cuatro meses bajo un estímulo de 22 millones de pesos, lo cual supone un presupuesto mensual de 5 millones, distribuidos entre el pago a bailarines y bailarinas, pago a coreógrafo o coreógrafa, a creador o creadora, además de costear vestuarios, escenografías, transportes y administración. Claramente este estímulo supone que la danza no es la actividad económica principal de los miembros del grupo emergente. Y de manera similar ocurre con la beca que ofrece IDARTES, un poco más grande pero para ejecución en seis meses y con la cual, como señalaba Vanessa más arriba, tampoco es posible costear el trabajo dedicado de las personas participantes.

Sin embargo, es una realidad el hecho de que las instituciones distritales (primero el Instituto Distrital de Cultura y Turismo-IDCT y luego el Instituto Distrital de las Artes-IDARTES) han fomentado enormemente la práctica de la danza como profesión. “El Instituto es visto como la instancia que abandera desde sus proyectos la cualificación de sus actores” (Beltrán, 2006: 40), e IDARTES se considera el espacio que ha abierto sus puertas para escuchar y atender las necesidades de los y las trabajadoras de la danza como gremio, aún con todas las falencias que hoy día se puedan señalar. Así, es importante seguir fortaleciendo estas instituciones públicas, a través de propuestas como la Compañía Residente del JEG, para que trasciendan los planes de desarrollo y criterios de gobierno, y se conviertan realmente en políticas estatales de largo plazo, de manera que puedan fortalecer, efectivamente, el largo proceso de cualificación y profesionalización de la danza y las artes en la ciudad y el país.

En relación con la empresa privada, su relación del campo está mediada principalmente por el acceso a servicios concretos para espectáculos y eventos. Los y las trabajadoras de la danza realizan ‘trabajos por encargo’ o eventos en los que el concepto, tiempo y exigencias a nivel creativo las define el cliente, y la negociación monetaria se hace tanto con precios

23

http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/convocatorias_cartillas_y_anexos/cartilla_beca_de_creacion_en_danza_2015.pdf (consultada 7/10/2015)

globales que incluyen los ensayos y las funciones realizadas, como con precios discriminados para estas categorías. Estos precios pueden aumentar o disminuir de acuerdo a criterios como la trayectoria o el reconocimiento social de los y las bailarinas contratadas, o por el nivel de dificultad del trabajo a realizar y la especialidad requerida, esto es el género de danza solicitado. No es lo mismo contratar a alguien para hacer ejercicios básicos de danza contemporánea o para hacer un número de danza Butoh o para hacer *pole dance*.

En el ámbito comercial, se puede decir que sí hay unas tarifas que se han ido consolidando, y que en cierto sentido se vuelven tarifas ‘gremiales’, aunque en muchos casos no son tenidas en cuenta, y por ejemplo las personas con menos trayectoria acceden a tomar trabajos muy mal pagos, lo cual va en detrimento del reconocimiento del trabajo de los demás bailarines y bailarinas. Sobre esto, vale decir que muchas veces lo que se valora en el espectáculo rebasa (o quizás está por debajo o se desvía) de las capacidades propias de un bailarín o bailarina. Así, en los criterios de contratación se pueden encontrar conceptos como ‘proactividad’, ‘cumplimiento’, o ‘profesionalismo’, esto es, criterios que tienen que ver con la capacidad de ‘adecuación’, ‘acople’ o ‘adaptabilidad’ de las personas ante ambientes de trabajo diversos (Asociación Alambique, 2013).

Entonces, ante las dinámicas de la contratación privada y los montos ofrecidos por instituciones estatales, se puede decir que en los dos casos la creación es vista, ante todo, como un resultado o producto final, terminado y perfecto, y no como un proceso creativo que lleva tiempo, trabajo y energía. Así, una de las necesidades identificadas por los y las trabajadoras de la danza es que se reconozca este tiempo y esta energía que también se invierte, como lo he mostrado a lo largo de mi trabajo. No es un asunto de considerarnos mercancía o producto, sino de reconocer que la danza es un trabajo diario y en el largo plazo y es imposible imaginar que esto sea sostenible sólo a través del reconocimiento económico de las obras artísticas en que se participa.

La agremiación

La agremiación formal se considera un paso necesario para el reconocimiento de las necesidades laborales de los y las trabajadoras de la danza en Bogotá y el país. Sin embargo, aún con los avances que ha habido en esa materia, todavía hay mucha desconfianza y dificultades. En palabras de Javier somos muy individualistas, “nos pensamos como únicos e irrepetibles y cada quien [...] ha jalado para su propio lado. Sin embargo yo ahora siento un poco más de agremiación, más respeto entre compañeros, pero aún siento que nos falta mucho”²⁴. Y sin embargo, como se vio, la posibilidad de acceder a las convocatorias existentes en nuestro país está directamente ligada al hecho de hacer parte de una compañía, grupo o colectivo. Es decir, que para moverse en el campo resulta ser una ventaja el hecho de trabajar en un grupo que se gestione el trabajo permanente. En palabras de Vanessa, eso es bueno pero también genera que,

“En la danza contemporánea [haya] parches, [haya] varios colectivos camellando²⁵, pero desafortunadamente no hay un gremio. Justamente en este momento se está intentando armar una red de danza contemporánea, que tiene como objetivo armar y fortalecer el gremio. Pero igual hay gente que le vale huevo²⁶ y también en la reunión que tuvimos de la red, tengo la sensación que lo que se pretende es hacer un parche. Y yo decía no hagamos parche cerrado, pensémonos como gremio en la danza contemporánea, no en una red que crea un parche para hacer obras, no. Al gremio en general, como trabajadores, como creadores, como productores de arte, como expresión artística, y eso ha sido muy difícil”²⁷

En el marco de la investigación realizada por la Asociación Alambique, la cual estaba encaminada al diseño de políticas públicas para campo de la danza, se sostuvo una reunión con el viceministro de trabajo, de la cual resultó la propuesta de conformar una mesa técnica que aborde problemáticas tales como “tarifas de pago a bailarines, hojas de vida

²⁴ Entrevista citada a Javier Blanco.

²⁵ Trabajando

²⁶ No les importa

²⁷ Entrevista a Vanessa Enríquez. *Ibíd.*

artísticas como documentos formales válidos para la contratación, remuneración adecuada y ARL, entre otros, tales como la réplica de espacios adecuados para la danza en las localidades (Asociación Alambique, 2013: 13). Esta mesa, de acuerdo con ellos cumpliría la función de ser un espacio de interlocución y participación formal del gremio, el cual les permitiría incidir en políticas públicas. Sin embargo, de la mano con espacios y herramientas formales como éstas, dicen,

[...] es deseable llevar a cabo procesos de construcción de participación sin que la idea de tener un gremio consolidado se convierta en un obstáculo para la acción de mejoramiento de las condiciones laborales de los bailarines en Bogotá. La agremiación es un esfuerzo de largo aliento y justamente por ello, en este trayecto de organización gremial se debe capitalizar y estimular las iniciativas de trabajos en Red e intercambios (Asociación Alambique, 2013: 14).

La red

Dentro del estudio de la Asociación Alambique también se habló de la dinámica propia del campo de la danza como una red móvil de intercambios artísticos, donde “se reivindica el papel de la enseñanza/aprendizaje como lugar de reconocimiento de la labor y profesionalización. Así, la experiencia de enseñar y aprender permite construir aquello que da cuenta de una especie de mapeo del trayecto de vida de todo aquel que se dedica a la danza y la entiende como su modo de vida” (Asociación Alambique, 2014: 3). Ésta es una manera de nombrar la tradicional dinámica de informalidad en que se ha desarrollado el campo de la danza en la ciudad.

Y sobre este punto vale la pena centrarse por un momento, a la luz de los procesos de flexibilización laboral propios del sistema económico neoliberal. Dentro de las políticas de liberación de mercados, el sector cultural ha tomado dos rumbos, aunque estos caminos vienen gestándose desde mucho antes de que la economía neoliberal se difundiera por todo el mundo: de una parte la industria cultural (Adorno, 1997 [1967]) y, de otra parte, las expresiones artísticas y culturales de los pueblos, las cuales no deben ser sostenibles y por tanto es necesario que estén subsidiadas a través de figuras como el patrimonio cultural inmaterial (UNESCO, 2003), entre otras figuras. Pero sobre eso me ocuparé brevemente en

el siguiente capítulo. Por ahora, vale mencionar que la figura de la red, la cual ha sido implementada en el ámbito empresarial y también en el de la gestión cultural, se acomoda perfectamente a este modelo de liberalización de mercados.

De acuerdo con Sennet, “las empresas han intentado eliminar capas enteras de burocracia para convertirse en organizaciones más horizontales y flexibles. En lugar de organizaciones con estructura piramidal, la dirección de empresas prefiere ahora concebir las organizaciones como redes, [las cuales] son más ligeras en la base” (2000: 22) que las jerarquías piramidales. Además, las redes define constantemente su estructura y esta condición motiva –u obliga- a quienes la conforman, a estar permanentemente trabajando, adaptándose y construyendo la red. Así, la filosofía del trabajo en red ofrece a los trabajadores un rol protagónico, les exige liderazgo e innovación, bajo la imagen de que el producto depende por igual de cada uno de los miembros de la red. Esto, por supuesto, esconde una realidad que, en cambio, no se ha transformado, y es que el capital que se produce sigue concentrándose en las manos de los dueños de la empresa.

En el caso de una red de artistas o productores culturales, como las que en los últimos años se han conformado, crecido y alimentado, no necesariamente hay dueños de grandes empresas que se beneficien del funcionamiento de la red. Más bien, el desarrollo de estas dinámicas descarga peso a las instituciones públicas y transforma la relación que se puede entablar con las empresas privadas. Esto porque, como lo menciona el informe de la Asociación Alambique, en la red no sólo se valora lo monetario sino, sobre todo, lo simbólico, pues en la mayoría de proyectos artísticos se carece de un capital económico para invertir, de manera que los intercambios contemplan el trueque de conocimientos, la promesa a largo plazo de trabajar en conjunto si hay financiación, entre otros. Además, el trabajo en red se basa en encuentro personal:

Es en la experiencia de danzar juntos en donde se ‘firman’ los acuerdos de trabajo, retomando la idea de trabajo para la danza contemporánea como un espacio de generación de redes de sociabilidad que fortalece el capital social. Es allí en donde se originan los proyectos creativos, formativos, y en la mayoría de los casos, también los investigativos y organizativos. Ésta es pues la pragmática que caracteriza al género de la danza contemporánea (Asociación Alambique, 2013: 3).

Así, en términos económicos, la dinámica de la red reduce costos de producción artística, o los convierte en recursos difícilmente cuantificables. Y esto es visto como un beneficio por parte de los y las trabajadoras de la danza. Cuando Charles Vodoz se refería a los primeros estímulos otorgados por el Estado para la creación artística, hablaba de las iniciativas para trabajar en asociación,

En octubre de 1995 si no estoy mal, hubo un concurso nacional yo ya me había quedado en Colombia y habíamos armado una coreografía con bailarines de Pricila Welton y ganamos el concurso nacional; y sobre la base de ese concurso nacional yo traté de reunir otros ganadores del concurso nacional, de cuento, de música, de artes plásticas, para armar otro proyecto en conjunto. [...] Entonces en el contexto de Bogotá de la época, no puedo negar que eso fue como una cosa innovadora, sobre todo por el aspecto asociativo, es decir generar un producto con los ganadores asociados. Allí creo que se dio una buena oportunidad laboral, se estaba gestando una idea alrededor de la danza en la ciudad.²⁸

Pero ocurre que esta red funciona por proyectos, con los tiempos y los ritmos que éstos dan. Entonces, ante la imagen ideal de un movimiento horizontal, de intercambios personales y de flujos permanentes, en la realidad hay unas estructuras establecidas (aunque cambien en lo concreto) a través de las cuales se sostiene el campo de la danza así: hay unos colectivos que tienen los requerimientos formales para acceder a los fondos y financiaciones, así que ellos costean sus actividades (porque sus miembros ejercen el pluriempleo) y a través de las escuelas donde se han formado y de los espacios informales de práctica y entrenamiento, conocen a otras personas que pueden hacer parte de sus proyectos remunerados, bajo la condición de participar de sus procesos no remunerados. Y de manera independiente a esta dinámica, cada persona en particular ve cómo es posible sostenerse a diario, pues dentro de los imaginarios que constituyen el ejercicio de la danza predomina aquel en el cual hay una pasión enorme que motiva la práctica, así que el beneficio de participar en cierto proyecto no se mide sólo en la tranquilidad económica que ofrezca, sino en “la ‘acumulación’ de capital simbólico y cinético” (Asociación Alambique, 2013: 14) que signifique.

²⁸ Entrevista citada a Charles Vodoz.

Así, la comunidad artística de la danza funciona, en palabras de Rius-Ulldemolins, a través de “espacios de sociabilidad subcultural [y a través de] una red social que permite y facilita el desarrollo de actividades creativas que podríamos describir como un medio creativo o como una escena cultural” (Rius-Ulldemolins, 2014: 82) pero que, sin embargo, no aporta al mejoramiento de las condiciones laborales de quienes conforman dicha red. Como hablaré en el siguiente capítulo, hay experiencias latinoamericanas que tienden al mejoramiento de condiciones para los y las trabajadoras de la danza, de las cuales es posible alimentarse para adaptar, en nuestro contexto, condiciones más favorables y sostenibles en el desarrollo de la danza como campo social y artístico.

Capítulo 3. El campo de la danza desde fuera

Muchas personas, sobre todo de clases acomodadas, acceden durante su infancia y adolescencia a cursos extraescolares, que pueden ser deportivos o artísticos. De acuerdo con la última Encuesta Bienal de Culturas de Bogotá (EBC 2013), las personas que más practican algún arte o actividad en público son las “que pertenecen a un rango de edad entre los 13 y los 17 años [y] se ubican en el nivel socio-económico alto” (Yory, 2014: 40). Por ejemplo, ante la pregunta “¿ha pertenecido a algún grupo de danza o ha bailado en público?” el 24,5% de las personas en este rango de edad respondieron que sí, frente a un 11,2% de las que están en el rango entre 18 y 26 años, y un 6,4% de las que están entre los 27 y los 35 años²⁹. Esto significa que muchas de las personas que practican danza en su infancia o adolescencia (como yo) no continúan practicándola más adelante, así que la danza –como otras artes- es concebida para muchas personas como un pasatiempos (es el caso de la mamá de Vanessa) pero no como una carrera o como una profesión.

La cantidad de respuestas afirmativas ante esta pregunta también tiene que ver con el hecho de que cada vez más, las administraciones distritales se ocupan de ‘democratizar la cultura’ y dar acceso a espacios artísticos y culturales a los niños, niñas y jóvenes de las diferentes localidades³⁰. Por eso, se ha incluido la formación en artes en los espacios escolares y también en escenarios informales tales como las bibliotecas públicas, casas culturales y centros comunitarios de las localidades, procurando sacar ‘la cultura’ de los escenarios tradicionales y centralizados como el Teatro Colón, Jorge Eliécer Gaitán, entre otros. Pero de nuevo, la manera cómo se concibe el arte en este tipo de programas democratizadores es precisamente como una práctica extraescolar a la que tienen derechos las niñas, niños y jóvenes, no como una práctica profesional.

Entonces, muchos de quienes participamos de estos proyectos en calidad de gestores o profesores, somos profesionales –en este caso de la danza- quienes como ya he dicho a lo

²⁹ Encuesta Bienal de Culturas Edición 2013. Resultados. Disponible en <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/observatorio/encuesta2013/> (Consultada 26/03/16).

³⁰ Programas como Escuela, ciudad, escuela; 40x40; o los CLANES de Cultura, entre otros, que han implementado las últimas administraciones, así lo demuestran.

largo del trabajo, ejercemos el pluriempleo para costear nuestros gastos y nuestra actividad principal, que es en la danza propiamente. Así, resulta problemático el trabajo de las administraciones por ‘democratizar la cultura’ cuando no se conciben las prácticas artísticas como opciones profesionales sino como espacios de aprendizaje informal y complementario, pues se forma consumidores de arte y cultura –lo cual es un avance en tanto hay formación de públicos-, pero no productores. Es en esa medida que para los y las bailarinas resulta una *opción ideal* una convocatoria como la de IDARTES y el JEG.

Y es que la danza, en el campo más general de las artes, es más bien marginal o desconocida, en principio porque es muy reciente: se remite a mediados del siglo XVII, cuando se da la separación entre lo que se podría llamar danza ‘cultura’ y ‘popular’ (Tambutti, 2008), pero además porque hasta entrado el siglo XX no había despertado un interés entre críticos e historiadores, probablemente por ser un arte ligado necesariamente al cuerpo y por su origen ritual y popular. Lo cierto es que el interés por la danza comienza al mismo tiempo que el estudio del cuerpo desde la filosofía crítica y la antropología moderna (Lachino, 2012) y sobre todo, a “a partir del *body turn* en los años ochenta y el reconocimiento académico de una disciplina relativamente reciente denominada ‘teoría de la danza’” (Alarcón, 2015: 113-114). Pero la situación de marginalidad de la danza es una constante y en la actualidad sigue manteniéndose, por ejemplo en Bogotá.

El campo del arte y el campo de la danza

A lo largo de este trabajo me he referido a la danza como un campo autónomo, del cual hacemos parte los y las bailarinas, entre otros y otras trabajadoras de la danza, así como otros agentes que también participan. Con este concepto, tomado de la teoría de Pierre Bourdieu (1997), he querido evidenciar las relaciones de fuerza y de poder a través de las cuales los diferentes agentes e instituciones que hacemos parte, nos disputamos las distintas posibilidades de éxito en el proceso de apropiarnos de los beneficios que están en juego. El campo, en este sentido, es ante todo un espacio de juego con reglas propias, donde algunos

ocupan un lugar dominante –y por eso pueden hacer funcionar al campo de acuerdo a sus intereses-, pero donde también hay una resistencia permanente por parte de quienes ocupan un lugar dominado, de ahí que pueda leerse como un campo de fuerzas³¹.

Los beneficios que están en juego o en disputa en el campo, son los que Bourdieu llama capitales. Así, “para construir el campo, hay que identificar las formas de capital específico que serán eficientes en él, y para construir esas formas de capital específico, hay que conocer la lógica específica del campo. Es un vaivén incesante dentro del proceso de investigación”³². El capital es aquello eficiente al interior de un campo determinado, es un arma o un instrumento que le permite a quien lo posee ejercer poder o influencia sobre el campo, de manera que los conceptos de campo y capital son interdependientes, pues para analizar un campo es necesario identificar los capitales que a su interior operan y viceversa, para analizar los capitales en juego es necesario determinar qué es el campo y cuáles son sus límites: “un capital no existe ni funciona sino en relación a un campo: confiere un poder sobre el campo”³³.

En este sentido, la existencia de los artistas está determinada por la existencia de un campo artístico dentro del cual, quienes juegan, buscan que su obra sea efectivamente considerada artística, de acuerdo a los criterios e instituciones acreditadas para esto. Por eso, la existencia del campo está necesariamente ligada al “surgimiento de la *creencia en el valor del arte* y en el *poder creador de valor* que se le atribuye al artista” (Bourdieu, 2002: 216). Pero hay un elemento más, de acuerdo con Bourdieu, y es que el campo artístico, a diferencia del campo económico o político, “se constituyó en y por el rechazo, o la inversión, de la ley del provecho material” (Ortiz, 2011).

Por eso, en diferentes momentos he hablado del capital simbólico que hace parte de la creación en danza y en general de la dinámica del campo, pues en la labor artística y específicamente en la danza, se produce sobre todo sentido, no mercancías, aun cuando en las obras se pueda reconocer un valor económico. De ahí también que en los procesos de

³¹ La lógica de los campos. Entrevista a Pierre Bourdieu. Disponible en <http://sociologos.com/2013/06/23/entrevista-a-pierre-bourdieu-la-logica-de-los-campos-habitus-y-capital/>

³² Ídem.

³³ Ídem.

formación o en las prácticas laborales se valore más adquirir conocimientos, destrezas y capacidades, por encima de costear las necesidades monetarias. Por lo mismo, se opta por el trabajo independiente, basado en relaciones personales de afinidad y no necesariamente por los trabajos mejor pagos o que supongan una posición más acomodada, pues como también lo de mostrado en todo el trabajo, en la actividad creativa de la danza existe una mayor resistencia a entrar en lógicas de dependencia contractual, de ahí que la condición de pluriempleo genere inconformidad.

Un bailarín responde casi a una pulsión de la danza, baila porque le apasiona, baila porque es la manera a través de la cual puede comunicar y ser en su cuerpo. Y ésta es la manera como, más o menos, nos vemos los y las bailarinas en nuestro ejercicio y con respecto a nuestras carreras, pero siguiendo la idea de campo artístico que propone Bourdieu, es necesario reconocernos dentro de un contexto, de una historia y de un entramado de relaciones que nos dirigen hacia una serie de sentimientos, creencias y convicciones. Por eso, retomo también el concepto de *habitus*, para entender que el carácter del artista (en este caso hablamos específicamente del bailarín o bailarina), no es solamente una pulsión innata, personal e individual, sino que es también todo lo que durante nuestras vidas hemos incorporado, las formas de vivir y de actuar dentro de nuestro campo y en los demás campos en los que participamos y las maneras como utilizamos nuestros diversos capitales, los modos como nos comportamos frente a cierto tipo de situaciones, etc.

Así, a través del concepto de campo es posible analizar los problemas asociados a las prácticas laborales de los y las trabajadoras de la danza, entendiendo que el objetivo no es analizar las particularidades individuales, pues el problema no está en cada creador, coreógrafo o intérprete de la danza, no es ese el asunto en la investigación, sino cómo ellos y ellas participan al interior del campo, cómo juegan desde sus posiciones particulares. Por eso, al comienzo he situado mi lugar en la investigación, procurando desde allí ver en perspectiva, y ubicándome dentro del juego de relaciones que se encuentran en el campo, que la manera como interpreto mi propia vida y mi trayectoria profesional, responde a mi propia versión de mí misma, pero también a la manera como, dentro del mismo campo, he aprendido a leer la realidad y mi posición en ésta. Así, el *habitus* es aquello que “contribuye

a constituir el campo como mundo significativo, dotado de sentido y de valor, en el cual [considero que] vale la pena invertir [mi] energía”³⁴.

Desde ese lugar entiendo que dentro del campo de la danza estamos jugándonos diferentes posiciones de poder: las posibilidades de conformar un grupo independiente, las posibilidades de acceder a becas, financiación estatal o privada, las posibilidades de ejercer la actividad principal u otras tantas, por referirme sólo a lo que tiene que ver directamente con las prácticas laborales, que es mi tema de investigación. Pero también entiendo que el campo de la danza hace parte de una estructura más grande, donde ocupa un lugar subordinado, en tanto el capital que moviliza –el capital cultural- es una “especie dominada del capital” (Bourdieu, 2008[1984]: 53), justamente porque, como comenté más arriba, la motivación no está dada por el provecho material, por la acumulación material o monetaria, sino de sentidos.

El mercado de la danza

Resulta problemático siquiera imaginar en qué consiste el mercado de la danza, si de entrada es un mercado que no está motivado por la acumulación de capital económico. En este marco aparecen encontrados los discursos que sostienen, de una parte la práctica como expresión artística, y de otra parte la práctica como opción laboral, pero ¿acaso son irreconciliables? En este aparte quiero concentrarme en esta relación de contradicción para después, apuntar a algunas estrategias internacionales que pueden dar luces sobre cómo gestionar el campo del arte y de la danza de manera que sea posible reconocer, de una parte los valores intrínsecos al campo, tales como la libertad creativa –que como *habitus* se traduce en una actitud de libertad e independencia de las vidas de quienes nos consideramos artistas y específicamente bailarines y bailarinas-, y de otra parte las necesidades laborales o de sostenimiento de quienes trabajamos en el campo, pero específicamente quienes trabajamos en calidad de ejecutantes, es decir de bailarines y bailarinas.

³⁴ Ídem.

El desarrollo de la danza contemporánea se dio cuando en el mundo operaba otro modelo económico basado en la idea del Estado de bienestar. Así, en muchos países –que hoy denominamos desarrollados- las compañías de danza, primero de ballet pero cada vez más de lenguajes contemporáneos, fueron subsidiadas por el Estado o por corporaciones en crecimiento, que consideraban a ésta una expresión nacional legítima, en tanto expresión cultural separada de las leyes del mercado. Pero en los últimos cuarenta años ese sistema ha ido desapareciendo a grandes velocidades, de manera que hoy, en el marco de un modelo económico neoliberal, las artes y la cultura han pasado a otro plano. Desde los estados se promueven muchas expresiones artísticas y culturales como parte del folclor nacional, pero con el ánimo de impulsar nichos de mercado como el turismo cultural, es decir, con el ánimo de hacer sostenibles estas actividades expresivas.

Al concebir las expresiones artísticas y culturales como parte del folclor y del turismo cultural, se puede decir que se terceriza la actividad cultural, pues para el desarrollo del arte y la cultura se requiere también de un trabajo de gestión, que intermedie entre las actividades artísticas y culturales propiamente (con toda su complejidad, como he mostrado, es decir los procesos de formación, creación y ejecución, la existencia de infraestructura para el desarrollo y exhibición de dichas actividades, etc.) y las fuentes de financiación, bien sea mediante la promoción de las actividades, por ejemplo si se espera financiar con taquilla, o bien mediante la gestión de recursos públicos y privados para solventar la producción artística o cultural.

Entonces, de una parte, el campo de la danza se ha constituido a través de los imaginarios, contruidos en los orígenes, de que el Estado o las empresas deben subsidiar la existencia de expresiones artísticas como ésta, pues a través de ellas se manifiestan las sensibilidades sociales y culturales de las sociedades. Pero en la actualidad, y en países como Colombia, la realidad se aleja un poco de este escenario. El Estado ha procurado liberar, cada vez más, sus responsabilidades económicas sobre actividades que, según la ideología neoliberal, pueden ser auto sostenibles, y en esta media autónomas y libres. De manera que, aunque hay ‘incentivos’, ‘promoción’ y ‘apoyos’, la existencia, sostenibilidad y reproducción del campo del arte debe ser producto de su lógica interna y no una responsabilidad estatal. Con esto, el arte y la danza particularmente, son concebidos como mercados.

El Estado desconoce las ganancias sociales y culturales que surgen de la actividad y la práctica artística, ponderando el interés y la dinámica económica sobre otro tipo de procesos que también construyen sociedad. Además, las actividades y trabajos artísticos, así como quienes los ejecutamos, aportamos a los impuestos nacionales y locales, aun cuando nuestras actividades no generan utilidades. Por otra parte, aunque no sea una actividad propiamente capitalista, sí es una actividad que reúne un grupo considerable de personas alrededor, no sólo de la ciudad sino del país y del mundo, de ahí que existan circuitos artísticos y festivales especializados, como es el caso del Festival Universitario de Danza que organiza la Universidad Jorge Tadeo Lozano (Beltrán, 2006), así como el Festival Danza en la Ciudad que organiza IDARTES, entre muchos otros.

Pero este tipo de espacios de exhibición y circulación de la danza, las compañías y los y maestros, representan un mínimo dentro del mercado de la danza. Siguiendo con la idea que he venido desarrollando, aquí se movilizan los capitales simbólico, cultural y social, considerados valores dentro del campo, de acuerdo a los imaginarios que, como he mencionado antes, lo constituyen, o para decirlo en términos de Bourdieu, constituyen el *habitus* del trabajador o trabajadora de la danza. Existen otros espacios, que también hacen parte del campo de la danza, donde la demanda laboral no se corresponde con la oferta, pero en cambio movilizan capital económico (por ejemplo el sector empresarial) o simplemente cuentan con financiación (por ejemplo los centros educativos) o alimentan el capital cultural de grupos sociales con capital económico (por ejemplo los espacios de educación informal, como las academias) y entonces resultan ser las opciones laborales – para sostenibilidad económica- de quienes tomamos la danza como actividad principal.

Ante este panorama, sólo una figura similar a la del ‘mecenas’ podría hacer compatibles la libertad creativa y administración del tiempo creativo con cierta estabilidad laboral. Como en Colombia no hay figuras como ésta, quedan instancias tales como el IDARTES o el Ministerio de Cultura, las cuales a través de becas y estímulos a la creación ofrecen una financiación intermitente y carente de toda seguridad para los y las trabajadoras de la danza. También, por ahora, es posible acceder a patrocinios o donaciones por parte de la empresa privada, pero éstos tampoco garantizan ningún tipo de continuidad del trabajo ni de los ingresos.

En el Latinoamérica hay varias experiencias de leyes que motivan a la inversión privada a proyectos culturales, a través de la exención de impuestos. En Colombia existe la Ley de Cine (Ley 814 de 2003)³⁵ y toda la normativa que de ella ha surgido, donde las empresas pueden donar un porcentaje de sus impuestos a una producción cinematográfica nacional y un porcentaje igual se descuenta de su tributo. En Buenos Aires, Argentina, existe el Programa de Mecenazgo, que permite a las empresas y comercios donar hasta el 10% de los impuestos declarados sobre ingresos brutos anuales, a proyectos declarados de interés cultural por el Consejo de Promoción Cultural³⁶. En Uruguay existe la Ley 17.930 de 2005 de incentivo Cultural, que contempla también programas de mecenazgo³⁷. Aunque cada una de estas leyes y programas tiene puntos débiles, sobre los cuales no ahondaré porque no soy experta en el tema y porque además no es el tema de mi investigación, pueden ser un buen punto de partida para imaginar programas de mecenazgo o financiación a los proyectos y procesos artísticos y culturales.

El mercado laboral en el campo de la danza

Como he mostrado, en un proceso de formalización y profesionalización de la danza contemporánea en Bogotá, la educación formal se ha convertido en un requisito de primera importancia para desempeñarse laboralmente en el campo. Esto, por supuesto, tiene que ver con el aumento de programas técnicos y profesionales, tanto en instituciones públicas como privadas (la ASAB desde 1999, el CENDA o la Academia de Artes Guerrero, entre otras). Pero la experiencia (tiempo de ejecución de la actividad) sigue siendo un factor determinante en el campo, más allá de que se cuente o no con un título profesional, a la par que también han crecido y se han consolidado espacios de aprendizaje no formales

³⁵ Disponible en http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/legislacion/legislacion.php (Consultada 27/03/16).

³⁶ Disponible en <http://www.buenosaires.gob.ar/cultura/mecenazgo> (Consultada 27/03/16).

³⁷ Disponible en http://cultura.mec.gub.uy/innovaportal/v/913/8/mecweb/fondos_de_incentivo_cultural?contid=692 (Consultada 23/03/16).

(DanzacomUN, EFA Escuela de Formación Artística, entre otras) lo que demuestra un creciente interés por esta actividad artística.

En este contexto, si bien la acreditación universitaria no es el único aval para ejercer la danza como práctica profesional, cada vez más el título se ha vuelto un dispositivo de reconocimiento social. Así, aunque la formación universitaria sea valorada igual que la experiencia o el aprendizaje informal, el título otorga cierta legitimidad. Se puede considerar que este proceso de transición –de lo informal a lo formal en el acceso al mercado laboral de la danza- genere ciertos traumatismos en el campo, pero es algo que en el largo plazo puede estabilizarse, en tanto las nuevas generaciones de bailarines y bailarinas, así como de trabajadores y trabajadoras de la danza, están accediendo cada vez más a estos espacios formales y acreditados de formación. Sin embargo, al parecer el problema no está en la informalidad solamente.

De acuerdo con Pierre-Michel Menger, quien ha estudiado durante años las condiciones socioeconómicas, profesionales y laborales de los artistas, idealmente “la progresión en las carreras artísticas sigue el camino entre la dispersión aleatoria de actividades en los primeros años de la carrera, seguida por una tendencia hacia su concentración en la etapa de madurez profesional alrededor de ‘puntos fuertes’” (Guadarrama, 2014:10). Sin embargo este trayecto se cumple cada vez menos, y este fenómeno es más pronunciado en países donde hay poca financiación estatal para la cultura, como es el caso de Colombia. Así que al final, lo que se encuentra es “una situación mixta caracterizada por la coexistencia de este tipo de empleo seguro entre unos cuantos artistas y la cada vez más extendida multiactividad e intermitencia, con periodos eventuales de desempleo” (Guadarrama, 2014: 11).

Así que las promesas de la libertad por la vía de la flexibilidad se ven incumplidas, pues la falta de seguridad laboral redundante en falta de tranquilidad y en el largo plazo, en la costumbre de trabajar y proyectar sólo en el corto plazo, lo cual 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, suministra visiones, pero agota,

desgasta, frustra en pro de sostener un sistema económico perverso, pues resulta completamente contradictorio con la idea de libertad que predica.

En este contexto aparece nuevamente otra idea desarrollada por Menger, sobre la “gestión de la incertidumbre” que deben aprender los artistas para satisfacer las necesidades y deseos de quienes consumen el arte³⁸. Para él los artistas profesionales deben, cada vez más, adaptarse a un entorno de incertidumbre, pues en medio de “la inseguridad del éxito profesional, de la precariedad laboral y de los bajos salarios, las profesiones artísticas tienen una fuerte capacidad para atraer a nuevos aspirantes” (Rius-Ulldemolins, 2014: 79). Sin embargo, las concentraciones de artistas en las ciudades, la cual se explica por el tipo de vida que tienen y por la necesaria cercanía con los mercados artísticos –esto es, con los centros de las ciudades donde, por lo general, circulan las diferentes expresiones artísticas-, también se pueden “convertir en un reflejo del capitalismo flexible y de la condición de trabajador pluriocupado y precario” (Rius-Ulldemolins, 2014: 84).

Así, el hecho de que el trabajo de la danza responda a lógicas que muchas veces no son capitalistas pareciera justificar o explicar su lugar subordinado tanto en un campo laboral general, como al interior del campo de las artes. La danza es un arte escénica y, por tanto, su dinámica responde mucho a las lógicas personalistas del escenario, por ejemplo el hecho de compartir espacio con otros cuerpos, generar dinámicas de comunicación, corporales y no verbales, entre otras prácticas características de la danza. Con base en esto, pareciera que la precariedad laboral en este campo se relacionara con la informalidad de un sistema laboral basado en la ‘palabra’ y en la ‘confianza’, elementos absolutamente volubles en una sociedad fragmentada.

Además, este tipo de críticas evidencian una falta de reconocimiento social del trabajo en la danza, en tanto práctica que no se valora como trabajo por el hecho de no responder a las lógicas de producción del sistema económico capitalista. Ello incide en una expectativa social frente a los trabajadores del área de la danza, pues se espera que realicemos nuestra labor gratuitamente, lo que afecta las posibilidades de profesionalización del área,

³⁸ Vale decir que en este caso Menger se refiere a los artistas plásticos y visuales, pero sus trabajos aplican, guardando ciertas proporciones, para la danza y las artes escénicas en general. Por ejemplo Guadarrama (2014) se refiere a los músicos académicos y utiliza también como referencia los trabajos de Menger.

entendida ésta como la posibilidad de recibir un ingreso que permita vivir de la actividad principal o de ejecutar una *práctica laboral ideal*.

Pero la informalidad o el personalismo, de nuevo, no es el centro del problema. Por ejemplo, es muy difícil establecer una relación contractual relativamente estable pues la dinámica del proyecto (entendido como producto final, es decir como la obra dancística) propia del trabajo, se da desligada de cualquier posibilidad de contrato o situación laboral ‘protegida’ por una institución, entidad empleadora o contratante, y en este sentido no hay ningún soporte institucional que avale el riesgo creativo. Aunque hay una diferencia entre creadores e intérpretes dancísticos, pues los intérpretes tienen la posibilidad de unirse a compañías estables y con ello lograr regular de alguna manera su situación laboral. Pero entre los creadores aparece una incompatibilidad entre el trabajo creativo y un contrato estable, ya que la naturaleza propia de la creación es no estar sujeta a orientaciones y motivaciones externas al creador dancístico, como las que podría imponer un empleador.

Consumo cultural

Desde hace algunos años se comenzó a utilizar el concepto de consumo cultural para el estudio sobre las actividades, los gustos, las preferencias y costumbres de las personas. Justamente, este concepto se refiere a los procesos de apropiación y usos de productos cuyo valor simbólico prevalece sobre los valores de uso o de cambio, sin desconocer que estos últimos valores pueden contribuir a la reproducción de la sociedad y a la acumulación y centralización de capitales. Así, los estudios sobre consumo cultural sirven, por ejemplo, para indagar sobre la eficacia de las políticas públicas pero sobre todo, sobre los modos en que participamos de la construcción social del sentido (García-Canclini, 1999).

Pero la idea de un consumo donde se pondere el valor simbólico sobre el interés –valor de uso o de cambio- supone la existencia de un lugar para el ocio. La distinción entre el trabajo y el ocio fue incorporada en la modernidad, y consistió en el reconocimiento de que los individuos no sólo participan de la esfera de la producción a través del trabajo, sino que

cuentan con un tiempo también para disfrutar de las ganancias de ese trabajo (Sennett 2011). En la antigüedad, el término ocio constituía la esfera opuesta al mundo de los negocios o de la negación del ocio (neg-ocio). Hoy día esta palabra todavía moviliza distintas interpretaciones (por ejemplo los ociosos son considerados como desocupados, vagos, etc.), pero ha venido adquiriendo importancia en las sociedades modernas, orientadas hacia la esfera del consumo.

Es justamente en el contexto neoliberal donde las artes resultan ser desplazadas a los ámbitos del ocio y la recreación, entendidos como necesidades de los seres humanos y así, susceptibles de responder a las leyes básicas del mercado: la oferta y la demanda. Y se podría hablar de lo perverso que supone el hecho de insertar a las prácticas y expresiones artísticas en la lógica industrial de producción, circulación y consumo (Adorno, 1997[1967]); pero, de acuerdo con mi objetivo en la investigación, me interesa comprender cómo juegan las diferentes prácticas laborales en el campo de la danza en Bogotá, en este nuevo contexto.

En este caso, un estudio sobre consumo cultural permite comprender cómo funcionan los mercados o circuitos de la danza en la ciudad, cuáles son los públicos y cuáles son sus motivaciones, qué lugar ocupa la danza en el campo de las artes y en el sector cultural de la ciudad, qué espacios –físicos, institucionales o privados- están dispuestos para su desarrollo, entre otros asuntos. Aunque no es el tema de mi investigación, haré un acercamiento muy breve a cada uno de estos temas, pues me permiten complementar el panorama que he presentado sobre las prácticas laborales de los y las trabajadoras de la danza en Bogotá, y con esto, sobre el campo laboral de la danza.

En primer lugar, y como lo mencioné más arriba, en la ciudad sí hay un circuito de danza contemporánea. Hay cada vez más lugares para la formación, lo que demuestra que cada vez hay mayor demanda, hay festivales y escenarios para las presentaciones. Además, desde las compañías hay una actividad permanente y también ha habido intentos y avances en la constitución de una red y hasta una mesa, para alcanzar mejores condiciones de trabajo. Sin embargo, el problema que persiste es que el trabajo que ofrecen los profesionales de la danza no es el que demanda el mercado de trabajo. En el espacio de la creación escénica hay una alta oferta de profesionales formalizados en el campo artístico,

pero una demanda nula. Las compañías artísticas rara vez realizan audiciones para incluir nuevos profesionales en sus procesos creativos. Existe por lo tanto un desbalance entre la oferta y la demanda en este campo. Y la oferta se construye, en el ámbito formal, en los procesos de formación profesional en danza (Asociación Alambique, 2014).

Los dos estudios que expuse antes, son avances en el conocimiento sistemático sobre el campo de la danza en la ciudad. Por ejemplo, Beltrán señalaba en su estudio que los temas más sobresalientes en las investigaciones realizadas desde la institucionalidad se referían “a la carencia de infraestructura física para la danza en Bogotá, las mínimas oportunidades de formación profesional para los actores de la danza, la necesidad de profesionalización y la falta de un apoyo más fuerte a la actividad” (Beltrán, 2006: 45). Y en el informe preliminar de la Asociación Alambique (2014) aparecen estos mismos asuntos, lo cual habla de la falta de efectividad en las acciones por mejorar las condiciones de trabajo y en general de dinámica del campo de la danza en la ciudad.

Según García-Canclini (1999), consumir es también cambiar significados, de manera que analizar los consumos culturales implica transformar la concepción naturalista de que el consumo parte de las necesidades o la instrumentalista que concibe nuestra relación con el mundo como una relación con ‘bienes’ y ‘servicios’, pues la satisfacción de necesidades está cargada de diversas prácticas culturales. Así, además, el consumo cultural no se centra en el uso o apropiación de productos, por los productos en sí mismos, sino por la relación que se establece con éstos o entre las personas para llevar a cabo dichos usos y apropiación, incluso la manera como se articulan la racionalidad de los productores con la de los consumidores.

Así, analizar el consumo cultural permite aproximarse a las maneras como los públicos apropian los mensajes, pero además permite conocer las demandas de la población y evaluar las acciones estatales y privadas, desde los modos como éstas son recibidas por las personas y las comunidades y así entender en qué dirección se moviliza el mercado simbólico. Por ejemplo, ¿qué lugar ocupa la danza en el ámbito de lo cultural bogotano? ¿Qué hace la gente con la danza?

Sobre el consumo de danza en la ciudad, de acuerdo con la Encuesta Bienal de Culturas (EBC 2013), durante el año anterior se encontró que la danza es una actividad artística y cultural a la que la gente asiste muy poco, ubicándose en el octavo lugar de preferencia entre diez.³⁹ Y también vale decir que el hecho de que la población que más asiste y se interesa por este tipo de actividades pertenece a grupos de población de los niveles socio-económicos más altos. Sobre este tema, como ya dije, no ahondaré porque rebasa los intereses de mi investigación.

Estrategias de organización y autogestión de la danza

En este contexto, expuesto muy someramente, los y las trabajadoras de la danza hemos sabido desarrollar estrategias individuales –tales como el pluriempleo- y colectivas –como la conformación de colectivos, grupos y compañías de trabajo, así como los avances en la construcción de una red de trabajo- para la supervivencia económica pero también para la supervivencia artística de la danza y quienes nos dedicamos a ella. Esto porque, como ya he expuesto, dentro del habitus de los y las trabajadoras de la danza aparece como muy importante el hecho de no subordinar el ejercicio propiamente artístico a lo laboral. De ahí que la situación de pluriempleo, en los diferentes niveles de cercanía con la actividad principal o los diferentes niveles de comodidad que pueda ofrecer esta condición, sea vista como una condición de precariedad laboral.

Por eso, si bien la conformación de grupos de danza autogestionados es una manera de garantizar la práctica de la danza, en tanto la permanencia en el entrenamiento por lo general no depende de que haya financiación para ello sino de la disposición y, además, de las capacidades individuales de solventar la vida mediante otros recursos, no ha

³⁹ “La actividad a la cual la gente más asiste es a cine (56.6%) y a la que menos lo hace es a conciertos de música clásica (13%), siendo en su orden de atractivo, de mayor a menor y, después del cine, la visita a zonas históricas de la ciudad, las obras de teatro y de títeres, los conciertos que no sean de música clásica, las exposiciones de arte, la cuentería, las actividades culturales en librerías, las presentaciones de danza, las lecturas literarias y, finalmente, el circo, como ya anotamos, las actividades que más atraen a los capitalino” (EBC 2013).

solucionado del todo esta situación. El motivo tiene que ver con la resistencia frente la idea de combinar la dimensión creativa dancística con la actividad ‘administrativo-monetaria’ (otra forma de pluriempleo, aun cuando esté dirigido a satisfacer los deseos de ‘realización’ de los y las trabajadoras de la danza). Pero esto ocurre además, porque normalmente faltan conocimientos en torno a la gestión y la administración del trabajo por parte de los trabajadores de la danza contemporánea.

Entonces, retomando las ideas expuestas de Bourdieu, podríamos decir que esta condición de ambivalencia entre la libertad creativa y la dependencia económica, es parte constitutiva del campo de la danza (y quizás del arte, con las particularidades propias de cada expresión en concreto); es en este terreno donde se libran a diario luchas por el reconocimiento, competencias por el acceso (a los centros de formación, a los espacios y procesos autogestionados, a la financiación estatal o privada, a mejores condiciones laborales, etc.). Y en este sentido, esta ambivalencia también constituye el habitus de quienes decidimos hacer de la danza nuestra carrera profesional y nuestra opción de vida, bien sea como bailarines y bailarinas, coreógrafas, creadoras, maestras.

El habitus es precisamente el conjunto de imaginarios y valores –que he mencionado a lo largo de todo este documento- que se transmiten en las academias y espacios de formación profesional en danza, o en espacios cotidianos entre quienes hacemos parte de este campo. Pero lo que hace habitus a estos valores e imaginarios es que se convierten en prácticas, relaciones de poder, dinámicas constantes que dan el movimiento propio de nuestro campo. Así, en un contexto neoliberal, de flexibilización laboral, las ideas de libertad creativa –y de libertad en los modos de vida en general- toman formas particulares como procesos sociales y artísticos. Así mismo, las condiciones de precariedad laboral –que como ya dije, es también una definición que parte del modo como nos percibimos a partir de las ideas de libertad que motivan nuestra práctica profesional y nuestra vida) generan discursos y también nuevas acciones que hacen del sector de la danza, todo un campo.

Y de acuerdo a lo que encontré en mi trabajo de campo, de acuerdo a las conversaciones planteadas con compañeros y compañeras, con mi propia versión de mi carrera y otras personas, con documentos y teorías, las prácticas laborales de los y las trabajadoras de la danza, así como nuestras percepciones al respecto, están atravesadas por esta condición de

ambivalencia, la cual de acuerdo con el informe de la Asociación Alambique, se procura trascender, para alcanzar una mejor situación laboral para quienes nos desempeñamos en este campo. Pero como lo mencionaba Vanessa, hay todavía mucha desconfianza y mucha incapacidad para salir del círculo inmediato, de ‘los parches’, del interior de las compañías y los colectivos.

Con la intención nuevamente de ampliar el panorama, para cerrar este aparte traigo algunas experiencias internacionales de asociación y trabajo en red, gestionadas desde los mismos colectivos y sectores culturales, que pueden abrir el debate sobre las formas y estrategias posibles para la supervivencia de nuestro campo, en condiciones, si no cómodas –pues la incomodidad también es una condición propicia para la creación y la búsqueda constante-, sí por lo menos que ofrezcan algo de seguridad laboral y económica.

Reproducción social

Para terminar, quiero hacer alusión a un asunto que sigue siendo determinante en la configuración del campo del arte y de la danza. Desde mi posición como bailarina es un problema que he sentido en diferentes momentos de mi vida, desde que quise ingresar a la academia Anna Pavlova y entendí el carácter de ‘alta cultura’ que tiene en el ballet, al ser una expresión ‘exclusiva’, ‘sofisticada’ y bastante excluyente, no sólo en el acceso a las clases –que como ya dije estaban mediadas por un alto costo- sino en el público al cual está dirigido. Pero que he vivido en otros momentos de mi vida, por ejemplo cuando debí dejar de estudiar porque no tenía para pagar el semestre entonces debía trabajar, ahorrar y ahí sí, estudiar.

Quizás porque el campo del arte se define por el hecho de que moviliza, sobre todo, capital simbólico, se configura sobre todo, por los procesos de reproducción social. Esto es, que la sensibilidad cultural se transmite en espacios cotidianos (como lo he expuesto aquí, no se transmite exclusivamente en el espacio universitario) y familiares. Además, la posibilidad (el horizonte de posibilidad que puede determinar el habitus) de concebir una carrera que de

entrada se sabe que no generará recursos económicos, es mucho más grande en personas que no han experimentado carencias económicas o que pueden costear sus vidas a través de otros medios, mientras se dedican a la práctica artística.

Como lo muestra el informe de la Asociación Alambique (2014), la universidad es un espacio que conecta a los estudiantes con los distintos agentes que operan en el mundo laboral o al entramado de relaciones sociales que se mueve en torno de ésta, pero no es el único medio. En general, en el ejercicio profesional de la danza se valora sobre todo, las aptitudes y el talento de las personas, pero la meritocracia se impone y la carrera se construye a través de la disciplina, del acceso a formación (capital cultural) y de la cantidad de contactos (capital social) para acceder a una buena posición en el campo laboral. De manera que, como lo he dicho antes, aunque haya una valoración creciente de los títulos y credenciales académicas formales, la danza se sigue moviendo de manera informal y personalista.

Así, quien conoce más gente tiene mayores posibilidades de vincularse laboralmente o gestionar recursos para el desarrollo de un proyecto propio. Quien tiene otra carrera tiene la posibilidad de desvincular por completo la dependencia económica de la libertad creativa (ejerciendo pluriempleo), quien tiene recursos de renta puede, del todo, desligar estos dos elementos, y así. Por ejemplo, muchos artistas continúan recibiendo apoyo económico familiar o de terceros que les solventan sus necesidades básicas. Lo que es evidente, es que en el modelo laboral que conocemos para el sector cultural en Bogotá, la danza como carrera, ejercicio profesional y laboral no es un medio para acumular capital, promover la movilidad social (quizás sí a través de la acumulación de capital cultural), sino apenas para la reproducción social de las personas que toman esta opción profesional y de vida.

Conclusiones

Mi lugar en el análisis

Desde el comienzo de este trabajo hablé de la necesidad de desarrollar este problema de investigación a través de mi propia experiencia, pues es ésta la que me ha motivado –por motivos de vida y de práctica laboral- a escribir esta tesis. Por eso, planteé como apuesta metodológica la reflexión sobre mi propia trayectoria profesional, complementada con las conversaciones con otras personas del campo, con estudios anteriores y con teorías. Lo planteo como conversaciones y no como una disertación o un estudio en profundidad, asumiendo mi posición dentro del espacio académico que me ofreció la Maestría en Estudios Culturales, es decir, que toda mi vida me he formado para pensar y trabajar desde la acción, desde el cuerpo, desde la danza. Así, el análisis a la luz de la teoría en este ejercicio no puede ser más que un primer intento y en esa lógica debe ser entendido el uso que hago de conceptos, autores y entrevistas.

Pero además de resaltar mi propia experiencia para el análisis del problema planteado, en un segundo momento hice un ejercicio de distanciamiento de mi lugar, para intentar ver en perspectiva todos los elementos que entran en juego en el mundo de la danza. Por eso utilicé los conceptos de campo y habitus de Bourdieu, pues me permitieron entender las interrelaciones entre quienes optamos por la danza como opción profesional y todos los demás ‘agentes’ que participan en el campo de la danza en Bogotá. En este segundo momento del análisis, procuré verme en perspectiva y conversar con mis propias opiniones y reclamos sobre la situación laboral de los y las trabajadoras de la danza en esta ciudad.

Así, la selección de temas y categorías de análisis, más allá de Bourdieu, responde a esa posición doble, entre observadora y participante del proceso. Es una apuesta por abrir la discusión entre mis colegas –tanto de la danza como de los estudios culturales-, pues desde el comienzo he realizado esta investigación bajo el convencimiento de que los estudios de la danza no pueden limitarse a lo corporal, a lo ritual, a lo propiamente artístico o estético, sino que es necesario abordar la danza como campo y a quienes nos dedicamos a eso como

un grupo social, con necesidades y deseos y problemas como cualquier otro grupo. Por eso, para la discusión intenté incluir aquí herramientas de análisis y así, aportar desde mi trabajo al mejoramiento de las condiciones laborales que a mí misma me han afectado.

Mi perspectiva del campo. La ambivalencia y la incomodidad

Antes de entrar en materia a las conclusiones del trabajo, quiero aclarar que desde esta posición doble he intentado hablar de los y las bailarinas pero sin desconocer que ésta no es la única posición en el campo de la danza. Por eso me he referido –discriminadamente- a los y las bailarinas, como a los y las trabajadoras de la danza, no sólo destacando el carácter de clase trabajadora de quienes nos dedicamos a esto, sino reconociendo, aunque no ahondando en ello, los diferentes trabajos que hacen parte del ejercicio profesional de la danza. Pero claro, sin desconocer que mi propia experiencia y, por lo tanto, mi historia con la danza, está contada desde una bailarina.

Entonces, a manera de conclusión quisiera recoger tres puntos generales. El primero es la condición de *ambivalencia* presente en el campo laboral de la danza, la cual que se enmarca en el contexto económico neoliberal, que ofrece un discurso de total libertad, que es compatible con los valores aprendidos e incorporados en el campo de la danza. Pero a cambio de una total inseguridad, inestabilidad e incertidumbre, que también se incorporan en el trabajo y en la vida de quienes nos dedicamos a esto, generando a largo plazo malestar, desgaste y cansancio, los cuales deben sumarse a la temporalidad corta del ejercicio profesional de la danza.

Sobre este punto, quisiera mencionar que el concepto de *habitus* es para mí, muy apropiado para abordar este problema para los trabajadores y trabajadoras de la danza, pues se refiere a ideas y estructuras incorporadas, así que se ajusta completamente para quienes trabajamos conscientemente con el cuerpo, en tanto nos hemos formado en la capacidad de entender desde el cuerpo y desde el movimiento. Con esto no digo que el *habitus* sea un proceso consciente, sino que, más que cualquier agente, somos propensos y propensas a incorporar

cada cosa que vivimos, que pensamos, que hablamos; los triunfos como los fracasos, los esfuerzos como los disfrutes.

Y en esta situación de ambivalencia es importante reconocer que para los y las artistas (incluyendo a quienes nos dedicamos a la danza) la incomodidad es un motor de trabajo. Podría decir que hace parte del habitus artístico para la creación, hace parte de los valores y los mitos sobre los cuales se ha constituido el campo del arte, por ejemplo en la visión romántica de la bohemia. Ante eso, me pregunto si acaso la inseguridad, la inestabilidad y la incertidumbre son también constitutivos del campo o del habitus de artista y específicamente de quien se dedica a la danza.

Considero que estas condiciones de ambivalencia y de incomodidad son las que operan en la manera como se desarrolla el campo laboral de la danza en Bogotá. En estas dos condiciones se juega el equilibrio y –la mayoría de las veces- el desequilibrio entre una añorada libertad creativa y la real dependencia económica. Así, de acuerdo con Menger, los y las trabajadoras de la danza aprendemos a gestionar la incertidumbre y podría decirse en la incorporamos en nuestro desarrollo profesional. Pero en la condición de ambivalencia no operan sólo los mitos sobre los que se ha fundado la imagen del arte y de la danza. A lo largo de mi trabajo pude evidenciar que si bien esta condición de ambivalencia y de incertidumbre hace parte del campo del arte y del habitus del artista, los procesos de flexibilización laboral propios del neoliberalismo han extendido este modelo a otros sectores de trabajadores que tradicionalmente habían tenido acceso a estabilidad laboral.

Con esto, se ha transformado su temporalidad, su capacidad y disposición en el trabajo, y también se ha reducido su estabilidad y su seguridad. ¿Entonces ahora todos y todas somos artistas? Por supuesto que no, y quizás la condición extendida de precariedad que ofrece la flexibilización es la que ha permitido mirar el ejercicio de la danza como un trabajo, que hace parte del campo laboral y en esa medida requiere cierta atención, regulación, protección, organización. Al igual que le ocurría a la danza con otras artes, el arte como sector, como campo, como grupo social ha sido poco atendido en la teoría y en los estudios académicos, por ejemplo desde la economía, desde la salud pública. Es necesario que haya más investigación y que la investigación sirva para que las condiciones laborales de los y las profesionales del arte, se visibilicen y puedan mejorar.

Volver a mi posición

Con la intención de volver y asumir la posición desde donde juego en el campo de la danza –y en el académico-, incluyo algunos ejemplos a manera de ideas para proyectar el problema planteado, para proponer alternativas y así, participar activamente en la búsqueda de soluciones. Por eso incluí brevemente algunas reflexiones sobre los análisis de consumo cultural y cómo estos procuran entender el mercado de productos simbólicos, donde la motivación no es el valor de uso o de cambio. También incluí algunas experiencias internacionales sobre legislación para promover el apoyo a los procesos culturales, las cuales pueden ser revisadas en otras investigaciones o discusiones, pues no es el tema de ésta. Finalmente incluí algunas propuestas asociativas del sector cultural, que han permitido en otros lugares, mejorar o por lo menos poner de frente como problemáticas centrales, las condiciones –laborales, pero también políticas- de quienes trabajamos en arte y cultura.

Estas últimas propuestas, sobre redes y plataformas asociativas, también responden a mi propia trayectoria y mis propias búsquedas en el campo laboral y de vida. Durante los primeros años del siglo XXI en Bogotá, un grupo de jóvenes nos vimos inspirados por las transformaciones que en Latinoamérica y el mundo se venían desarrollando desde principios de los años noventa. En el mundo afloraron múltiples movimientos de rechazo al modelo económico y social que promovían con fervor los centros del poder capitalista: el caracazo del 27 de febrero de 1989, la Intifada palestina (1987-1993), la rebelión de mayo de 1992 en Los Ángeles, el levantamiento zapatista en Chiapas del 1º de enero de 1994 y La batalla de Seattle en noviembre de 1999, entre otros movimientos a nivel mundial y la propia situación de guerra y desigualdad que vivíamos en Colombia en ese entonces, fueron el aliento para trabajar en conjunto, desde la cultura, contra el modelo neoliberal. Entonces creamos el colectivo SomoSudacas.

Al principio, en el colectivo nos desarrollamos bajo el nombre de RedSonancia y en 2001 (yo tenía 16 años), nos convertimos en SomoSudacas, sumando “parches” de Fuerza Juvenil por la Vida y colectivos juveniles de Teusaquillo, Rafael Uribe, San Cristóbal, Puente Aranda y Kennedy. Así, en un primer momento, el colectivo se desarrolló a partir de procesos de barrio, comenzamos como un proceso organizativo de jóvenes en lo local, lo

cual nos llevó a conformar una red de iniciativas artísticas, comunicativas, independientes y autónomas. Esta experiencia produjo una red de emisoras estudiantiles en las localidades de Ciudad Bolívar, San Cristóbal y Rafael Uribe por ejemplo.

A la vez, como RedSonancia logramos un espacio semanal de tres horas (los martes de 9 a 11pm) en la Radiodifusora Nacional de Colombia, 99.1 F.M., espacio que permitió la consolidación del colectivo y el programa radial con el mismo nombre. Siendo una de las locutoras del programa emitíamos “rock de resistencia” en todas sus tendencias, realizábamos programas que cuestionaban la realidad nacional y abríamos micrófono a organizaciones sociales y juveniles de la ciudad de Bogotá. Nuestro programa fue transmitido ininterrumpidamente hasta el 28 de octubre de 2004, fecha en que fue cerrado el Instituto de Radio y Televisión (INRAVISIÓN) por el gobierno de Álvaro Uribe, el cual creó lo que ahora se conoce como RTVC (Radio Televisión de Colombia) Sistema de Medios Públicos.

En un segundo momento, en el colectivo centramos la actividad en promover el “aguante anticapitalista” desde la rumba, la comunicación popular y el arte. Para este proceso social y político, hicimos uso de diferentes recursos en su acción política: videos, música, murales, performances, obras danza y teatro, grafitis y pancartas, todo alrededor de espacios como la Rumba Sudaca, Conciertos Sudacas y El Carnaval de las Iras. En 2006 abrimos Casa Salmón, centro cultural y social de gran dinamismo, punto de encuentro de punketos, skin heads, metaleros, hardcoreros, rude boys, raperos, grafiteros, anarcos, rastas, estudiantes, feministas, etc., al tiempo que desarrollábamos talleres sobre diferentes prácticas artísticas como la danza (en mi caso), de política, economía y comunicación popular con jóvenes de los sectores populares de Bogotá.

A la par de mi formación en el área de la danza, este colectivo resultó ser un espacio de formación política informal. Yo lo considero un riesgo porque no se dio en el campo de lo formal o de lo institucional. Desde allí, por primera vez ejercí la danza con una perspectiva política, al ofrecer clases de ballet en barrios populares. Por supuesto, esta experiencia me generó una ruptura enorme con el ballet que hasta entonces había practicado, pues exigía una corporalidad, una postura y unas actitudes y conocimiento que no compartían nada, en absoluto, con las experiencias cotidianas y de vida de los jóvenes con quienes estaba

trabajando. Gracias a esa experiencia –incómoda- seguí explorando y me encontré con la danza contemporánea, que me enamoró, me convenció y se convirtió en mi opción de vida.

Por eso hoy considero que la autogestión, si bien en el mercado laboral de la danza aparece como un resultado de la liberación del mercado, la flexibilización y la tendencia a la precariedad, puede ser también una manera de salirse de los modelos mercantiles de la cultura, para entenderla como un proceso de construcción, formación, aprendizaje y transformación colectiva, como un movimiento social y cultural –a la manera de Cultura Viva Comunitaria- que permita a los y las artistas y trabajadores culturales, tener mejores condiciones de vida. ¿O acaso no es posible la sostenibilidad económica al tiempo con la sostenibilidad artística y de vida?

Referencias citadas

- Adorno, Theodor. 1997 [1967]. La industria cultural. En Martín-Barbero, Jesús y Armando Silva (comp.). *Proyectar la comunicación*. 34-42. Bogotá: Tercer Mundo.
- Alarcón, Mónica. 2015. La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en danza. *Anales del instituto de Investigaciones Estéticas*. XXXVII. (106): 113-147.
- Asociación Alambique. 2013. *Investigación pre-diagnóstica: Investigación Preliminar para la Gerencia de Danza. Condición laboral del Bailarín en Bogotá*. Instituto Distrital de las Artes de Bogotá-IDARTES: Sin publicar.
- Beltrán, Ángela Marcela y Jorge Enrique Salcedo. 2006. *Estado del arte del área de danza en Bogotá D.C.* Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Bourdieu, Pierre. 2008[1984]. *Homo Academicus*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre. 2002. *Cuestiones de sociología*. Barcelona: Istmo.
- Bourdieu, Pierre. 1999. *Cortafuegos*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre. 1997. *Capital cultural, escuela y espacio social*. México: Siglo XXI.
- Butler, Judith. 1998. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- De la Garza, Enrique. 2001. *Problemas clásicos y actuales de la crisis del trabajo*. Buenos Aires: CLACSO.

- Galeano, Eduardo. 2004. *Patatas arriba. La escuela del mundo al revés*. México: Siglo XXI.
- García-Canclini, Néstor. 1999. “El consumo cultural. Una propuesta teórica”. En: Sunkel, Guillermo (coord.). *El consumo cultural en América Latina*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Grossberg, Lawrence. 2009. El corazón de los estudios culturales: contextualidad, construccionismo y complejidad. *Tabula Rasa*. (-10): 13-48.
- Guadarrama, Rocío. 2014. Multiactividad e intermitencia en el empleo artístico. El caso de los músicos de concierto en México. *Revista Mexicana de Sociología* 76, (-1): 7-36.
- Hoggart, Richard. 2013 [1957]. *La cultura obrera en la sociedad de masas*. México: Siglo XXI.
- Lachino, Haydé. 2012. Atisbos a la situación laboral de las bailarinas mexicanas. *Revista Centrifuga*. Disponible en <http://www.haydelachino.info/node/228>
- Lebourges, Solange. 2008. *El bailarín y sus tiempos: madurez precoz, identidad precaria, una temporalidad a plazos*. Ponencia presentada en el Encuentro Internacional sobre Investigación de la danza, organizado por el Cenidid “José Limón” (Centro Nacional de Investigación, Documentación, Información y Difusión de la Danza), en Ciudad de México. Disponible en <http://solangelebourges.blogspot.com.co/>
- Menger, Pierre-Michel. 1999. Artistic Labor Markets and Careers. *Annual Review of Sociology*. (25): 541-574.

- Montserrat, Juan Orlando. 2014. Estabilidad laboral y flexiseguridad. *Observatorio Laboral Revista Venezolana*. 7. (14): 51-68.
- Morris, William. 1994 [1885]. Trabajo útil vs. trabajo inútil. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* (66): 181- 198.
- Ortega, Concepción. 2012. Características fundamentales del sujeto neoliberal. Ponencia presentada en el seminario teórico Crítica Humanista del Capitalismo Total. Disponible en <http://marxismocritico.com/2012/05/14/caracteristicas-fundamentales-del-sujeto-neoliberal/> (Consultada 10/01/16).
- Ortiz, Francisca. 2011. El artista de la academia. Un acercamiento a los postulados de Pierre Bourdieu sobre el ‘artista’. Crítica. *Revista Latinoamericana de Ensayo*. Disponible en www.critica.cl/reflexion/el-artista-de-la-academia-un-acercamiento-a-los-postulados-de-pierre-bourdieu-sobre-el-“artista” (Consultada 27/03/2016)
- Pérez, Carlos. 2008. Sobre la definición de la danza como forma artística. *Aisthesis*, (43): 32-49.
- Rius-Ulldemolins, Joaquim. 2014. ¿Por qué se concentran los artistas en las grandes ciudades? Factores infraestructurales de localización, estrategias profesionales y dinámicas comunitarias. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* (147): 73-87.
- Román, Esther et al. 2009. Danza profesional: una revisión desde la salud laboral. *Revista Española de Salud Pública*, (83-84): 519-532.

Sennett, Richard. 2000. *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama.

Sennett, Richard. 2011. *El declive del hombre público*. Barcelona: Anagrama.

Tambutti, Susana. 2008. Itinerarios teóricos de la danza. *Aisthesis*, (43): 11-26.

Unesco. 2003. *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. París: UNESCO.

Yory, Carlos Mario. *Bogotá: un retrato hablado. Encuesta bienal de Culturas Edición 2013. Análisis general de resultados*. Bogotá: Secretaría de Cultura, Recreación y Deportes. Observatorio de Culturas.