

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES



**“Somos cuerpos que bailan”: Pruebas y soportes en la trayectoria profesional
de un grupo de artistas escénicos en Lima, Perú**

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Sociología presentada

por:

Gil Zacarías, Danitza Gabriela

Asesor(es):

Rosales Lassus, Jose Luis


Lima, 2024

Informe de Similitud

Yo, Rosales Lassus, Jose Luis, docente de la Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis/el trabajo de investigación titulado "Somos cuerpos que bailan": Pruebas y soportes en la trayectoria profesional de un grupo de artistas escénicos en Lima, Perú del/de la autor (a)/ de los(as) autores(as) Gil Zacarias, Danitza Gabriela dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 18%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 04/12/2024.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 4 de diciembre del 2024

| | |
|---|--|
| Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Rosales Lassus, Jose Luis</u> | |
| DNI: 40527866 | Firma  |
| ORCID: 0000-0002-2847-6321 | |

Agradecimientos

A mi familia, el sistema que me sostiene siempre desde el amor.

A mis increíbles amigas, por su cariño y compañía a través de cada etapa.

A cada persona que confió y me compartió su historia. Gracias por darle sentido y vida a este proceso. Respeto y aprendo de lo que construyen para nuestra comunidad de danza.

A Jose, por su paciencia, guía y confianza para caminar. Me identifico con su apuesta por una academia cercana, amable y atenta a nuestras experiencias personales.



Resumen

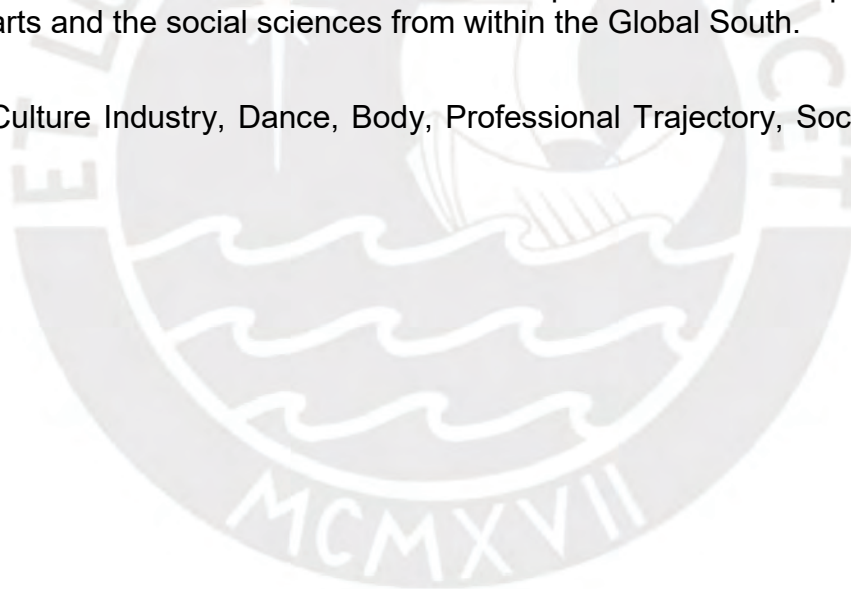
Esta tesis analiza los soportes que movilizan los bailarines para enfrentar las pruebas de construir una larga trayectoria profesional en artes escénicas en Lima. A partir de la Sociología del Individuo, del Cuerpo y del Trabajo, se propuso una investigación cualitativa, descriptiva y exploratoria para indagar en las trayectorias de 7 profesionales con 10 a 20 años de experiencia en el sector. Tras contrastar la información empírica con la literatura sobre el trabajo en las industrias culturales y creativas en América Latina, se identifica como principales pruebas en sus trayectorias: la incipiente oferta del mercado de educación terciaria en danza (que decanta en una formación *collage*); el modelo de trabajo multifuncional y auto gestionado en informalidad; el manejo de redes profesionales insertas en estructuras de poder, y la relación ambivalente con la familia. Para atravesar dichas pruebas, sus principales soportes fueron las plataformas profesionales, la movilización y multiplicación de sus capitales, los apoyos cotidianos en sus redes de soporte y la solidaridad intrafamiliar en coyunturas críticas. Asimismo, dado el rol central del cuerpo en esta disciplina, se proponen cuatro modelos para analizar las experiencias de los profesionales de las artes escénicas: el cuerpo imaginado, el cuerpo trabajado, el cuerpo vivido y la profesión encarnada. Esta investigación genera evidencia sobre trayectorias profesionales específicas del sector danza, que puede contribuir a un mejor diseño e implementación de políticas laborales para las artes escénicas. Asimismo, busca hacer explícitos los vínculos entre trayectorias individuales con condiciones más estructurales, y profundiza la relación entre las artes escénicas y las ciencias sociales desde el Sur Global.

Palabras clave: Industria Cultural, Danza, Cuerpo, Trayectoria Profesional, Sociología del Individuo

Abstract

This thesis analyzes the supports that dancers put in motion to face the trials of building a long professional career in performing arts in Lima. Based on the Sociology of the Individual, the Body, and Work, qualitative exploratory research was proposed to delve into the trajectories of 7 dance professionals with 10 to 20 years of experience in the industry. By contrasting empirical data with the literature on work in the cultural and creative industries in Latin America, the main social trials identified in their trajectories include: the incipient offer of tertiary education in dance (inducing a “collage” training); the multifunctional and self-managed work model immersed in informality; the management of professional networks embedded in power structures; and the ambivalent relationship with the family. To navigate these trials, their main supports were professional platforms, the mobilization and multiplication of different types of capitals, the interdependent relationships with their support networks, and intrafamilial solidarity in critical junctures. Additionally, given the central role of the body in this discipline, four analytical operators were proposed to address dancers' experiences: “imagined” bodies, “worked” bodies, “lived” bodies and the “embodied profession”. This research generates evidence on specific professional trajectories in the dance sector, which can contribute to better design and implementation of labor policies for the performing arts. It also aims to overlap and interpret individual trajectories with more structural conditions and deepens the relationship between the performing arts and the social sciences from within the Global South.

Keywords: Culture Industry, Dance, Body, Professional Trajectory, Sociology of the Individual



Índice

| | |
|---|----|
| Introducción | 1 |
| Capítulo 1. Estado del Arte..... | 5 |
| 1.1. Los retos del trabajo en las industrias culturales en el Norte Global..... | 5 |
| 1.2. Industrias culturales para los bailarines de América Latina | 8 |
| 1.3. La danza como profesión desde una perspectiva sociológica | 10 |
| 1.3.1. Género..... | 10 |
| 1.3.2. Edad | 12 |
| 1.3.3. Clase | 13 |
| 1.4. Los retos en la carrera del cuerpo..... | 14 |
| 1.4.1. El día a día: Trabajar el cuerpo..... | 15 |
| 1.4.2. Bailar a través del riesgo: las emociones, el riesgo y lo carnal..... | 16 |
| Capítulo 2. Diseño de investigación | 18 |
| 2.1. Objetivo general | 18 |
| 2.2. Objetivos específicos | 18 |
| 2.3. Presentación de caso..... | 19 |
| Capítulo 3. Marco teórico | 20 |
| 3.1. Sociología del Individuo: Pruebas y soportes | 20 |
| 3.1.1 Pruebas | 21 |
| 3.1.2 Soportes | 21 |
| 3.2. Sociología del Cuerpo: Identidad y disposiciones corporales | 22 |
| 3.3. Trayectoria profesional..... | 23 |
| Capítulo 4. Diseño metodológico..... | 26 |
| 4.1 Reflexividad | 27 |
| Capítulo 5. Hallazgos | 29 |
| 5.1. El punto de partida: la muestra..... | 29 |
| 5.2. Construcción de una trayectoria profesional en danza | 33 |
| 5.2.1. Primeras aproximaciones: socialización y deseo | 33 |
| 5.2.2. Artesanos de su profesión: Formación collage | 37 |
| 5.2.2.1. La prueba de la formación profesional | 37 |
| 5.2.2.2. Soportes en la formación collage | 43 |
| 5.2.2.2.1. Maestros y mentores | 43 |
| 5.2.2.2.2. Apoyos económicos y su efecto multiplicador | 45 |
| 5.2.2.2.3. Comunidades o redes de soporte..... | 48 |
| 5.2.2.2.4. “La opción B” | 52 |
| 5.2.3. La determinación para profesionalizarse | 55 |

| | | |
|----------|---|-----|
| 5.2.4. | Los primeros trabajos | 57 |
| 5.2.5. | Características del empleo en danza en Lima | 60 |
| 5.2.5.1. | Escasa calidad y cantidad de trabajo dependiente y la desprotección estatal..... | 62 |
| 5.2.5.2. | El poder de las “argollas” y contactos | 66 |
| 5.2.5.3. | Protagonismo y ambivalencia de la docencia..... | 72 |
| 5.2.6. | La autogestión como respuesta..... | 76 |
| 5.2.6.1. | Movilización de capitales en las redes de soporte | 78 |
| 5.2.6.2. | El importante rol de las redes sociales..... | 80 |
| 5.2.6.3. | Sentir la independencia (y la búsqueda de algo más)..... | 83 |
| 5.2.7. | Momentos de logro y dificultad | 85 |
| 5.2.7.1. | Logro: Las plataformas profesionales | 85 |
| 5.2.7.2. | Dificultad: Problemas en colectivos y pandemia | 91 |
| 5.2.8. | Perspectivas hacia el futuro: nuevas generaciones, destinos y autogestión | 94 |
| 5.3. | La familia y el cuidado..... | 98 |
| 5.4. | Los cuerpos que surgieron..... | 103 |
| 5.4.1. | El cuerpo imaginado..... | 104 |
| 5.4.1.1. | Dimensiones del cuerpo | 105 |
| 5.4.1.2. | Cuerpos generizados..... | 109 |
| 5.4.1.3. | Cuerpos ¿jóvenes?..... | 110 |
| 5.4.2. | El cuerpo trabajado | 112 |
| 5.4.2.1. | Preparar el cuerpo | 113 |
| 5.4.2.2. | Disciplina y tensión | 114 |
| 5.4.3. | El cuerpo vivido | 116 |
| 5.4.4. | La profesión encarnada | 121 |
| | Conclusiones..... | 125 |
| | Referencias bibliográficas | 135 |
| | Anexos | 145 |
| | Anexo A: Herramienta: Guía para entrevistas semiestructuradas | 145 |
| | Anexo B: Línea de tiempo para la formación en danza profesional en Lima: Instituciones reconocidas oficialmente por el Estado peruano | 149 |

Índice de tablas

| | |
|---|----|
| Tabla 1. Perfil de la muestra..... | 32 |
| Tabla 2. Resumen de la etapa formativa en las trayectorias de los individuos entrevistados..... | 55 |
| Tabla 3. Empleo actual de las personas entrevistadas..... | 61 |



Introducción

En el periodo 2002-2017, la economía de las industrias culturales y creativas en Perú han tenido una notable expansión (Alfaro y Legonía, 2018, p. 350; Aliaga, 2019). Según la Cuenta Satélite de Cultura, realizada en el 2017 por el Ministerio de Cultura y el Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI), las industrias culturales y creativas aportaron 1,2 % al PBI nacional y generaron 63 663 empleos a nivel nacional (CEPLAN 2023, p. 45). En particular, el sector de las artes escénicas constituye un importante generador de empleo directo e indirecto en el país (Ágreda, 2017). Sin embargo, este crecimiento como industria ha sido desigual según los sectores que las componen (Niubox, 2022), y el aumento en la contribución total al PBI no necesariamente ha implicado una mejora cualitativa en las condiciones de trabajo de quienes sostienen estas industrias.

El trabajo en las industrias culturales y creativas en Lima está inserto dentro de una estructura laboral peruana informal y precaria (CIES, 2022), donde el rol de promoción, protección y supervisión del Ministerio de Trabajo para el sector artístico y de industrias culturales está poco presente (CEPLAN, 2023). Así, las labores en este sector suelen configurarse en condiciones de precariedad, inestabilidad e informalidad (McRobbie, 2016) que llaman, en muchos casos, a la autogestión de las oportunidades de trabajo para financiar los proyectos de vida.

Desde el Estado peruano, esta industria ha sido históricamente relegada en términos de financiamiento y líneas de apoyo (UNESCO y MINCUL, 2021). Si observamos el sector Danza en particular, esta desatención se refleja en la inexistencia de “estadísticas sobre el universo de bailarines profesionales y no profesionales de la danza que labora en el Perú” (CNDP, 2019, p. 13). No obstante, en los últimos cinco años se observa un mayor dinamismo en la configuración de instrumentos de política desde el Ministerio de Cultura para atender dichas dificultades, como el RENTOCA, Conecta, los Estímulos Económicos para la Cultura, entre otros. Estos instrumentos buscan identificar quiénes son los trabajadores de la cultura en Perú, qué actividades realizan, dónde trabajan, y cómo desarrollan su gestión cultural, como punto de partida para generar mejores políticas para el sector con información actualizada. Quienes han evaluado estos procesos refieren que su alcance es aún limitado, pues muestran dificultades para la convocatoria y registro

con procedimientos complejos, atención a los beneficiarios, evaluación de su desempeño, falta de capacitación en temas legales y de marketing, etc. (Bullard y Rodríguez, 2023). Estos diagnósticos contribuyen al fortalecimiento de estas importantes políticas con el tiempo, dado que son relativamente recientes y tienen potencial para mejorar año tras año.

Asimismo, se ha formulado la Política Nacional de Cultura al 2030, el Plan de Recuperación de las Industrias Culturales y las Artes al 2030, y anteriormente había presentado el Sistema de Información de las Industrias Culturales y las Artes (SIICA). Si bien estos esfuerzos de largo plazo apuntan a mejorar las condiciones laborales de los trabajadores del sector desde la política pública, el poco presupuesto, peso político, la alta rotación de funcionarios y la falta de dirección efectiva (Lossio, 2023; MEC, 2023¹; MINCUL, 2022, p. 15), hacen que sea difícil concretar en la práctica los objetivos propuestos en estos importantes instrumentos de política.

Frente a estas dificultades para conocer y atender oportunamente las necesidades de los trabajadores de la industria cultural de las artes escénicas, esta tesis plantea analizar los soportes (Martuccelli, 2007) que movilizan bailarines profesionales entre 30 y 40 años para enfrentar las pruebas de construir una larga y sólida trayectoria profesional en artes escénicas en Lima. Los objetivos específicos incluyen la reconstrucción de trayectorias profesionales específicas, identificar las principales pruebas y soportes que movilizan en cada una de sus etapas, y analizar el trabajo y los significados del cuerpo de los bailarines en la ejecución y proyección de su profesión. Con todo ello, se busca generar evidencia sobre las dinámicas y soportes específicos que son necesarios para el ejercicio digno de esta profesión en el Perú, con ánimos de impulsar el interés y apoyo público y privado, pensada desde los trabajadores de la cultura (Noel Sbodio, 2016).

Desde el plano académico, esta tesis busca contribuir al desarrollo de campos como la Sociología del Arte (Peters, 2020), Sociología de la Cultura (Williams, 1994), Sociología del Trabajo (De la Garza, 2000), Sociología del Cuerpo (Le Breton, 2018) y Sociología del Individuo (Martuccelli, 2007). Frente a la gran cantidad de estudios realizados en el Norte Global, con marcos pensados para sociedades post-

¹ Una de las ponentes del encuentro mencionó que el Ministerio de Cultura es como una “entidad acéfala”, en referencia a la alta rotación en la dirección del sector. En 14 años, desde su creación en el 2010, el Perú ha tenido 20 ministro/as de Cultura. Solo 1 de ellos ha tenido 3 gestiones en diferentes momentos, acumulando en total 17 meses en el cargo.

industriales, esta investigación busca contribuir con evidencia desde las ciencias sociales desarrolladas por peruanos como Liuba Kogan y Danilo Martuccelli, quienes han desarrollado esquemas analíticos útiles para pensar estas trayectorias profesionales.

En cuanto a la investigación de los cuerpos en movimiento, existen vacíos a los que esta investigación se aproxima. Turner (1996) afirma que la sociología del cuerpo se ha caracterizado por la abundancia de teorización, pero la falta de investigación empírica sistemática. En esa misma línea, las sociólogas Kogan y Ágreda identifican como tarea para enriquecer la Sociología del Cuerpo y las políticas culturales en el Perú, la realización de estudios que puedan “abordar de manera creativa -en términos metodológicos- los cuerpos vividos. Es decir, promover estudios que permitan entender cómo los propios sujetos se relacionan con sus cuerpos” (Kogan, 2007, p. 16) y, a partir de estas vivencias corporales, sus historias y formas de producir arte, dirigir el sentido de las políticas culturales (Ágreda, 2023, p. 16). Los objetivos específicos de esta investigación responden directamente a estas tareas académicas.

A nivel metodológico, se plantea una investigación cualitativa de corte exploratorio, desde un paradigma interpretativista. Se seleccionó a una muestra de 7 bailarines con 10 a 20 años de trayectoria activa en el mercado profesional de la danza. La convocatoria estuvo ligada a la red de profesionales que ha formado o empleado en distintos momentos la Asociación Cultural D1. Se trata de una organización pionera y líder del mercado de danza en Lima, con 19 años de trayectoria. Se toma a los diferentes ejes de la Asociación (Escuela D1, Ángeles D1 y Crea D1) como punto de partida para identificar a los profesionales a entrevistar, mas la investigación no se agota ahí. A diferencia de otros estudios que se han enfocado en una sola cohorte de estudiantes (Safra, 2016), en su Compañía profesional (Puelles, 2019) o en sus estrategias de gestión de públicos (Arauco y Galbani, 2021), esta tesis propone un énfasis diferente: salir de la lógica organizacional para enfocarse en las trayectorias individuales de bailarines que han tenido diferentes tipos de relación con la Asociación. Esta estrategia metodológica permite tener una diversidad de miradas, temporalidades y perfiles, pero con un anclaje específico para caracterizar las condiciones del trabajo en danza que predomina en ciertos sectores de Lima.

Este documento se organiza de la siguiente manera. Después de esta introducción, la segunda sección presenta un Estado del Arte sobre las características del trabajo en las industrias culturales, con énfasis en las artes performativas como la danza en América Latina. A partir de ello, se identifican trabajos que analizan la danza como profesión desde variables tradicionales del análisis sociológico como el género, la edad y la clase. Para terminar, se hace énfasis en las investigaciones sobre la práctica profesional de danza en relación a la materialidad del cuerpo, la gestión de emociones y el entorno organizacional que suele caracterizar su práctica.

La tercera sección enuncia los objetivos formulados para guiar la investigación. La cuarta sección presenta el modelo teórico que respalda el análisis, tomando como principales componentes los conceptos de “pruebas” y “soportes” de la Sociología del Individuo, “disposiciones corporales” de la Sociología del Cuerpo, y “trayectoria profesional” de la Sociología del Trabajo. La quinta sección explica el diseño metodológico de la tesis, con la herramienta de recojo de información y reflexiones éticas. La sexta sección presenta los principales hallazgos desarrollados a partir del recojo empírico de información y su análisis a la luz de la literatura especializada; y, finalmente, la séptima sección presenta las conclusiones de la investigación.

Capítulo 1. Estado del Arte

1.1. Los retos del trabajo en las industrias culturales en el Norte Global

El concepto de “industria cultural” fue presentado en 1944 por Theodor Adorno y Max Horkheimer, en su libro “Dialéctica de la Ilustración”. Representantes de la teoría crítica, con este concepto hacen un “diagnóstico general sobre el escenario cultural, tecnológico y político de la primera mitad del siglo XX” (Peters, 2020, p. 68), marcada por una explosión tecnológica que planteaba nuevas condiciones socio-políticas. Estos autores hacen énfasis en la relación entre la economía capitalista y la industria cultural como un proyecto totalizador que aseguraba la pasividad del espectador; mientras que otros autores como Walter Benjamin la veían como una nueva condición de posibilidad para avanzar proyectos políticos masivos de liberación (Peters, 2020). El legado de estos autores constituye un hito para el estudio de la producción de obras artísticas y la finalidad de la labor de los artistas en la sociedad. A partir de este concepto, han surgido una “serie de nociones tales como industrias creativas, economía de la cultura, globalización tecnológica, capitalismo cognitivo y trabajo inmaterial, entre otras” (Peters, 2020, p. 23) que se han desarrollado desde distintas vertientes, no sólo desde la academia o desde las humanidades.

Por ejemplo, en su popular libro “Be creative”, Angela McRobbie examina las nuevas industrias culturales a partir de los años 90s, en relación con el modelo neoliberal. La autora prefiere usar el término ligado a la Escuela de Frankfurt, en lugar de ‘industrias creativas’, a manera de rechazo a las ideas pragmáticas adoptadas por los responsables de políticas para economizar la creatividad como una actividad individual (McRobbie, 2016). Ella argumenta que el “dispositivo de la creatividad” se volvió en una forma de gubernamentalidad, en el que gobiernos neoliberales como el británico de los 90s ‘des-proletarizan’ la clase media joven con el emocionante reto de ser un emprendedor creativo, que se acostumbre a vivir sin protección ni seguro social (p. 15). En este contexto, tomar riesgos - en el sentido de Ulrich Beck - como forma de empleo “se convierte en una necesidad, en lugar de una elección” (p. 15) y se presenta como parte de una experiencia que vale la pena vivir para cumplir la promesa de la auto-recompensa (McRobbie, 2016).

Esta introducción nos permite entender que el trabajo de un artista está necesariamente inmerso en un entramado de relaciones y estructuras macro sociales,

construidas en contextos históricos particulares, que complejizan sus elecciones individuales. En este sentido, esta sección propone mostrar algunos estudios que, desde diferentes disciplinas, han reflexionado sobre el trabajo en las industrias culturales - con énfasis en las artes performativas - para matizar las prenociones que romantizan el trabajo artístico.

Campbell (2018) evidencia que la investigación de las últimas dos décadas sobre las condiciones de trabajo en las industrias creativas muestra que este suele ser “precario, toma más tiempo para encontrar un buen trabajo, las recompensas se distribuyen de manera desigual e inequitativa, falta diversidad y los puestos son segregados por género, con los hombres ocupando roles más prestigiosos y creativos que las mujeres” (p. 524). Además, quienes trabajan en estas industrias deben manejar formas distintas y desestandarizadas de trabajo por su cuenta, a menudo sin redes de seguridad social.

Esta caracterización tiene matices, si comparamos las experiencias interseccionales según raza, edad, género, etnia, clase, entre otros. Para ilustrar de manera introductoria la diversidad que existe dentro de las experiencias de trabajo en industrias culturales, presentamos algunos trabajos relevantes en países del Norte Global, donde se ha concentrado la investigación académica sobre el tema en los últimos años. Estos sirven para evidenciar como las características señaladas impactan en las personas que se dedican a este tipo de labor, con énfasis en las artes performativas.

En Canadá, el proyecto reportado por Miranda Campbell (2018) busca identificar cómo los jóvenes navegan y negocian el desafío de entrar y ganarse la vida en una industria creativa, desde las experiencias de los protagonistas. Se indagó ese objetivo a través de un cuestionario abierto y entrevistas semi estructuradas a jóvenes entre los 18 y 35 años que trabajan en cualquier campo creativo, siendo 27% de los participantes profesionales de la danza y performance. En base a sus hallazgos, la autora sostiene que en las trayectorias de los participantes se identifica una reinención del sujeto neoliberal, que se mueve hacia modos colectivos de superar los retos confiando en el apoyo mutuo, como los programas comunitarios y las comunidades de cuidado. Este tipo de estrategias surge al ser conscientes de la explotación que suele caracterizar el trabajo creativo - como el trabajo no pagado -, así como la necesidad de balancear múltiples actividades a la vez o enfrentar

discriminación e inestabilidad laboral en base al género y raza.

En Australia también se reportan características similares en el rubro. Dawn Bennet (2009) analiza las carreras de danza desde una metodología longitudinal retrospectiva. Se pregunta cómo los artistas de la danza asignan su tiempo de trabajo y qué habilidades utilizan para sostener sus carreras. Los resultados revelan la multiplicidad y diversidad de roles en los que participan: es muy raro que la interpretación sea la única actividad dentro de la carrera de estos bailarines. Se evidencia una necesidad de incluir el desarrollo profesional, la autogestión y las habilidades de pequeñas empresas en los programas de formación de danza pre-profesional. Estos hallazgos invitan a ampliar la visión del bailarín - visto de manera recurrente exclusivamente como intérprete o performer - para indagar en la complejidad de su ejercicio profesional.

Lo que se evidencia en estas investigaciones es que los trabajadores dentro de esta industria cultural enfrentan condiciones adversas que marcan su trayectoria personal: tanto en el tipo de oportunidades a las que pueden acceder, como las herramientas que necesitan desarrollar para hacer frente a sus retos profesionales. Si bien algunos son más pragmáticos de superar - como la formación en gestión cultural y técnicas empresariales -, otras barreras tienen implicancias de mayor alcance, como la discriminación racial, la condición de clase y la estructura económica que enmarca este ejercicio profesional. No obstante, lo presentado hasta el momento difiere de las realidades que viven los artistas escénicos en países latinoamericanos. Los estudios presentados en la primera parte de esta sección se enfocaron principalmente en economías post-industriales (Campbell, 2018), que han apostado por el desarrollo de las economías creativas y que han establecido servicios de transición de carrera para estas profesiones (Jeffri y Throsby, 2006). En cambio, en América Latina este tipo de industrias han tenido un menor impulso, y a esto se suman las diferencias en las matrices productivas y la debilidad de los esquemas de protección social (ver De la Garza, 2000) que presentan los países de la región.

1.2. Industrias culturales para los bailarines de América Latina

Esta sección presenta investigaciones encargadas por organismos estatales del Sur global que caracterizan el ejercicio profesional de las artes performativas en América Latina, tanto a nivel nacional como local. Para empezar, en Uruguay, la socióloga Ivonne Martínez analizó desde un enfoque cualitativo las estadísticas recogidas por la Primera Encuesta Nacional de Danza, en el marco de la construcción de su Plan Nacional de Danza. Este estudio muestra “la imagen de un sector joven, altamente feminizado, con educación terciaria y alto nivel de certificación de sus estudios, mayoritariamente inserto en áreas no vinculadas a la danza, con preocupantes niveles de precarización en las inserciones vinculadas a la danza y subutilización de los instrumentos de llamados, reconocimientos y apoyos concursables” (2021, p. 1). Este análisis arroja importantes hallazgos sobre el tipo de estímulos que deben plantear los estados para proteger a los trabajadores de este sector, pues constituye un problema común a varios países de la región.

En esta línea, uno de los principales trabajos de investigación para dicho fin se dio en Perú, en el contexto de la pandemia por COVID-19 con el fin de diagnosticar las condiciones laborales de nuestro sector cultural. En concordancia con lo que se ha evidenciado en otras investigaciones, en este documento la UNESCO y el Ministerio de Cultura (2021) identificaron que el trabajo artístico y cultural en nuestro país se caracteriza por la independencia, la intermitencia, la informalidad y la multifuncionalidad. Se menciona que este tipo de trabajo, por su naturaleza variable, “se encuentra fuera de los parámetros de la estabilidad laboral y, por lo tanto, son pocas las oportunidades de generar lazos de dependencia laboral tradicionales que lo provean de derechos” (p. 7). Además, “en la gran mayoría de los casos, es el propio artista quien desarrolla las tareas vinculadas no solo a la creación, sino también a la producción, distribución y promoción de las actividades culturales” (p. 8).

Ambas organizaciones identifican ocho problemas principales post Estado de Emergencia, que tienen origen en desafíos estructurales del sector cultural en el Perú. Estos son la pérdida de empleo, desprotección social (en cuanto a salud y el sistema de pensiones), débil manejo de herramientas en gestión cultural y nuevas tecnologías, ausencia de sistemas de información cultural, limitado uso de los espacios culturales, debilidad de los gobiernos locales, brechas de género, y debilidad en la formación artística (UNESCO y MINCUL, 2021). Frente a este diagnóstico, nuestra investigación

buscará indagar cuáles de estos problemas han sido los más resaltantes para un grupo de bailarines profesionales en Lima, y qué recursos han movilizadado a lo largo de su carrera para hacer frente a los desafíos existentes, que se agudizaron por el COVID-19.

Hasta este punto se han revisado publicaciones con énfasis en el nivel nacional. Sin embargo, nos interesa también ilustrar cómo estos retos se complejizan cuando se territorializa el estudio de una industria cultural. No es lo mismo llevar un proyecto profesional en artes escénicas en una gran capital latinoamericana, que en una región o departamento emergente en dicho sector. Por ello, se presenta el caso de Trujillo a partir del trabajo de Silvia Ágreda (2017). Ella analiza las dinámicas y condiciones de formación y profesionalización de los artistas escénicos en esta ciudad norteña en relación al desarrollo histórico y gestión estatal que las enmarcan. Este estudio tiene una aproximación similar al que planteamos en esta investigación, pues se apoya fundamentalmente en las voces de los propios artistas, a través de diferentes herramientas metodológicas, para ilustrar los retos de llevar un proyecto profesional en artes performativas.

Sus conclusiones más relevantes para nuestra investigación son la necesidad de ampliar el concepto de formación más allá del ámbito de la educación superior cuando se busca comprender el proceso de formación artística; pues se trata de un “ejercicio que acompaña toda la vida del individuo, desde sus primeras etapas” (p. 32). Además, muestra que existen fuertes contradicciones entre la oferta formativa de esta ciudad y las expectativas del público aspirante. Resulta evidente el peso que tienen las escuelas formales en la práctica profesional de las artes escénicas, en comparación a otras escuelas o academias independientes o informales; no obstante, se reporta “una importante ausencia de escuelas formales de danza en la actualidad” (p. 45). Finalmente, encontramos también coincidencias en cuanto a la limitada oferta laboral que se reporta en otros países: los artistas en Perú suelen dedicarse a otras ocupaciones, como la gestión cultural, por la reducida oferta de puestos de trabajo en interpretación o como docentes en los espacios formativos oficiales (Ágreda, 2017). Así, es muy frecuente la generación de sus propios puestos de trabajo independiente y/o en múltiples espacios en paralelo.

Como indicamos en este capítulo, el trabajo en las industrias culturales se caracteriza generalmente por ser un trabajo desestandarizado, intermitente y

multifuncional. Estas características condicionan a las personas que quieren trabajar en estas carreras a estar “siempre dispuestos al movimiento, al cambio y a la flexibilidad” a través del trabajo con “cuerpos cuyo horizonte de sentido es responder al sistema capitalista neoliberal” (Kogan, 2010, p. 36). Es decir, entre las industrias culturales estudiadas, el trabajo de los artistas de la danza posee retos adicionales, dado que tienen al cuerpo y las diversas técnicas que incorporan materialmente como su principal herramienta de trabajo. En la siguiente sección nos adentramos en dichas particularidades.

1.3. La danza como profesión desde una perspectiva sociológica

Tras caracterizar el tipo de trabajo al que suelen acceder los artistas escénicos, en esta sección afinamos el foco para dialogar explícitamente sobre el trabajo de los bailarines desde una perspectiva sociológica (Bauman y May, 2019). Un paso fundamental para entender su ejercicio profesional desde esta perspectiva es analizar cómo las identidades de género, clase y edad marcan experiencias diferenciadas en las trayectorias laborales de estos artistas. Sin duda, estas variables típicas del análisis sociológico no agotan las múltiples capas de complejidad necesarias para analizar estas experiencias; sin embargo, mostramos algunas investigaciones que abren la mirada sobre esta disciplina desde la academia como un ejercicio introductorio.

1.3.1. Género

El género es, sin duda, un nodo alrededor del cual se estructura el poder. Este se construye y reconfigura social e históricamente. Para una introducción a la literatura de los Estudios de Género, se sugiere consultar a Scott (1996), Anderson (2019) y Sedgwick (2002). En esta investigación, un eje central para el análisis del género es el cuerpo. Como bien señala Le Breton, este es portador de sentido y está siempre inserto dentro de un sistema de representaciones (Villa, 2013), que deviene de estructuras patriarcales que refuerzan estereotipos de género. Teniendo ello en cuenta, algunas investigaciones han resaltado los desafíos y matices de la trayectoria profesional de danza desde una perspectiva de género².

Por ejemplo, el sociólogo Sebastián Goinheix (2010) explora la masculinidad

² Para una introducción específica a los estudios de Género y Danza, ver Oliver y Risner (2017).

en los cuerpos danzantes de jóvenes montevideanos, especialmente de clase media. A pesar de no concentrarse en bailarines profesionales necesariamente, este trabajo permite entender cómo el modelo de masculinidad hegemónica se reproduce en los procesos de socialización relacionados a la danza, que tienden a “naturalizar unas diferencias socialmente construidas sobre los cuerpos sexuados” (p. 177). Como producto de ello, los varones que bailan pueden sentirse inhabilitados para su exposición pública, manteniendo una rigidez corporal, y actitudes de apartamiento y ridiculización hacia su propia posición cuando se ven enfrentados a situaciones donde movilizar el cuerpo interpela su propia identidad. En cambio, en otros contextos, la danza puede constituir un espacio para la “recomposición de disposiciones masculinas” (Sorignet, 2004, p. 15) y de asimilación de identidades homosexuales en un entorno menos hostil en comparación a otros, como lo estudia Pierre Sorignet con un grupo de bailarines profesionales.

Desde una perspectiva complementaria, Colleen Dunagan y Roxane Fenton (2014) indagan en la intersección entre danza, clase y raza en la búsqueda de una feminidad. Una característica propia de esta arte performativa es que está orientada al espectáculo, y que en este se construyen narrativas particulares sobre cómo debe delinearse el género. A través del estudio de un objeto cultural, las autoras muestran cómo la práctica de danza constituye un medio para encarnar un modelo normativo de feminidad racialmente construido. En paralelo, Susan Stinson (2005) nos recuerda que a través de la educación en danza, los bailarines no sólo incorporan corporalmente técnicas de movimiento, sino que aprenden mensajes, apariencias y comportamientos socialmente esperados según el género³. De esta manera, a través de la docencia se pueden encarnar aspectos no deseados por los bailarines, pero estos pueden ser desafiados y reemplazados mediante procesos de concientización y reflexión crítica (Stinson, 2005), que deben integrarse a los espacios formativos.

Estas investigaciones muestran cómo al bailar se moviliza el cuerpo y la propia identidad de manera protagónica en relación a modelos normativos asignados a los cuerpos sexuados. Por ello, nuestra investigación buscará también aproximarse a cómo los bailarines adoptan, disputan y negocian los límites del género en su práctica

³ Sobre el vínculo entre la danza y el género, Stinson evoca preguntas como “¿Quién suele subir al escenario y de qué forma está vestido?” (2005, p. 56) para reflexionar sobre la socialización de los bailarines desde temprana edad, la cual está alimentada desde los espacios formativos tradicionales, la familia y las industrias culturales (Weisbrod, 2014).

personal-profesional. Creemos que la Sociología del Cuerpo y del Individuo nos permitirán resaltar estos matices en un futuro análisis.

1.3.2. Edad

Joan Jeffri y David Throsby (2006) describen explícitamente los retos particulares de esta profesión en comparación a otras: los bailarines “están comprometidos de forma excepcional a largas horas de esfuerzo requeridas para perfeccionar su arte, a la par de exponerse al riesgo de lesiones físicas y distrés emocional; construyendo una carrera que probablemente inicie en la escuela primaria y termine antes de los 40⁴” (p. 54). A partir de entrevistas a bailarines de Australia, Suiza y Estados Unidos, encuentran que los bailarines están más conscientes de esta situación de lo que uno puede esperar, por lo que la preparación para la transición es fundamental. Pese a ello, muchos bailarines evitan explorar otras opciones de carrera por miedo a que esto perjudique su ejercicio profesional (Jeffri y Throsby, 2006).

Otro hallazgo importante es que en la vida post-transición laboral, se estima que sus ingresos sean mayores a cuando eran bailarines, lo cual no sorprende, dado que los salarios para un bailarín típicamente son bajos (Jeffri y Throsby, 2006). En este sentido, concluimos que el factor edad no solamente tiene un peso material en el cuerpo, sino que también influye en la capacidad de prepararse económicamente para sostenerse hasta la vejez: con difíciles condiciones de trabajo en los mejores años de su carrera, los bailarines normalmente no podrán ahorrar para un fondo de pensiones elevado como sí lo posibilitan con mayor facilidad el trabajo en otras industrias.

Asimismo, para complejizar el rol de la edad en las trayectorias de bailarines profesionales, Elisabeth Schwaiger (2012) analiza el envejecimiento y la discriminación por edad a través algunas historias de vida. Ella encuentra que, a medida que avanzan los años, aparecen retos complejos como balancear la carrera de danza con la familia, y nota que en culturas occidentales se valora la juventud por sobre la experiencia, pero este no es el caso de todas las culturas, pues en algunas el bailarín maduro es mejor reconocido.

Schwaiger analiza también la sensación de madurez en los bailarines que

⁴ Daniel Nagrin (1988) busca desmitificar “la barrera de los 40” para acondicionar una larga vida en la danza con su libro *How to Dance Forever: Surviving Against the Odds*.

entrevistó. Para algunos de ellos, madurar permitió desarrollar un “cuerpo que comunica” y un “sentimiento de un yo-intercorpóreo” (2012, p. 122) que tiene gran valor en comparación a sus años de trabajo más tempranos. Además, sostiene que con el envejecimiento también emergen maneras para trascender y resistir las categorías y estereotipos de edad y género: momentos de éxtasis “transitorios y trascendentales, más allá del control consciente, donde el cuerpo y la mente se fusionan en un destello de experiencia y parecen independientes del envejecimiento corporal” (p. 123); y la inteligencia corporal, que reside en el mismo tejido en la forma de memoria corporal.

1.3.3. Clase

La sociología ha tenido a la clase como uno de los operadores analíticos por excelencia, dado su potencial explicativo de la diferencia. Sin duda, los capitales incorporados y del contexto son factores determinantes para que las personas puedan emprender y sostener un proyecto profesional.

Apoyándose en los conceptos propuestos por Pierre Bourdieu, la socióloga Lito Tsitsou (2014) indagó en las condiciones sociales de producción de ballet y danza contemporánea en Glasgow, a través de una pequeña muestra de profesionales bailarines y coreógrafos. En sus hallazgos asegura que la danza es una actividad que demanda diferentes tipos de apoyo, los cuales son eventualmente más accesibles a aquellos grupos sociales con más capitales acumulados. Esta es una conclusión común a múltiples investigaciones: las estructuras de clase se corporalizan (Safra, 2016; Kogan, 2007) y cobran aún más relevancia en el ejercicio profesional de la danza.

Para profundizar en las implicancias de clase en este tipo de trayectorias, el sociólogo Pierre-Emmanuel Sorignet (2016) realizó un estudio más extensivo sobre la movilidad social de un grupo de artistas que provienen de familias de clase trabajadora. A través de encuestas, historias de vida y trabajo etnográfico, encuentra que estos “a menudo perciben su ascenso como muy frágil, a veces ilegítimo, marcado por las dudas” (p. 122) a pesar de contar con diplomas de escuelas superiores de danza y tener acceso a “universo social distinto al de su familia de origen” (p. 124). A diferencia de sus colegas de familias con alto nivel de capital cultural, estos bailarines no fueron socializados con una vocación artística desde temprana edad. Además, “la precariedad provocada por la vulnerabilidad del cuerpo

como instrumento de trabajo se ve agravada por la fragilidad material habitual en las profesiones artísticas. [... Así, se agudizan las presiones por la] falta de seguridad económica y la angustia del posible retorno a la posición de origen. Para los bailarines que no disponen de recursos familiares para mitigar el coste de abandonar la profesión, el desencanto parece ser el futuro probable” (p. 148).

1.4. Los retos en la carrera del cuerpo

Tras revisar la profesión de la danza desde las variables clásicas del análisis sociológico, es necesario profundizar en una dimensión menos abordada en las ciencias sociales peruanas: los estudios sobre el cuerpo. Quizá la característica principal de esta profesión es que pone al cuerpo en el núcleo de su trayectoria. Ello implica pensar en dos aspectos importantes: el trabajo que los bailarines realizan en su cuerpo (las prácticas encarnadas) y los significados que asignan a su cuerpo en el proceso. En esta sección, buscaremos delinear algunas características del trabajo profesional en danza, una carrera que generalmente demanda cuerpos delgados y virtuosos⁵ (Olaya, 2020); concebidos (Weisbrod, 2014) en contextos particulares.

Este último autor analiza las retóricas en la comodificación de la danza, y concluye que el contenido desplegado en los medios masivos - donde destacan los programas de concurso - ha enfatizado el lenguaje de comparación, valoración y juicio entre los cuerpos (Weisbrod, 2014). Así, estas perspectivas han entrenado a las audiencias a “leer los cuerpos que danzan” (p. 321), lecturas que distan de ser neutrales o apolíticas. Esto deviene en una exigencia de cuerpos altamente cualificados, construida a través de la pantalla en la “sociedad del espectáculo” (Debord, 2003).

Para las personas que eligen hacer de la danza su principal sostén económico, estos imaginarios impactan directamente en su autopercepción y autoexigencia, pues se tiende a medir la dedicación al proyecto profesional a través de los resultados del

⁵ Este modelo hegemónico corresponde al discurso del cuerpo occidental (Coronado y Gutierrez, 2016) que, ciertamente, no es universal. En esta tesis abarcaremos experiencias de bailarines limeños en contextos comerciales - principalmente de danzas urbanas, folklóricas y contemporáneas -, pero las diferentes corporalidades exigidas según contextos y territorios son diversas y complejas. Reconocemos que esta elección tiene implicancias, como lo ha reportado históricamente Parra Herrera (2006).

cuerpo. Por ello, observaremos cómo se ha abordado el trabajo corporal de los bailarines profesionales en diferentes investigaciones.

1.4.1. El día a día: Trabajar el cuerpo

“Dime cómo trabajas tu cuerpo y te diré quién eres” (Kogan, 2005, p. 162).

Se podría decir que todos los cuerpos bailan. No obstante, cuando se observa el ejercicio profesional en danza, es evidente que existen ideales contruidos - no neutrales - sobre cómo debe verse un cuerpo acondicionado para bailar. Es verdad que la incorporación (*embodiment*) de técnicas particulares para la danza en el cuerpo exige un trabajo sostenido, y requiere del desarrollo de fuerza muscular, elasticidad y resistencia, entre otras habilidades necesarias⁶. No obstante, como adelantamos en la introducción y analizaremos en los hallazgos, hay demandas externas que son internalizadas (o incorporadas) que complejizan la formación y ejercicio de la danza.

Para los bailarines, “adquirir el capital físico necesario para tener éxito demanda un compromiso total a un régimen de duro trabajo” (Wainwright y Turner, 2006, p. 248). Este régimen incluye la inversión económica, física y mental en largas horas de práctica, procurar una alimentación balanceada⁷, hacer terapia física, buscar espacios acondicionados para su disciplina, tomar clases y capacitaciones, llevar un proceso creativo activo y dinámico (coreografiar, dirigir, planificar, dictar), asistir a ensayos, etcétera. Todo esto demanda un cuerpo que se mantenga en movimiento constante para responder a los mandatos fluidos y cambiantes de la posmodernidad (Kogan 2005, p. 151). Es decir, construir un cuerpo versátil, listo para todo, como demanda el mercado de la danza en Perú (Puelles, 2019).

Una investigación crucial al respecto, y que dialoga estrechamente con este trabajo, es el de la socióloga Diana Safra (2016). Ella analiza el proceso de formación de capital corporal en jóvenes estudiantes de la misma asociación que abordamos aquí, D1. Su tesis nos permite entender que el cuerpo no solamente incorpora exigencias, sino que también es un proyecto abierto (siguiendo a Chris Shilling), que se diseña y reconstruye en la formación como bailarín. Este proceso con el cuerpo

⁶ Hay poderosas iniciativas que buscan desligar la sobre-exigencia de alcanzar cuerpos normativos para el ejercicio profesional de la danza. Un ejemplo de ello es la iniciativa del bailarín Erick Cavanaugh con la campaña *#DancersComeInAllSizes*. Creemos que las resistencias a estos ideales son un campo fértil a explorar y visibilizar también desde la academia.

⁷ El factor nutrición en la danza también ha sido ampliamente problematizado. Sugerimos revisar las investigaciones de Sánchez (2017); Gvion (2008) y Koutedakis (1996).

incide recíprocamente con la formación de expectativas laborales y se constituye como un espacio que permite canalizar emociones, genera disciplina, cuestiona referentes de género tradicionales y constituye una vía de acceso al mercado de trabajo (Safra, 2016). Como discutiremos en los hallazgos, esta construcción y configuración del cuerpo como proyecto no se limita a la etapa formativa, sino que es un ejercicio activo que los individuos realizan a lo largo de toda su vida personal y profesional.

1.4.2. Bailar a través del riesgo: las emociones, el riesgo y lo carnal

Finalmente, retomamos el trabajo empírico de importantes sociólogos como Steven Wainwright, Bryan Turner y Liuba Kogan sobre el dolor y la gestión de riesgo en los bailarines profesionales. Estos evidencian una postura crítica a las visiones radicalmente constructivistas en el estudio de los cuerpos (Wainwright y Turner, 2006), que ven al cuerpo como metáfora (Turner, 2012), más que en su materialidad. A través del estudio del envejecimiento y las lesiones en bailarines clásicos en diferentes momentos de su trayectoria, Wainwright y Turner analizan la “experiencia vivida” de encarnación⁸ (*lived experience of embodiment*) en estos artistas escénicos (2006, p. 237). Los autores argumentan que las personas incorporan o encarnan la danza a través del esculpido físico de sus cuerpos en contextos institucionalizados.

Otras investigaciones que dialogan con estos hallazgos son las de McEwen y Young (2011) y Turner y Wainwright (2003). Estos trabajos se enfocaron en el ballet, tal vez el estilo más estudiado en la academia anglosajona, desde conceptos como “cultura de riesgo” de la sociología del deporte, y la aproximación fenomenológica para una sociología de la lesión respectivamente. Un hallazgo común a ambos trabajos es el peso de la cultura en contextos de trabajo profesional en danza, donde la lesión se acepta como signo de compromiso vocacional, parte de la solidaridad social y consciencia colectiva (Turner y Wainwright, 2003). Se evidencia que esta cultura normaliza, suprime y trivializa el dolor, a pesar de las negativas consecuencias emocionales que esto puede tener para los bailarines. Las estructuras de poder

⁸ Hacemos referencia al *embodiment* (encarnación, incorporación) como el “modo de presencia y compromiso del yo-cuerpo en el mundo (Csordas 1994, p. 12), [que] está fundada y condicionada a una tensión irresoluble entre trascendencia e inmanencia, constituida como un estado de indeterminación, que es su condición habilitante” (Schwaiger, 2012, p. 120). Este concepto está ligado al argumento de Merleau-Ponty (1968) desde la fenomenología del cuerpo, “donde la consciencia está inextricablemente encarnada” (Schwaiger, 2012, p. 124).

autoritarias, los ambientes intensamente competitivos y las actitudes perfeccionistas e hiper-críticas son parte del cotidiano en esta profesión (McEwen y Young, 2011).

Desde estas ideas también podemos pensar el contexto limeño, a través del trabajo de Kogan con bailarines y otros artistas escénicos. En su investigación evidencia la intermitencia corporal, donde los artistas viven dos cuerpos: El de la vida cotidiana, que muchas veces implica sufrimientos considerables; y el del escenario, que desencadena grandes capacidades corporales, pero esconde el duro proceso de producción corporal (Kogan, 2010).



Capítulo 2. Diseño de investigación

A partir de la literatura presentada, identificamos que el trabajo en las industrias culturales en América Latina presenta múltiples desafíos. La labor en este sector, particularmente en las artes escénicas, se caracteriza por ser precaria, intermitente, multifuncional y desestandarizada. El reto se agudiza aún más si profundizamos la mirada en el ejercicio profesional de danza, una carrera orientada a ser compartidas hacia y con otros a través del espectáculo y la exposición al público, donde el cuerpo toma un papel central. Se observa que el trabajo sobre este se moviliza por representaciones hegemónicas sobre un tipo de cuerpo apropiado para practicar la danza, construido desde ciertos supuestos y con altas exigencias de producción corporal.

Los aspectos descritos en este balance nos llevan a preguntarnos: dentro de la precariedad y desde el Sur Global, ¿cómo logran los bailarines profesionales en Lima llevar un proyecto profesional satisfactorio? ¿Qué recursos y soportes deben activar para ello? A continuación, se presentan los objetivos que orientarán la investigación a ser desarrollada en una posterior tesis de licenciatura.

2.1. Objetivo general

Analizar los soportes que los bailarines ligados a la Asociación Cultural D1 movilizan para enfrentar las pruebas de construir una larga trayectoria profesional en artes escénicas en Lima.

2.2. Objetivos específicos

- 1) Reconstruir la trayectoria profesional de cada bailarín, identificando etapas claves y puntos de quiebre
- 2) Identificar las principales pruebas que enfrentan los bailarines profesionales en Lima
- 3) Identificar las relaciones, prácticas y estrategias que movilizan frente a los retos que enfrentan
- 4) Analizar el trabajo y los significados del cuerpo de los bailarines en la ejecución y proyección de su profesión

2.3. Presentación de caso

Para cumplir estos objetivos, la investigación indagará en las experiencias de un grupo de bailarines profesionales que han estado ligados en diferentes momentos a la Asociación Cultural D1. Desde hace 18 años, esta organización ha impulsado la industria de la danza en Lima a través de los 3 ejes que la componen: Ángeles (como proyecto de transformación social, el origen de la Asociación), Productora (orientada a generar eventos y espectáculos performáticos) y Escuela (que ofrece cursos y programas formativos en danza). Esta estructura le ha permitido a la Asociación formar una red de bailarines profesionales que han trabajado en la organización desde diferentes roles, no exclusivos entre sí: como docentes, alumnos, competidores, facilitadores, directores, voluntarios, intérpretes, coreógrafos, etc. Cabe resaltar que no todas las personas que han pasado por la institución se dedican profesionalmente a la danza; sin embargo, la investigación se concentrará en aquellos individuos que actualmente le dedican la mayor parte de su tiempo a ejercer esta profesión, lo vienen haciendo por varios años y planean continuar con esta trayectoria profesional.

Esta organización ha sido estudiada previamente desde diferentes aristas: desde una perspectiva sociológica en la experiencia formativa de jóvenes de su Programa de Formación Integral (Safra, 2016), desde los ideales que buscan en los bailarines a través de su Compañía (Puelles, 2019), o sobre la gestión de públicos en su Escuela (Arauco y Galbani, 2021). Sin embargo, esta tesis propone un énfasis distinto a estas investigaciones: salir de la lógica organizacional para enfocarse en los individuos particulares y sus trayectorias. Se buscará indagar en las múltiples agencias y decisiones que han tomado quienes han pasado por sus actividades para analizar cómo han afrontado personalmente las pruebas de llevar una carrera profesional en danza en Lima, a partir de las herramientas y concepciones que han desarrollado en la Asociación y en otros espacios.

Capítulo 3. Marco teórico

Para analizar las experiencias de este grupo de bailarines, se propone un marco analítico que integra elementos teóricos de las Sociologías del Individuo, del Cuerpo y del Trabajo. Sus principales componentes son los conceptos de “pruebas” y “soportes”, “disposiciones corporales” y “trayectoria profesional”. En esta sección, profundizamos en la utilidad de estas teorías, productos de desarrollos históricos y debates dentro de la disciplina, para estudiar nuestro caso.

3.1. Sociología del Individuo: Pruebas y soportes

El marco teórico central que guiará la investigación es la Sociología del Individuo. Esta corriente es un área de estudio aún en gestación y con fronteras muy abiertas, construida por analistas que se toman muy en serio las crisis y malestares que atraviesan las personas, y que piensan que hay que darle un mayor peso teórico al que se le dio en el pasado a las experiencias de los actores (Martuccelli, 2007).

La Sociología del Individuo surge como una respuesta a las carencias del modelo de “personaje social” que empleó la sociología clásica (estructuralista, funcionalista y marxista). Dentro de estos marcos, “se suponía que lo esencial de lo que interesaba a los sociólogos se comprendía a través de [la] posición social” del individuo (Martuccelli, 2007, p. 8). Así, las acciones y pensamientos que movilizan al actor se podían entender, básicamente, a través de operadores analíticos hegemónicos como la clase social. Sin embargo, las experiencias individuales se hacen cada vez más complejas y hace falta incorporar creativamente otras variables, como género, edad, etnia, territorio, religión, nivel educativo, etc., para afinar la comprensión sociológica. Y, aún con estos operadores en mente, en un mundo cada vez más heterogéneo y globalizado, se torna necesario observar con atención las historias personales de cada individuo en particular, pues las trayectorias, subjetividades e identidades son “cada vez más el resultado de un trabajo activo del actor sobre sí mismo” (Martuccelli, 2007, p. 13).

Teniendo ello en mente, elegimos este cuerpo teórico porque permite hacer énfasis en la agencia que tienen los individuos y los matices que marcan sus complejas trayectorias de vida. Sin embargo, para completar un análisis desde la Sociología del Individuo, es necesario diferenciarlo del análisis biográfico particularista. Lo que permite esta teoría, a partir del concepto de “pruebas” y su

metodología, es “comprender el tipo de individuo que se fabrica estructuralmente en una sociedad en un período dado” (Martuccelli, 2007, p. 98), a partir de las vivencias y conocimientos de quienes lo protagonizan. Dentro de la diversidad de trayectorias personales, es posible sistematizar la información para encontrar patrones y tendencias, pero sin presuponerlas.

En específico, hay dos conceptos que nos interesa desarrollar como eje dentro del marco teórico: las nociones de pruebas y soportes.

3.1.1 Pruebas

Este concepto se refiere a aquellas situaciones difíciles o dolorosas que atraviesan los actores en la sociedad. Según Martuccelli (2007), estas tienen cuatro características: a) el actor, desde su particularidad, percibe las pruebas; b) que deberá enfrentar (lo que supone una capacidad contingente de respuesta o resiliencia). Además, c) estas pruebas constituirán procesos de selección en la sociedad y d) se puede interpretar al conjunto de estas pruebas como un sistema estandarizado estructural. Cabe precisar que enfrentar una prueba no significa necesariamente salir airoso de ella (La Colmena Revista, 2012).

Las pruebas que enfrenta un individuo son distintas según las esferas en las que se desenvuelve un individuo. Sin embargo, “hay pruebas que son comunes en una sociedad” (Martuccelli, 2007, p. 101), como la inserción laboral, la gestión de las relaciones familiares, la relación con los colectivos y la relación con uno mismo.

Creemos que este concepto puede ayudar en el análisis de las trayectorias de los bailarines profesionales, dado que permite capturar la particularidad de esta carrera en comparación con otras trayectorias profesionales en la sociedad limeña. Por ejemplo, como señalan Jeffri y Throsby (2006), “los bailarines invierten una enorme cantidad de tiempo en su educación, y mucho de este entrenamiento no otorga un grado formal” (p. 58). Esto demuestra cómo estos individuos se enfrentan a pruebas como la transición laboral con condiciones distintas a las de otras carreras.

3.1.2 Soportes

Frente a visiones heroicas y neoliberales del individuo (que “puede hacerlo todo solo”, en plena autonomía), la noción de soportes surge como el conjunto de elementos, relaciones y prácticas que le permiten a una persona “soportar” el peso

de la existencia (Martuccelli, 2007, p. 37). Es decir, operan como soporte aquellos vínculos, objetos y estrategias que otorgan “seguridad ontológica”⁹ (Bantam, 2020) al individuo. Así, vemos que “es solamente cuando un individuo está activamente sostenido desde el exterior, que el actor tiene la ilusión de poder mantenerse desde el interior” (Martuccelli, 2007, p. 35).

Algunas de las características de este concepto son que existen en un claroscuro: aparecen como algo activo y al mismo tiempo como algo que no se puede controlar enteramente o instrumentalizar con facilidad. Además, “todos los individuos tienen soportes [diversos], pero no todos cuentan con la misma legitimidad social” (Martuccelli, 2007, p. 37). Los que tienen mayor legitimidad se pueden tornar incluso en “soportes invisibles” (p. 39) que sostienen posiciones de privilegio; y, por lo tanto, su ausencia agudiza la desigualdad.

3.2. Sociología del Cuerpo: Identidad y disposiciones corporales

Otro importante eje de análisis que guiará la investigación es la Sociología del Cuerpo. Históricamente, el cuerpo ha tenido una “presencia ausente” en los estudios sociológicos, según la hipótesis de Shilling (1996, p. 11, citada en Kogan 2007). “Sería exagerado señalar que los sociólogos clásicos olvidaron al cuerpo como un objeto de reflexión ontológica o epistemológica”; sin embargo, este no ha sido un tema de reflexión académica por antonomasia (Kogan 2007). Los principales aportes de este campo temático se pueden ver en los trabajos de “Bryan Turner (1989), David Le Breton (1992) y Chris Shilling (1993) [, que] se basan en una nueva lectura de Georg Simmel, Norbert Elías, Michel Foucault y Pierre Bourdieu” (Safra, 2016, p. 2).

Para los alcances de esta investigación, se seleccionó el marco analítico desarrollado por Liuba Kogan, quien ha protagonizado el aporte de las ciencias sociales peruanas a los estudios sobre el cuerpo. Para ella, “los cuerpos se han convertido en un locus privilegiado de construcción de identidad (...) nos vemos urgidos a gestionar los cuerpos de cara a las modas, sus inscripciones y mandatos

⁹ La socióloga Rebecca Banham define la seguridad ontológica como un “estado subjuntivo de ser; una experiencia que surge en el punto de contacto con lo que simboliza una aceptación reflexiva del pasado y una garantía de futuro. Esta aceptación y seguridad contribuyen a las experiencias emocionales de tranquilidad, esperanza, confort y confianza. La inseguridad ontológica no es lo contrario o la ausencia de de seguridad, sino más bien la experiencia de la disminución (ya sea a través de procesos relacionales, culturales y/o materiales) de estas cualidades de aceptación y seguridad. Esta disminución contribuye a las experiencias emocionales de dolor, ansiedad y miedo” (2020, p. 3).

culturales, a fin de elegir e interiorizar un estilo de vida que organice el sentido de nuestra existencia” (2007, p. 10). Esta definición permite ver que el trabajo que las personas realizan en y con sus cuerpos es absolutamente central para su autoconcepto y percepción en la sociedad.

Kogan afirma que “toda sociedad genera poéticas y políticas para la producción y reproducción de los cuerpos [:] imágenes de cuerpos deseables y pedagogías particulares para la construcción de dichas corporalidades. Así, los cuerpos funcionan como transmisores y receptores de significados: los cuerpos comunican e informan acerca del proyecto vital de las personas, pero también reciben los mandatos sociales” (2005, p. 162). En este sentido, no se puede entender el proyecto profesional de una persona si no se analiza el trabajo sobre su cuerpo y representaciones, discursos y normas que lo movilizan, más aún si se trata de un artista escénico cuya labor se centra en el despliegue de sus habilidades corpóreas.

Dentro de esta corriente de pensamiento, también se hará uso del concepto de disposiciones corporales de Marcel Mauss (1971). Se trata de aquellas prácticas que entrenan y moldean el cuerpo como un instrumento eficaz en el contexto donde el actor es socializado (citado en Kogan 2007), que ilustra el discurso común entre bailarines al declarar a su cuerpo como “instrumento” (Ontiveros-Ontiveros, 2020). Para Mauss, el cuerpo “es el primer y más natural objeto técnico” (1934, p. 9), por lo que las personas aprenden poco a poco diferentes disposiciones (formas o técnicas) para saber utilizarlo. Así, una disposición corporal es un acto tradicional y eficaz que se puede transmitir y que varía según el sexo y la edad de las personas. Además, se puede clasificar en función de su rendimiento (por el grado de entrenamiento de una habilidad bajo ciertas normas) y según los modos en los que se aprenden (procesos de formación e imitación) (Mauss, 1934).

3.3. Trayectoria profesional

Las aproximaciones sociológicas al concepto de “profesión” le han otorgado centralidad al status, la asociatividad y la especialización. Así, una definición general de este concepto es aquel “grupo de ocupaciones que prestan servicios altamente especializados, basados en conocimientos que solo ellos pueden evaluar” (Johnson, 2000, p. 23). A partir de los debates en la disciplina para el estudio de las profesiones, resaltamos cuatro perspectivas principales descritas por Ackroyd (2016).

En primer lugar, se inicia el estudio de las profesiones a partir de los rasgos que las suelen caracterizar: educación prolongada, conocimiento consistente y especializado, asociaciones que regulan su ejercicio, el desarrollo de reglas y códigos éticos, certificación de la competencia, entre otros. Sin embargo, esta lista de características no permite dar cuenta de los cambios de las profesiones en el tiempo, ni explica la diversidad de ejercicios profesionales. En segundo lugar, el funcionalismo (con referentes como Durkheim y Parsons) trató de explicar la existencia de las profesiones por su aporte al bien público, en tanto dan orden y evitan el desarraigo. No obstante, supuestos erróneos como el altruismo o la limitación para explicar por qué algunas profesiones se desarrollan más que otras propusieron cuestionamientos a este cuerpo teórico (Ackroyd, 2016).

En tercer lugar, las teorías del conflicto (sobre la base del trabajo de Marx y Weber) se enfocaron en las prácticas que los profesionales ejecutan para restringir el mercado abierto de trabajo, controlando la entrada a través de requisitos educativos, de registro y licenciamiento. De esta manera, se reserva a los profesionales, relacionados a la clase propietaria, el derecho de designar quién puede reclamar y vender pericia, y de esta manera alcanzan un mejor estatus y mejoran sus ingresos (Ackroyd, 2016). Si bien estas teorías nos permiten entender que hay determinadas condiciones estructurales y construidas históricamente que posibilitan a algunos desarrollarse como profesionales y a otros no, encontramos límites para entender las divergencias entre el ejercicio profesional y el status social - pues no siempre corresponden -, así como la necesidad de profundizar en los matices de diferentes tipos de profesión, pues todas se desarrollan desde diferentes lugares en el proceso productivo.

Así, encontramos en una cuarta perspectiva, de analistas del discurso como Berger y Luckman, una vertiente útil para enmarcar el presente trabajo. Esta presta atención a cómo las personas, a través de sus prácticas sostenidas en discursos, establecen la legitimidad de su profesión. Es decir, que las personas pueden disputar y negociar la percepción de la realidad para persuadir a otros de la validez de una profesión. A partir de los discursos compartidos entre colectivos, los individuos moldean su identidad y el sentido de sí mismos (Ackroyd, 2016). Consideramos que este abordaje a las profesiones incorpora con mayor flexibilidad y contingencia el contexto en el que se desarrollan y la importancia de lo colectivo para otorgar

reconocimiento a una trayectoria profesional individual. Este marco ayuda a analizar el caso de los bailarines profesionales en Lima, pues se desarrolla en un mercado de trabajo donde los títulos no están tan extendidos por la escasez y difícil acceso a escuelas de nivel superior formales en el rubro y donde las redes de contacto son esenciales para la validación profesional.

Una vez clarificada la perspectiva de la que partimos, consideramos pertinente el uso del concepto de “trayectoria profesional” para completar el marco teórico de la investigación, pues nos permite analizar el ejercicio de esta profesión artística desde una perspectiva longitudinal y no reificada. Jiménez (2009) la define como “el recorrido en los distintos puestos de trabajo y actividades profesionales que desarrollan los individuos, derivadas de la formación recibida y de la combinación de factores micro y macrosociales como los antecedentes familiares, las relaciones personales, el género, el momento social del egreso, el primer empleo, las condiciones del mercado de trabajo que permiten explicar su movilidad social, económica y laboral” (p. 3). Esta aproximación al concepto de trayectoria profesional nos permite establecer un vínculo directo con la noción de “soportes” dentro de la sociología del individuo, pues resalta la necesidad de mapear sociológicamente las redes institucionales, geografías, recursos, organizaciones y capitales (Jiménez, 2009) que sostienen a un individuo a través de los cambios de posiciones sociales en el ejercicio de su profesión, y también complementa la perspectiva constructivista que acoge las disputas y negociaciones que hacen las personas para validar su identidad profesional.

Capítulo 4. Diseño metodológico

Esta tesis se alinea dentro de un paradigma interpretativo, en oposición a visiones positivistas. Este supone que la realidad social es objetiva y subjetiva a la vez, y es posible conocerla a través de la reflexividad de los actores en su contexto complejo, pero no hay una separación estricta entre investigador y objeto de estudio, pues su presencia influye en el conocimiento que se puede generar (Della Porta y Keating, 2008). Bajo este enfoque, se plantea una investigación empírico-descriptiva, exploratoria y de carácter cualitativo.

La población a estudiar está determinada por el universo de bailarines profesionales que trabajan actualmente en Lima, Perú. La muestra se compondrá de individuos dentro de esta población que en algún momento han tenido un vínculo con la Asociación Cultural D1¹⁰. Desde hace 19 años, esta organización líder en el mercado ha impulsado la industria de la danza en Lima a través de los 3 ejes que la componen: Ángeles D1 (como proyecto de transformación social, origen de la Asociación), Crea D1 (productora de eventos y experiencias) y Escuela D1 (que ofrece cursos y programas formativos en danza). Esta estructura le ha permitido a la Asociación formar una red de bailarines profesionales que se han relacionado a la organización desde diferentes roles, que no son exclusivos entre sí (lo cual da cuenta de la multifuncionalidad): empleados, docentes, alumnos, competidores, directores, voluntarios, embajadores, etc. La Asociación reporta que 9 de cada 10 de sus egresados trabajan y el 50% de ellos lo hace por vocación. Además, mencionan que el 66% de ellos ha generado su propio emprendimiento (Tedx Talks, 2019). Cabe resaltar que no todas las personas que han pasado por la institución se dedican profesionalmente a la danza; sin embargo, esta tesis se concentrará en aquellos individuos que actualmente le dedican la mayor parte de su tiempo a ejercer esta profesión, lo vienen haciendo por varios años y planean continuar con esta trayectoria profesional. Para la elección de esta organización como un nodo articulador para la recolección de información, se tomó en cuenta la viabilidad de establecer confianza con los profesionales de la danza, a partir de las conexiones pre-establecidas de la investigadora en su paso por la Asociación.

¹⁰ Página web: <https://www.d1-dance.com/>

Como instrumento para el recojo de información se definió la aplicación de entrevistas semi-estructuradas. A través de un proceso de operacionalización de los conceptos y objetivos de la investigación se construyó una guía para orientar dichas entrevistas (Anexo A). La literatura demuestra que esta herramienta es pertinente para el estudio del cuerpo vivido (Kogan, 2010) y sigue la aproximación empírica emprendida por otros sociólogos (Jiménez, 2009; Martuccelli, 2007) para aproximarse al estudio de trayectorias. En cuanto al procesamiento de la información, se propone utilizar la metodología de la teoría fundamentada (Grounded Theory). Es decir, se seguirán los siguientes pasos para sistematizar los datos recogidos: recopilar las notas de campo, transcribir las entrevistas, analizarlas en un proceso de codificación abierta por niveles y a partir de ello, encontrar vertientes de respuesta comunes para proponer resultados en discusión con la literatura (Charmaz, 2014).

4.1 Reflexividad

Como parte del diseño metodológico de la investigación, es necesario explicitar mi lugar de enunciación como investigadora. Como mujer limeña joven, con educación superior, sólidas redes de soporte y un nivel socioeconómico medio-alto, me encuentro en una situación de privilegio, al no estar expuesta a las mismas condiciones de precariedad que algunas de las personas entrevistadas pueden haber pasado, en relación a la limitada oferta o acceso a educación superior de calidad, inestabilidad del mercado laboral, situación migratoria, etc. Sin embargo, además de estas características macro-sociales, también encuentro puntos de cercanía y relación estrecha con una etapa de las trayectorias de los bailarines que forman parte de esta investigación.

Mi elección de abordar esta temática está relacionada a mi práctica de danza personal. He formado parte de la Asociación Cultural D1 de manera intermitente desde el 2018 hasta el 2022, como colaboradora voluntaria del Eje Escuela, bailarina del Elenco y alumna en diferentes cursos. De esta manera, he tenido la oportunidad de relacionarme con muchos bailarines profesionales que están ligados a las redes de la Asociación, aproximarme en lo cotidiano a los sentidos comunes inmersos en sus prácticas, escuchar sobre los retos de la gestión en el sector, observar y compartir la pasión por la danza. A partir de estas experiencias, vi en la elaboración de una tesis académica una oportunidad para indagar de manera sistemática y desde una perspectiva sociológica una serie de interrogantes que surgían durante mis años

compartiendo con estas redes, con el propósito también de contribuir y retribuir lo que recibí desde mi formación profesional en sociología.

Desde esta posición, puedo empatizar con los sentires y entornos que los participantes habitan; pero también puedo tomar por sentado algunos factores en el análisis de sus experiencias. Por ello, me apoyé en colegas y docentes para continuamente revisar mis supuestos y procesos de investigación, además de tomar en cuenta estas consideraciones éticas en la aplicación de instrumentos: honrar el compromiso de confidencialidad, involucramiento voluntario y mantener canales abiertos de comunicación honesta y explícita a lo largo del proceso de esta investigación.

Mi posición es externa (en tanto no comparto características fundamentales con mis interlocutores, como una ejecución y proyección laboral en danza), pero cercana, gracias a todo el tiempo compartido con redes y comunidades de danza en Lima. El análisis que desarrollo de las entrevistas están nutridos no sólo de una formación académica en Ciencias Sociales, sino de mi propia experiencia con la disciplina. A algunos de los bailarines que entrevisté los conocí por primera vez, mientras que con otros había tomado alguna clase o compartido algún espacio previamente. Ninguno ha sido mi maestro por largo tiempo ni tenía alguna relación de amistad cercana con ellos. Esta tesis fue una oportunidad para conocer y valorar en primer plano sus vivencias, escuchar su propia reflexividad de las trayectorias recorridas, y a partir de estas conexiones también aproximarme más a su trabajo en clases, proyectos, eventos y demás.

Capítulo 5. Hallazgos

5.1. El punto de partida: la muestra

El primer paso para discutir los hallazgos es saber desde dónde partimos y sobre quién escribimos. Esta sección presenta a grandes rasgos a quienes amablemente decidieron colaborar para llevar adelante esta investigación. Para iniciar, se delinearán las características que las personas entrevistadas comparten en relación a los criterios de selección del diseño metodológico. Luego, se sintetiza en una tabla consideraciones relevantes sobre el perfil sociodemográfico, profesional y en relación a la Asociación Cultural D1 de la muestra. Esta caracterización servirá de base para enmarcar el posterior análisis de sus trayectorias.

El material empírico analizado se creó en entrevistas semi-estructuradas con siete bailarines profesionales, cinco de ellas de manera presencial en Lima y dos virtualmente. Una primera ronda de entrevistas se dio entre el 29 de agosto y 21 de octubre del 2022, y una segunda ronda entre el 7 de octubre y el 4 de noviembre del 2023. El trabajo de campo desarrollado responde a los objetivos y las posibilidades logísticas de la investigadora. Dado que se trata de una investigación cualitativa centrada en el análisis de trayectorias individuales (objetivo específico 1), una “n” pequeña¹¹ nos permite profundizar y buscar descripciones densas que respondan a las preguntas que nos planteamos desde la Sociología del Individuo (objetivos específicos 2, 3, 4). Asimismo, cumpliendo con el compromiso ético de confidencialidad asumido con las personas que participaron, se han reemplazado sus nombres reales por pseudónimos que se emplean en todo el documento.

A continuación, se presentan los criterios de selección que todos los individuos de la muestra comparten. La primera característica indispensable para contactar a estos profesionales fue que su principal actividad económica de subsistencia está circunscrita específicamente al mercado de la danza escénica en Lima. Es a partir de este criterio que se usarán de manera intercambiable las etiquetas de “bailarines”¹² o

¹¹ Sobre los supuestos, beneficios y criterios a considerar de los estudios de caso cualitativo con una “n” pequeña, sugiero revisar Small (2009).

¹² Considero que la identidad de una persona como “bailarín/bailarina” no debería estar definida por su capacidad de generar renta económica con su práctica, pues esto responde a una lógica de mercado capitalista. Sin embargo, para los fines de la investigación, partimos de este punto para poder problematizar en los próximos capítulos otros ejes - esbozados en el Estado del Arte - desde una perspectiva sociológica.

“profesionales de la danza”, para acoger la diversidad de roles que estas nociones pueden englobar, dada la multifuncionalidad que caracteriza el ejercicio de esta profesión en el Perú (UNESCO y MINCUL, 2021). Según las categorías de las artes escénicas todas estas personas son intérpretes de danza, pero también se desenvuelven en otros roles en paralelo: coreógrafos, directores, gestores culturales, docentes, entre otros.

El segundo criterio fundamental es que todos estos individuos han construido largas y relevantes trayectorias profesionales en la danza. Todos llevan más de una década (entre 10 y 20 años) involucrados activamente en el sector. El hecho de haber permanecido tal cantidad de años bailando es un importante indicador de su capacidad de gestionar las múltiples pruebas que encontraron en el camino, por lo que sus historias son tierra fértil para responder a nuestro objetivo principal: identificar cuáles son los soportes que les han permitido construir esta larga trayectoria.

El tercer criterio priorizado para convocar a estas personas fue la diversidad en cuanto a su perfil sociodemográfico, su tipo de cuerpo, las danzas en las que se especializan y el tipo de vínculo que han desarrollado con la Asociación Cultural D1. En la tabla 1 se registran variables de su perfil sociodemográfico como el último nivel de estudios alcanzado oficialmente, su género, distrito de residencia, condición migratoria, etc. En cuanto al tipo de cuerpo, no se han incluido en este documento imágenes que puedan ir en contra del acuerdo de confidencialidad. Sin embargo, al momento de invitar a participar del estudio se tomó en consideración que todos los participantes tengan diferentes ascendencias, contexturas, alturas, color de piel, etc.

Asimismo, se priorizó que se especialicen en diferentes géneros de danzas, para encontrar matices y coincidencias entre los diferentes subsectores o circuitos de danza en Lima. Para fines prácticos de esta investigación, se adoptó una división¹³ entre danzas clásicas, urbanas y folklóricas. Sin embargo, estas categorías tienen implicancias políticas e históricas que han sido problematizadas en la literatura (ver Santana, 2023; Ágreda, 2023; Parra Herrera, 2006). Las autoras mencionan cómo estas categorías se construyen sobre relaciones de dominación, como procesos de racialización, colonialismo y criminalización de ciertas danzas o de los bailarines que las encarnan. En estos procesos, se distancia lo “extranjero-contemporáneo” a lo

¹³ Se considera dentro de las danzas “urbanas” a culturas o estilos como el Hip Hop, Dancehall, Street Jazz, House, Vogue, entre otros. Con danzas “clásicas” al Ballet, Contemporáneo, Jazz, etc; y con danzas “folklóricas” a danzas como el Huaylas, Marinera, Contradanza, etc.

“peruano-tradicional” - en lugar de reconocer el carácter dinámico y policéntrico de la danza - (Santana, 2023). Esta oposición ha marcado cómo se gestiona, piensa y produce danza en nuestro país (Ágreda, 2023), lo cual se refleja en las trayectorias profesionales que discutiremos en las siguientes secciones.

Finalmente, se buscó que los bailarines entrevistados reporten diferentes tipos de vínculos con la Asociación Cultural D1, con la intención de reconocer los elementos comunes y divergencias en las trayectorias de personas relacionadas a un mismo nodo formativo o laboral. Dos de los bailarines han tenido una relación casi nula con la Asociación, mientras que otros han construido prácticamente toda su trayectoria profesional en esas aulas. En este sentido, veremos cómo el soporte organizacional constituye una prueba o un soporte para el ejercicio de estos profesionales en diferentes etapas.



Tabla 1.

Perfil de la muestra

| | Andrés | Sofía | Jimena | Lorena | Joaquín | Santiago | Paula |
|---|---------------------|------------------------|---------------------|------------------------|------------------------|----------------------------|-----------------------------|
| Perfil sociodemográfico | | | | | | | |
| Sexo | Varón | Mujer | Mujer | Mujer | Varón | Varón | Mujer |
| Edad | 29 años | 31 años | 29 años | 28 años | 41 años | 36 años | 35 años |
| Nivel educativo reconocido por el Estado | Secundaria Completa | Universitaria Completa | Secundaria Completa | Universitaria Completa | Universitaria Completa | Universitaria Completa | Universitaria Completa |
| Cuidador/a primario* | Sí | No | Sí | No | Sí | No | No |
| Migración a Lima | No | Sí | No | No | No | No | Sí |
| Distrito de residencia | Carabayllo | Miraflores | Callao | San Martín de Porres | San Juan de Miraflores | Pueblo Libre - Miraflores* | Lima* |
| Perfil relacionado a la Asociación Cultural D1 | | | | | | | |
| Duración del vínculo estrecho | 3 meses | Aprox. 1 año | Aprox. 12 años | Aprox. 10 años | Aprox. 1 mes | Aprox. 18 años | No reporta vínculo estrecho |
| Tipo de vínculo | Formativo | Laboral | Formativo y laboral | Formativo y laboral | Laboral | Formativo y laboral | Referencia |
| Perfil profesional a la fecha | | | | | | | |
| Duración de trayectoria profesional en danza | Aprox. 10 años | Aprox. 15 años | Aprox. 10 años | Aprox. 11 años | Aprox. 20 años | Aprox. 20 años | Aprox. 15 años |
| Danza como principal actividad económica | Sí | Sí | Sí | Sí | Sí | No | Sí |
| Autogestión | Sí | Sí | Sí | Sí | No | Sí | Sí |
| Trabajo dependiente a una organización | Sí, privada | No | Sí, privada | No | Sí, pública | No | No |
| Estudió Danza en una IES** | No | No | No | No | Sí | No | No |
| Especialidad | Danzas urbanas | Danzas clásicas | Danzas urbanas | Danzas urbanas | Danzas folklóricas | Danzas clásicas | Danzas urbanas |

Nota: * Cuidador primario: Es la principal persona encargada de sostener económicamente a otra persona (generalmente un pariente).

** IES: Institución de Educación Superior reconocida por el Estado peruano.

Fuente: Elaboración propia

5.2. Construcción de una trayectoria profesional en danza

Nos planteamos como primer objetivo secundario reconstruir la trayectoria profesional de cada bailarín, identificando etapas claves. De acuerdo a la conceptualización de trayectoria profesional que presenta la literatura (Jiménez, 2009), una trayectoria profesional se puede estudiar en cinco etapas: Formación, inserción al mercado laboral, momentos de logro y puntos de quiebre, trabajo actual, y prospectiva para el futuro.

Para explorar a profundidad las trayectorias de los individuos que entrevistamos, planteamos abordarlas en 8 partes al añadir un paso previo (entender cómo se aproximaron inicialmente a esta opción profesional), y al separar el análisis de su trabajo actual en características generales del mercado de la particularidad de la autogestión para los bailarines en Lima. Asimismo, identificaremos las principales pruebas y soportes de manera transversal en las principales etapas de la trayectoria, para atender nuestros objetivos específicos 2 y 3.

5.2.1. Primeras aproximaciones: socialización y deseo

El primer gran eslabón para la construcción de una trayectoria profesional es el descubrimiento, caracterización y acercamiento a la disciplina. Esta sección analiza cómo los entrevistados se introdujeron al mundo de la danza. Se identificaron dos principales fuentes de aproximación a esta disciplina: a) un entorno cercano que danza; y b) las industrias de entretenimiento que consumieron desde temprana edad.

El primer factor suele estar conformado por agentes de socialización primaria, como la familia; y secundaria, como los amigos y el entorno barrial. Es común a todas sus historias que una persona cercana que practique danza les anime a iniciar el proceso, sea una madre, una vecina o un amigo. Las motivaciones son diversas: por motivos de salud, un mejor relacionamiento social, la curiosidad por desarrollar un talento, entre otros. Sin embargo, este primer acercamiento a la danza desde los vínculos cercanos varía en edades: algunos, como Sofía, Joaquín, Paula y Lorena empezaron desde pequeños por influencia familiar (entre los 3 y 8 años); mientras que otros, como Jimena, Santiago y Andrés, empezaron ya siendo adolescentes (aproximadamente a los 15 o 16 años).

El segundo factor común a todos los entrevistados es el fuerte impacto que tienen las industrias del entretenimiento en la construcción de su deseo por iniciar una

práctica de danza. Sea a través de concursos y programas de televisión, videos musicales, juegos, películas o series, los entrevistados reportan un fuerte impacto de su consumo cultural en las primeras etapas de su trayectoria profesional. Para ilustrar ambos factores, veamos las primeras aproximaciones de Paula, Lorena, Andrés y Sofía.

Paula: "desde pequeña mi mamá [a] hizo todo el esfuerzo del mundo para meterme en academias (...) y siempre veía videos por YouTube [b] y me aprendía los pasos. Más que todo yo entrené en mi casa, mi computadora y yo en la sala, me aprendía los pasos. Y veía también, ya después de grandes, como de 15 años, 16 años, veía los cantantes de Venezuela con sus bailarinas y eso me gustaba mucho. (...) Pero ya después cuando cumplí como 17 años, comencé."

Lorena conoció la danza a través de programas peruanos de televisión abierta, lo que generó en ella el deseo de tomar clases de danza. Además, entre los 7 y 11 años, su primo (a) le enseñaba algunos pasos de Hip Hop e imitaba también en esa época los videoclips de música de artistas como Missy Elliot, Sean Paul, Ciara y películas de baile como Step Up (b): "Simplemente me gustaba aprender el movimiento, pero no mucho la teoría en ese rato, ¿no? Como cualquier coreo pues. (...) Chris Brown fue el primero que vi y dije "tengo que aprenderme sus bailes".

Andrés inició su práctica de danza siendo un adolescente, a través de juegos mecánicos y por medio del rubro de música que le gustaba, a la que aún ahora, casi 15 años después, se dedica:

"Sí, fui, me apasionó y me quedé ahí. Y a partir de eso empecé a conocer gente de la movida. (...) luego de eso conozco, era música coreana, japonesa, a veces que salía en esas máquinas; yo también le estaba metiendo a la música japonesa por los animes que yo veía, y de pronto me encuentro con el mundo del k-pop, y ese es mi segundo acercamiento con la danza."

La mamá (a) de Sofía la llevó a una academia de ballet por un tema médico, y ahí empezó su trayectoria en la danza: "es un teatro precioso, es una compañía profesional, misma película [b], el director (...) era ruso. (...) Es el sueño de cualquier bailarina, que cualquier bailarina pueda tener (...) bailando Lago de los Cisnes, Don Quijote...".

Sobre estas primeras aproximaciones a la danza, hago dos anotaciones. Por un lado, y contrariamente a lo que pensé al iniciar esta investigación, la escuela - en tanto espacio de socialización primaria - no apareció en las trayectorias de los entrevistados como un núcleo relevante para la introducción y formación en danza. Esto a pesar de que el currículo nacional contempla el desarrollo de diversos

lenguajes de arte, como el baile, dentro de competencias básicas para la formación de todo estudiante en el Perú (ver MINEDU, 2016¹⁴).

Por otro lado, es evidente que los medios de comunicación y las industrias del entretenimiento son importantes agentes de socialización aparte de los ya mencionados, por lo que se debe problematizar también su influencia en esta primera etapa de la trayectoria de los bailarines profesionales. Los contenidos a los que nos aproximamos como consumidores no son neutrales ni gratuitos, como advierten críticamente autores como Guy Debord en “La Sociedad del Espectáculo” (1967) o Theodor Adorno y Max Horkheimer en “Dialéctica de la Ilustración”¹⁵ (1988).

Los testimonios presentados ilustran cómo el deseo de acercarse a prácticas de movimiento se construye visualmente: cada entrevistado se sintió atraído por diferentes industrias - norteamericana, peruana, rusa, coreana, etc. -, pero la constante es el descubrimiento y ganas de replicar intuitivamente en el propio cuerpo lo observado.

Al respecto, la literatura que ha trabajado específicamente sobre la producción de lenguajes sobre danza en medios masivos (Weisbrod, 2014) nos advierte que en estos priman las retóricas de comparación y juicio entre los cuerpos de los bailarines, y para aparecer en estos medios, los bailarines se convirtieron de cierta manera en mercancías que deben resultar atractivas para los espectadores. En los objetos culturales que han alimentado el deseo de nuestros entrevistados de aproximarse a la danza desde temprana edad, se muestran diferentes - pero no muy diversos - modelos de cuerpos hegemónicos según el contexto: en las obras de ballet, las bailarinas suelen ser delgadas y de tez clara; los ídolos del k-pop son mayormente jóvenes, delgados y de rasgos faciales pequeños y sin “imperfecciones”; los bailarines de música comercial norteamericana suelen ser hombres musculosos y mujeres híper-sexualizadas usando prendas pequeñas, etc. Claro está que las personas no consumen estos mensajes pasiva e irreflexivamente. Desde el inicio de sus

¹⁴ En la educación básica, se busca desarrollar la competencia de crear proyectos desde lenguajes artísticos (competencia 6) como la danza, que se menciona explícitamente en el CNEB. Creemos que la danza también aporta al desarrollo de otras competencias fundamentales: 1) Construye su identidad; 2) Se desenvuelve de manera autónoma a través de su motricidad; 3) Asume una vida saludable; 4) Interactúa a través de sus habilidades sociomotrices; 5) Aprecia de manera crítica manifestaciones artístico culturales; entre otras (MINEDU, 2016).

¹⁵ Adorno y Horkheimer argumentan que los objetos culturales se producen bajo lógicas de mercado específicas, que homogenizan los contenidos que ofrecen y funcionan como máquinas de deseos funcionales al capitalismo.

trayectorias, los entrevistados reportan conflictos en cuanto a su imagen personal y su cuerpo al compararse a estos referentes y al enfrentar sus opciones reales disponibles: los lugares que buscan para formarse, los mensajes que reciben en sus entornos y las prácticas que pueden llevar a cabo.

Santiago: "Nunca tuve relación de la danza, hasta que vi en la televisión, me acuerdo, en el canal 7 (...) una vez pasaron un ballet (...) yo tenía entre 8 y 9 años y (...) me encantó lo que vi, que me sorprendió porque nunca... Yo había visto a mi hermana ir al ballet, con su tutú rosado. Mi mamá nos llevaba en verano así cosas de baile, a ella la llevó al ballet y a mí me llevó a hacer karate o hacer otro tipo de deporte. Que nunca me terminaba gustando nada en realidad. Y sabía lo que era ballet, pero solamente veía a niñas dentro del salón de mi hermana. Entonces cuando vi esto en televisión me pareció muy extraño, porque no sabía que había hombres que también hacían ballet, y me sorprendió (...) Entonces, agarré las páginas amarillas en ese entonces a buscar escuelas, academias de danza, de ballet. Encontré una (...) llamé del teléfono fijo de mi casa "Quería preguntar sobre las clases de ballet", algo así. Y me dijo: "Ay, discúlpame, querido, pero las clases son para niñas nomás". Y yo dije: "ah, ya, discúlpeme" y colgué. Y de ahí me quedó marcado. Yo pensé, entonces, que lo que había visto, tal vez, era algo que no pasaba acá en Perú, no sé, y que el ballet era para niñas. No había internet tampoco, entonces no había forma de saber, la verdad. (...) Entonces yo sí tengo un recuerdo de que me impactó ver la danza. Pero lo bloqueé por completo. Durante toda mi niñez, adolescencia, hasta ya ser joven, adulto joven, no 20, 20 años."

Este impactante testimonio de Santiago ilustra cómo las prácticas de danza están inmersas en sistemas de género, que limitan las decisiones de los individuos. La imposibilidad práctica (reforzada por familiares y docentes) de acercarse a un lenguaje de movimiento para un niño como él se contrapone a sus aspiraciones y el deseo construido a través de los medios de comunicación. Estas asignaciones de género se reprodujeron a través de su entorno cercano, incluso en su escuela, por lo que intentó "llevar un perfil bajo" para evitar ser objeto de *bullying*. Es decir, un entorno cercano que danza puede no sólo habilitar un primer acercamiento (como otros entrevistados que fueron acompañados a sus primeras clases de baile), sino que también lo pueden limitar, como el caso de Santiago, quien terminó practicando ballet por muchos años, pero recién inició en su adultez por las restricciones en esta etapa.

Creemos que el tipo de contenido que normativamente aparece en los objetos culturales no sólo aproxima a las personas a crear un cariño especial hacia este arte, sino que también sostiene, en ciertos grupos, prácticas discriminatorias que pueden dañar la autonomía de las personas que inician en este mundo a corta edad.

Cuando Lorena fue emocionada a inscribirse por primera vez a clases para bailar como sus ídolos, tuvo una desagradable experiencia al sentir discriminación por su color de piel:

“Así para ningún curso había cupos, ni intermedio ni básico. Nada. Entonces yo decía bueno, ya no importa. Y yo me puse mal, porque yo pensé, en ese entonces, que no me habían aceptado por ser negra. Bueno, no negra, sino morena, o afrodescendiente, o qué sé yo. Porque, o sea, no, no, que me disculpe, ¿no? Pero en ese rato no sentí como un buen trato. No, no, no. No sentí como: "Ven, te acompañamos igual a que veas las clases" y tal, no. Sino que simplemente me dijeron "no, no hay cupos, no hay cupos, no hay cupo".”

A su vez, Sofía desde pequeña fue a clases de ballet, y su maestra seguía prácticas normalizadas para su enseñanza, que encuentran asidero, creo yo, en el ideal de cómo debería verse y actuar una persona que aspira a convertirse en bailarina profesional:

“Yo tuve suerte con ella en verdad porque me quiso mucho desde un principio, me agarró mucho cariño (...) recuerdo que me apoyaba mucho. Apoyaba mucho que yo pueda salir adelante con el arte. (...) Ahora era bastante estricta igual, sí tenía cosas de la vieja escuela, como... Corregirte las posturas con un palo. Sin golpear, ¿no?”

Estas primeras aproximaciones al mundo de la danza empiezan a delinear las pruebas que enfrentaron los actores para convertirse en profesionales: los ambientes rígidos y disciplinarios, la selección arbitraria por ciertos tipos de cuerpos para la escena, la discriminación por género y raza, etc. Estos y otros retos, así como los principales soportes que los sostuvieron a lo largo de su proceso formativo, serán discutidos en el siguiente apartado.

5.2.2. Artesanos de su profesión: Formación collage

“dañándola era que aprendíamos” - Paula

“aprendí estando en la cancha” - Sofía

“tengo que meterme a todo. (...) ¿Dónde tengo que aprender?” - Santiago

5.2.2.1. La prueba de la formación profesional

Después de preguntar sobre sus inicios en el mundo de la danza, conversamos sobre cómo se formaron como bailarines. Como menciona Ágreda (2017), la profesionalidad en el sector de la danza y las artes escénicas está estrechamente relacionada a los procesos formativos. En este sentido, esta sección analiza la oferta

profesional formal e informal durante sus años formativos, y en cómo estos bailarines desplegaron su agencia para construir su profesión en el contexto dado. Hacia el final de la sección, se discuten los principales soportes (objetivo específico 3) que reportaron en esta etapa de su trayectoria.

Tanto para la familia de los entrevistados como para ellos mismos, usualmente la danza no fue vista como una primera opción profesional que resulte accesible al momento de terminar la secundaria. Todos empezaron otras carreras que no estaban ligadas a la danza tras terminar su educación básica, y en algunos casos estos bailarines llevaron paralelo ambas formaciones. Por diferentes razones (principalmente económicas y familiares), algunos terminaron sus estudios 'paralelos', como Santiago, Sofía, Lorena, Paula y Joaquín; mientras que otros abandonaron esa trayectoria formativa en un espacio universitario hacia el primer año, como es el caso de Andrés y Jimena.

Al respecto, es importante mirar el contexto que posibilita - o no - tener a esta disciplina como una profesión que pueda sostenerlos en el largo plazo. A la fecha, el Estado peruano otorga Título a nombre de la Nación por carreras específicamente relacionadas a la Danza, en un rango universitario, a sólo 4 instituciones en Lima: la Escuela Nacional Superior de Ballet (ENSB), la Escuela Nacional Superior de Folklore "José María Arguedas" (ENSF-JMA), la Escuela Profesional de Danza de la UNMSM y la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP (ver cronología en Anexo 9.2). A nivel nacional, sólo se le suma la Escuela Profesional de Arte de la UNAP con su programa de estudios en Danza (según la autorización legal de la SUNEDU)¹⁶.

Este reconocimiento estatal no es sólo una cuestión de estatus o burocracia: lo que intenta representar es el cumplimiento de ciertos estándares de calidad para asegurar que las personas que ingresan a un programa recibirán la formación que se promete. Esto incluye los esfuerzos por seleccionar una plana docente debidamente capacitada y actualizada con las demandas de la profesión, obtener una estructura de contenido y requisitos mínimos para la formación, asegurar la continuidad de servicios y provisión de matrícula durante los años, entre otros. Finalmente, se busca que la formación tenga un respaldo institucional - no solo personal - y que este pueda ser fiscalizado. Claro está que la calidad de la formación no es exclusiva a las

¹⁶ Basado en la búsqueda de programas en danza en el Sistema de Información Universitaria (www.tuni.pe/programas) y su verificación en las páginas web de las instituciones correspondientes.

instituciones reconocidas por el Estado, e incluso al interior de estas se pueden enfrentar muchos retos dentro de la etapa formativa y con la proyección laboral. Sin embargo, la oficialidad busca evitar estafas, prevenir la violencia en los espacios formativos y ofrecer mecanismos efectivos para gestionar quejas y propiciar mejoras.

Además de las instituciones mencionadas, existen muchos otros institutos, escuelas, estudios y colectivos - algunos con largas e importantes trayectorias (PUCP, 2020; CNDP, 2019) - que forman a los profesionales que hoy ejercen la carrera de danza en Lima. Es importante notar que en los últimos años la oferta de programas de formación más estructurados y la cantidad de escuelas de danza en Lima se ha multiplicado considerablemente¹⁷.

Sin embargo, a partir de lo identificado en el anexo 9.2, vemos que recién entre el 2010 y 2013 se formaliza esta autorización para 3 de las 4 instituciones oficiales. Este periodo coincide con la etapa de transición después del colegio de las personas que entrevisté. Sus edades durante esos años bordeaban los 18 años, excepto Joaquín que es un poco mayor que el resto de sus colegas. Vemos entonces que sus trayectorias personales encuentran asidero con la limitada habilitación para matrícula en una institución acreditada por el Estado en la disciplina: de estos 7 bailarines profesionales, solo uno de ellos ha obtenido un título a nombre de la Nación en la carrera de Danza. Es el caso de Joaquín, quien se formó en la ENSF-JMA, luego de haber estudiado una carrera técnica en otro rubro.

Lorena: “En ese entonces sólo sabía que existía la carrera de danza en la San Marcos. No sabía que existía en la Católica... No sabía que... No, no había programas de formación, no había nada. Nada así, nada. Entonces me tocó estudiar nada más de manera profesional. Comunicaciones.”

Santiago: “La accesibilidad ha cambiado muchísimo, muchísimo. (...) cuando Vania llegó, despertó este boom de... de la danza en el sentido comercial y... y social. Porque no había escuelas de danza. O sea, si yo buscaba estudiar baile en algún lado, en el 2005 no había escuelas de danza grandes o que es, sí no, que moviera masas, digamos. No había otra cosa que no fuera la Escuela Nacional de Folklore si querías bailar o hacer folklore, o la Escuela Nacional de Ballet, que creo que el 2% de

¹⁷ Actualmente hay un proyecto para que la ENSF-JMA sea reconocida como Universidad Nacional de Folklore. Además, existen programas de formación profesional en Danza en diferentes escuelas de Lima, como Inatem, D1, Freestyle Dance, Ladies Studio, etc. A diferencia de los años de formación de los aquí entrevistados, ahora hay profesionales de la danza que han instituido sus propias escuelas con una formación en Perú, y no en el extranjero. Sus testimonios resaltan la importancia que ha tenido la Asociación Cultural D1 como un “semillero” en la formación de estos nuevos dueños y directores. Santiago: “Después de eso han habido, de D1 han salido todos los... todas las escuelas habidas y por haber que hay hoy día.” Paula: “lo que tengo entendido es que gente que ahora tiene academias acá, ha salido de D1”.

la población sabe que existe, y este... No sé, tal vez alguno que otro taller, pero... o escuelitas de ballet para niña, ¿no? (...) [Existía la academia de una actriz famosa] Pero era... un poco elitista. Era solamente para su grupo, pues ¿no? Porque... Digamos que quedaba en San Isidro, era una escuela chiquita, era para su gente.”

Esto nos lleva a concluir que la incipiente oferta del mercado para cursar una educación superior formal en su disciplina no les dio el soporte necesario desde el principio de su trayectoria profesional, lo cual constituye una importante primera prueba a superar. La elección profesional es, en sí, una prueba difícil para los adolescentes jóvenes en el Perú (ver Yamada, Lavado y Martínez, 2014). Sin embargo, en este caso, nuestros individuos tuvieron que sortear su elección profesional dentro de un mercado aún no consolidado. Frente a esta situación, Danilo Martuccelli alude a un individuo “hiperactor” en los países del Sur Global como el Perú, dado que como personas necesitamos actuar aún a pesar de, en lugar de sostenidos por, las instituciones insuficientes o incipientes de nuestro entorno (La Colmena Revista, 2012).

Frente a esta incipiente oferta institucional formal, podemos argumentar que lo que predomina entre los profesionales de la danza en Lima es resultado de una “formación collage”. Es decir, una construcción agéntica de los contenidos que sostienen su profesión (en cuanto a técnicas, referentes, espacios, docentes, vertientes de conocimiento, etc.) y que, a su vez, les da las posibilidades de sostenerse a largo plazo a través de los conocimientos incorporados. Con esta etiqueta busco hacer referencia a un tipo de formación no estructurada de manera formal, que se construye poco a poco, mezclando “pedazos” de ofertas (normalmente en talleres y programas de corta duración, compaginando saberes muy específicos de diferentes entornos y sin una autoridad o dirección clara).

A partir de las entrevistas, podemos asegurar que este tipo de “individuo hiperactor” construye su trayectoria formativa en medio de mucha incertidumbre, y se guía en buena medida por la intuición y por las recomendaciones informales de su entorno. Por ello, hay muchos “huecos” y superposición de información que estos bailarines van llenando y contrastando desde su agencia. Y en reiteradas ocasiones, esta información no llega en el momento que necesitan para responder a las demandas del ejercicio profesional de la danza, con miras a construir una sana y larga carrera.

Andrés: “Tampoco tenemos una plataforma que nos dé un proceso claro y una guía clara y un A, B, C de lo que tienes que hacer para crecer bien, dentro de ese mundo

de la danza. O sea, si ya antes era bastante peliagudo tener una formación, ahora, es el doble, pero, ¿cuál es la parte buena? Que la gente ignora. Porque yo sí puedo decir que tengo una formación en danza. Por ejemplo, hay muchos profesores que, ahora en la actualidad (...) recién están tomando clases...”

Paula: “Ella va a enseñarle a las chicas cómo llegar a los escenarios, ¿entiendes? De cosas que ninguna de nosotros tuvimos, pues nosotros como que dañándola era que aprendíamos. (...) No había nadie que me dijera, mira, pues maquíllate así, péinate así, esto se hace así, no tenía nadie.”

Santiago: “Ahí yo recién vi otros seres humanos, otras bailarinas, bailarinas que hacían otras cosas, que no estaban bailando salsa, o sea, bailaban otras cosas, ¿no? (...) Y me gustaba lo que hacían, giraban, así como que tú, ¿no? Giraban, saltaban, se cargaban. (...) como que empecé a darme cuenta cómo eran las líneas, cómo ponían las cosas, cómo se podían abrir de piernas y esas cosas y yo decía ah mira. (...) qué bacán, yo también quiero decía. Yo también quiero, entonces empecé a averiguar. A ver, preguntando: “No, lo que están haciendo es ballet”. Ballet se me viene a la cabeza.” [Pensaba] “tengo que meterme a todo. ¿Dónde tengo que aprender? (...) Empecé a buscar dónde tenía que ir para aprender, para crecer, digamos.”

Jimena: “[Me decían] si quieres un buen lugar para entrenar, para formarte como bailarina, D1 es el sitio. Y tienes que tomar clases de todo. De todo para que seas una bailarina versátil. Waw, sí. Y, es por eso que yo decidí, opté por D1. Porque fueron muy... Ese grupo de amigos fueron muy incisivos con que D1 es la opción, D1 es la opción.”

Sofía: “No hay escuelas allá [donde vivía]. Allá son academias o estudios (...). En realidad, en el Ballet Municipal fue donde hice mi carrera. Y puedo decir que aprendí estando en la cancha.”

En base a los testimonios que recogí, puedo argumentar que estos bailarines fueron “artesanos de su profesión”, en el sentido de que el conocimiento adquirido por experiencia propia, construida con las comunidades de danza desde diferentes espacios, es lo que les ha permitido orientarse en esta búsqueda formativa. En contraste con otras carreras con mayores programas establecidos y supervisados oficialmente, estos profesionales tuvieron que aprender año tras año cómo se llamaba eso veían y que querían hacer, dónde o cómo lo podían aprender, y descubrir cómo eso les serviría para su ejercicio profesional.

Este tipo de formación conlleva importantes desafíos y repercusiones para los bailarines, pues genera inseguridades ontológicas¹⁸ y riesgos físicos que ponen en peligro su integridad, sólo por mencionar algunos.

¹⁸ En referencia al trabajo de Robles, Martuccelli menciona que “una autoconfrontación desregulada que incrementa las inseguridades ontológicas. En este contexto el apoyo no se encuentra principalmente en las instituciones sino que tiene que ser producido (o al menos sostenido) por el mismo individuo por medio de redes” (Martuccelli, 2010, p. 273).

Andrés: “Yo me acuerdo un poco de mi formación. Y prácticamente ha sido así, el lobo solitario buscando un lugar donde sentirme cómodo (...)”.

Lorena, comentando sobre lesiones que tuvo en su proceso formativo: “Pero es porque cuando entré a bailar, nadie me explicó de esos cuidados. Nadie es adivino, de qué tiene que hacer con su cuerpo. (...) Imagínate cuántas lesiones tenía, de esos tres primeros años.”

Lorena: “De manera personal, dudaba mucho de mi danza y de cómo enseñaba y tal, y él me ha dado muchas, eh, ¿cómo se dice? Claves como de pedagogía, una cosa así, ¿no? Dinámicas, etcétera. Entonces este, le debo mucho, le debo un montón. Pero él siempre me dice: “Tú no me debes nada. Yo te debo a ti. Todo lo que me has enseñado”. Entonces es como nada, entonces es recíproco.”

Creemos que estos testimonios reflejan el solipsismo societal que sintieron estos bailarines durante sus años de formación. Danilo Martuccelli empleó este término cuando describía a un “actor metonímico” en su libro “¿Existen individuos en el Sur?” (2010). Él menciona que cuando las personas no pueden fiarse de las instituciones que supuestamente los deben sostener (por ejemplo, la formación que reciben de voces autorizadas en el entorno, como maestros, centros educativos, etc.), estas se sienten asaltadas por un desafío mayor. Parafraseando al autor, estos individuos se saben - o se sienten - solos y solas en el fondo, a pesar de contar con apoyos y ayudas; dado que sienten la responsabilidad de saber activar por ellos mismos dichos recursos. En última instancia, poder disponer de una formación de calidad que los sostenga en su ejercicio profesional recae sobre ellos (Martuccelli, 2010). Esta es una responsabilidad bastante grande, que necesita ser regulada desde un trabajo emocional personal de cada individuo (véase Chávez, 2019), pero que devuelve finalmente la pregunta hacia el tipo de instituciones que buscan formar a los alumnos de danza. En muchos casos, un currículo validado por organizaciones acreditadas ofrece algunas de las certezas¹⁹ que estos individuos necesitaron durante estos años de formación, como el conocimiento de cuidado corporal, las técnicas de

¹⁹ El sociólogo en referencia menciona que un individuo-actor en el Sur “se hace cargo por sí mismo de un conjunto de desafíos que, en otras realidades sociales, tienden a ser, o bien, tomados a su cargo por programas institucionales, o bien, **amortiguados** significativamente por ellos” (Martuccelli, 2010, p. 259, énfasis mío). Esta es ciertamente una de las características de la formación de bailarines profesionales en nuestra capital, dado que, como evidenciamos en el Estado del Arte, en los países del Norte Global existen escuelas, programas de danza y organizaciones con estructuras explícitas, mercados más grandes y ofertas formales; marcados fuertemente por los incentivos institucionales para formalizar la oferta educativa; algo que constantemente es amenazado en nuestro país (en el caso de la SUNEDU, por ejemplo).

pedagogía, herramientas de gestión empresarial, etc. Esta es una demanda aún vigente entre los estudiantes de artes escénicas en la ciudad de Lima, como lo muestran círculos de diálogo en el sector (ver CAST, 2022) y los diagnósticos del proyecto “Desarrollo y puesta en marcha de la danza escénica en Lima, Trujillo y Arequipa” (CNDP, 2019).

5.2.2.2. Soportes en la formación collage

Para concluir este apartado, explicaremos los principales soportes que nuestros entrevistados reportan en esta “formación collage”. Desde la Sociología del Individuo, consideramos como soportes a aquellos elementos, vínculos y prácticas que contribuyen al individuo a sentir una mayor seguridad ontológica (Banham, 2020) frente a las pruebas que hemos reportado para una formación profesional “hecha a medida” en el rubro de las artes escénicas. Para esta etapa, hemos identificado 4 principales soportes: los maestros y mentores excepcionales, el efecto multiplicador de los apoyos económicos, las comunidades o redes de soporte y la habilitación de una opción profesional en paralelo.

5.2.2.2.1. Maestros y mentores

En primer lugar, resaltamos el rol de los maestros y mentores cuya intervención trasciende las explicaciones del contenido de una materia, para guiar el proceso formativo de cada bailarín. Banham (2020), basada en el trabajo de Dupuis y Thorns, resalta la importancia de encontrar un “cimiento seguro alrededor del cual las personas puedan construir sus identidades” (p. 3). Creemos que los maestros y mentores²⁰ pueden ser justamente eso: un soporte que permite a los estudiantes configurar progresivamente su auto identificación como bailarines profesionales, confiando en la formación que han recibido y los conocimientos que han adquirido, en medio de un contexto institucional desregulado.

Todos nuestros entrevistados, salvo Andrés, resaltan con énfasis los aportes de una o dos personas específicas en su trayectoria, cuyas enseñanzas cambiaron la forma de percibirse a sí mismos y a sus posibilidades profesionales. Los maestros operan como soportes en tanto nutren o estructuran la formación, lo que habilita

²⁰ Sobre la compleja relación mentor-alumno en términos de reciprocidad, recomiendo ver las reflexiones de Mario Small (2019).

carreras más longevas y satisfactorias. Además, resaltamos que estos vínculos se caracterizan por ser densos, contruidos a través del tiempo, y superan la racionalidad instrumental (Martuccelli, 2007) del intercambio de conocimientos o servicios: está más conectado con las experiencias emocionales de los actores.

Lorena: "Es, mi maestro. Mi mentor. Pa toda la vida." "Era la persona que llegaba a D1 y conversábamos de: "¿Qué planes a futuro? ¿Qué quieres hacer con tu danza? Este... Ayer te vi en la clase de tal. ¿Sabes qué? Mejora esto, esto, esto," ¿no? O "hija, ven. Te necesito este, reemplázame mi clase de Hip Hop". "Y justo como [él] enseñaba, es como yo llevo enseñando."

Sofía: "Yo creo que, sí me vio crecer y no sé (...) conmigo sí, sí recuerdo que me apoyaba mucho. Apoyaba mucho que yo pueda salir adelante con el arte. De hecho, le dijo a mi madre mucho tiempo que bueno, que viera la forma de llevarme al extranjero, o de sacarme aquí, a la capital por lo menos. Pero económicamente, mis papás no podían en ese entonces."

Joaquín recién cambió su perspectiva sobre la importancia del acondicionamiento físico gracias a una maestra que conoció en el Conjunto de Danza de su escuela profesional:

"Me dijo: "tú tienes la capacidad para lograr muchas cosas. (...) hay un abanico de herramientas que tú puedes incluir al conocimiento de la danza folklórica, y llevarlo a otros niveles. (...) La maestra con otro tipo de entrenamiento, otro tipo de calentamiento, yo dije: "Yo nunca he hecho este trabajo". (...) a mí me ha ayudado seguir bailando hasta ahora, es gracias a la maestra que me abrió la mente. Hay que entrenar el cuerpo, hay que cuidarlo, hay que querer el cuerpo. Para que te dure." "Qué importante es cuidar el cuerpo desde la respiración, la oxigenación, tener una buena elasticidad... O sea, no era. Claro, todo el acondicionamiento. En la danza folklórica siempre el entrenamiento era "hay que chancar el cuerpo" y lo chancas y lo chancas y lo chancas. Y nunca lo cuidabas. Por eso muchos bailarines de danza folklórica, no llegaban pues, a la edad que yo tengo."

Santiago: "[Mi maestro] fue el primero que me compró una zapatilla de media punta para hombres, él me las puso, me enseñó cómo amarrarlas, a ponerlas, fue un momento muy bonito, porque era un señor ya muy mayor, ¿ya? De toda la vida que había entregado su vida a la danza en la Escuela. Para él era... un milagro que había llegado un chico a [las clases de ballet]."

No es solo casual o anecdótico que cada bailarín mencione con tanto énfasis el impacto de estas personas en su quehacer profesional. Sus testimonios conmueven por la profundidad de la relación establecida con maestros excepcionales, que los han ayudado a sostenerse y ubicarse en el proceso. Estas relaciones más profundas permiten a los bailarines alejarse del solipsismo societal (Martuccelli, 2010) para sentirse acompañados, sostenidos o amortiguados en el fondo: para poder

concebir planes a futuro como Lorena y Sofía, ganar años de vida profesional y salud como Joaquín, o para habilitarse de opciones antes negadas como Santiago.

Para terminar, cabe señalar que los docentes también pueden ser un obstáculo para la formación y proyección profesional si no ponen el bienestar del bailarín en el centro de su relación. Los vínculos entre maestros y mentores con estudiantes están inmersos en estructuras de poder que “se forman y operan en contextos organizacionales, sociales, culturales, históricos específicos” (Santos, 2023). Por ello, es necesario desestabilizar la noción de que los maestros, en tanto autoridades en contextos formativos, son las únicas personas con conocimientos válidos; y fomentar el aprendizaje crítico y con autonomía sobre las propias decisiones, como han mostrado ser capaces los bailarines entrevistados.

“Hay docentes que sobreponen los resultados estéticos o el prestigio en concursos públicos a la salud integral de los bailarines que forman. Santiago nos comparte una reflexión al respecto: “a veces también hay maestros o maestras que son, que no entienden que los tiempos han cambiado y que no tenemos cuerpos rusos y que no tenemos... Que somos biotipos distintos. (...) Que lo que está en teoría en el ballet, en la técnica, lo tengo que llevar a mi cuerpo con mis posibilidades. (...) sometí mi cuerpo a muchas cosas para poder gustarle a quienes me enseñaban, a quienes me decían indirectamente, tienes mucha pierna, tienes que estirar el músculo, o tu torso muy cortito, entonces, ¿no? Sí había esos problemas, esos daños colaterales, pero sobre todo las cosas igual, o sea, la danza me ha hecho inmensamente muy feliz, o sea, igual. Creo que sí, pagaría el precio otra vez. Creo que lo volvería a hacer, sí.”

5.2.2.2.2. Apoyos económicos y su efecto multiplicador

En segundo lugar, un soporte fundamental en la construcción de sus profesiones han sido las becas de estudios. Salvo en la narración de Paula, este ha sido un factor común a todas las trayectorias de nuestros entrevistados. Por ejemplo, para Sofía, la ayuda económica que recibió en diferentes momentos de su formación la habilitó para migrar hacia lugares más consolidados en términos de danza, y para expandir sus posibilidades como artista.

Sofía: “[La directora] me vio en clase y me ofreció una beca de estudios. Entonces digamos que ya el tema económico ahí estaba resuelto pues. Ya podía venir aquí a crecer en mi arte.”

Si bien el capital económico es una de las variables fundamentales para una formación profesional, se conjugan múltiples factores al momento de postular, recibir y hacer uso de estos beneficios. No es una decisión fácil ni gratuita, como ella ilustra. En su caso, esta oportunidad llegó en un momento delicado de su vida personal.

“Pensé en o me olvido del tema, o la lucho y no sé pues, cumplo el sueño que teníamos [mi madre y yo...] opté por lucharla y me vine acá a Lima, tomé la beca que tuve, este... Y siéndote honesta, me di cuenta que tenía mucha competencia acá.”

Además de tener su formación “en la cancha” mientras trabajaba en Lima, su esfuerzo e iniciativa también la llevaron a obtener otras becas más adelante en su proceso formativo. Como vemos en la siguiente cita, este tipo de oportunidades le permitió también acumular un mayor capital social (Bourdieu, 2000) en diferentes territorios, teniendo un efecto multiplicador a largo plazo: amplió sus horizontes en diferentes mercados de danza.

“Creo que cambiaría Los Ángeles por Nueva York. Nueva York ya estuve. Quizá en Nueva York tengo más contactos, por lo que me dieron la beca allá. Y siempre sentí ilusión por ir a Europa, ¿no? Sé que hay mucha danza por allá. Muchos grupos independientes...”

Veamos también la historia de Andrés. A diferencia de Sofía, él se dedica a un rubro de danza donde los exámenes estandarizados no están tan institucionalizados a nivel internacional (como en el caso del Ballet, que permite homologar la formación certificada en diferentes países). A través de un concurso él formó parte de una cohorte de becarios y, en su historia personal, el hecho de recibir este beneficio por 3 meses en la Asociación Cultural D1 fue un punto de quiebre en su formación como bailarín.

Andrés: “una de mis metas era como que quería ser parte del [programa]. Para esto el [programa] era algo súper loquísimo porque era una beca. (...) Fue un periodo dancístico que era como que entrar a la San Marcos, para la gente que entra a las universidades, ¿me entiendes? O sea, es como que, de las 600 personas, 800 personas, sólo entraban 60. Entonces era literal entrar a la UNI, entrar a San Marcos en cuestiones de danza.”

“En esa época, el peso de Vania Masías era increíblemente (...) era prestigio, tal cual. Entonces era como que sí, decir de que eras parte, ¿no? De la escuela de D1... Y aparte entrabas en el, en el lado de Ángeles D1. Porque todo lo que tenga que ver con beneficencia es Ángeles D1. Entonces podías darte el lujo de decir como que "sí, estoy con un proyecto de Ángeles".”

“Lo que pasa es que también en el transcurso de que yo estaba en k-pop y así, tenía conocidos que entrenaban en D1. Entonces era como que, ellos son los chicos que bailan en escuela, ¿no? Como que... yo también como que "chale, yo también soy bueno, pero quiero ser igual de bueno que ellos". Quería tener ese soporte, ese tema del... (...) Validación. Quería tener la validación de gente que bailaba.”

“Fue status porque... eh... Bueno el simple hecho de decir el nombre de Vania Masías, ya como que "oh, mi hijo es alguien importante dentro de esto".”

“La otra cosa buena del [programa], era como que la gente del [programa] es exitosa ahora. O sea, era como que símbolo "yo he sido parte del [programa], y mira dónde estoy”.

En las palabras de Andrés podemos ver el fuerte impacto que tuvo esta beca en su historia personal. Tomando en cuenta el contexto en el que se desarrollaba, recibir este soporte implicó hacerse de mayor capital cultural (Bourdieu 2000; 1997) al incorporar en su cuerpo nuevos conocimientos en técnicas de danza que son altamente valoradas en su entorno. Además, convertirse en becario de la Asociación lo validó a nivel simbólico como un “artista en formación” ante ciertos círculos clave (como su familia), a diferencia de la práctica en las calles que llevaba, que no conducía a la misma denominación a los ojos externos.

Bourdieu (2000) plantea una interesante lectura sobre este último hecho: el capital cultural y económico que adquirió a través de la beca se transformó en capital simbólico en tanto es conocido y reconocido. Es decir, gana cierta honorabilidad y prestigio a través del nombre y la metodología propuesta por la Asociación Cultural D1 desde la concepción de Vania Masías, una bailarina con experiencia internacional y parte de las élites en el Perú.

Bourdieu argumenta que las instituciones en una sociedad asumen y enseñan el capital cultural de las clases dominantes como aquello que debe ser reproducido y valorado, en comparación a los capitales de las clases dominadas. En este sentido, podríamos decir que bailar en una escuela no sólo significó un cambio en el entorno físico que facilitó su práctica (suelos acondicionados para la danza, espejos, parlantes, servicios higiénicos, entre otros), sino que se relaciona el lugar con el tipo de conocimiento que se imparte ahí: aquel que está validado y oficializado, que viene “del extranjero”; y no “de la calle”, el cual es infravalorado. Así, se diferencian y jerarquizan los conocimientos incorporados en la formación de Andrés, según el marco que se le atribuye al valor de su práctica contextualizada.

Veamos ahora el testimonio de Lorena en relación a este soporte. El suyo no es un caso de una beca formalmente establecida, como sí lo fue el programa del que formó parte Andrés. Lorena pudo recibir el apoyo económico indirecto y capacitación a través de su relacionamiento dentro de las instalaciones de la Asociación cuando era estudiante de cursos regulares, en los que cualquier persona que desee puede matricularse previo pago.

Lorena: “pero era porque un día, estaba en las mesitas de Chorrillos. Y [una profesora de la escuela] se me acerca y me dice: “oye, bailas muy bien, que no sé qué. ¿No te gustaría tomar más, más clases?”. Y yo le digo sí, pero, o sea, solo me solo me pueden pagar, una clase y tal. Porque dos, tres clases ya era 3, 400. Entonces... en ese entonces no se podía. Entonces, [ella] me pregunta: “¿qué clases te gustaría tomar?” Y yo le digo: “He visto esta (...) que me gustaría tomar de Sexy Dance, o con cualquier profesor de Sexy Dance, y bueno, más clase de Hip Hop”, porque me gustaba mucho el Hip Hop. Y ahí es donde ella me explica que un bailarín no sólo es que tenga que tomar clases de Hip Hop, sino otras clases. Y me habla de [otra profesora]. Entonces ella, fue así como caído del cielo, habló con [otras docentes] y me invitaron [a ser asistente de sus clases]” (...) “que era como medio becado.”

A partir de estos tres testimonios, podemos ver que las becas, estímulos económicos y otras modalidades similares en el proceso formativo fueron un eje fundamental para formar a los bailarines profesionales que hoy ejercen profesionalmente en la ciudad. En un contexto donde el acceso a escuelas de danza formales con certificación es limitado y en su mayoría de matrícula privada, acceder a estos canales formativos por medio de alivios económicos constituye una forma efectiva para acortar brechas sociales en las industrias culturales²¹.

5.2.2.2.3. Comunidades o redes de soporte

El tercer soporte que identificamos como fundamental durante el proceso formativo de nuestros entrevistados fueron sus comunidades o redes²² de soporte. Nos referimos al entramado de relaciones interpersonales donde cada individuo accede o intercambia apoyos²³: conocimientos, aprendizajes, recursos, oportunidades laborales, nuevos contactos, entre otros. Estas comunidades están principalmente conformadas por amigos y colegas relacionados a las artes²⁴, y no

²¹ Es interesante la apuesta de transformación social a través del arte que propone la Asociación Cultural D1 desde sus inicios. Al respecto, se puede consultar la tesis de Safra (2016). Santiago lo resume de esta manera: “*lo que hizo Vania fue que se fue al extremo, y del extremo empezó a jalar todo pues, ¿no?*” en relación a la apuesta de la artista de habilitar costosos procesos formativos también para estudiantes de niveles socioeconómicos D y E.

²² En la teoría de análisis de redes, se usa el término “redes sociales” para describir esta idea. La presente investigación adopta esta terminología en tanto ayuda a entender las experiencias empíricas de nuestros entrevistados. Sin embargo, también propone utilizar complementariamente el término “comunidades de soporte” para hacer énfasis en el carácter emocional y subjetivo del entramado de relaciones en cuestión, que supera el mero análisis instrumental, siguiendo a Martuccelli (2007), Small (2017) y Santos (2023).

²³ Santos (2023) recuerda la diferenciación entre “apoyos” y “soportes”: El primero hace referencia a ayudas específicas o acciones acotadas, mientras que los soportes hacen referencia a relaciones de mayor aliento, que son más “profundos, densos, sólidos”.

²⁴ Los familiares también suelen formar parte de estas redes. Sin embargo, este componente merece una sección dedicada a su análisis ya que constituyen el primer espacio de socialización de los individuos, y hay múltiples y complejas relaciones entre las diferentes generaciones de familiares para un sólo individuo con respecto a su profesión. Este componente será presentado en la sección 6.3.

deben percibirse románticamente como algo positivo en su totalidad para el individuo, sino como un soporte a disposición que tiene el potencial de generar mayor seguridad ontológica en medio de contextos difíciles como la prueba de la formación profesional.

Las redes o comunidades de soporte se caracterizan por estar ancladas a contextos específicos, ser dinámicas en el tiempo y por requerir un trabajo de activación del individuo inmerso en este entramado; salvo en algunos casos donde los apoyos que ofrece la red emergen sin su solicitud expresa (Small, 2017). Asimismo, Santos (2023) resalta el carácter dual de las comunidades de soporte: a la vez que ofrecen oportunidades para el individuo pueden limitar sus posibilidades; le habilitan recursos, pero a la vez la gestión de sus relaciones implica riesgos para el actor. El aspecto menos favorable de las comunidades de soporte está presente durante el periodo formativo - como lo veremos en el caso de Andrés -, pero se intensifica en la prueba de la inserción laboral y la autogestión, como discutiremos en los apartados 6.2.5 y 6.2.6.

Argumentamos que este es un soporte comúnmente infravalorado, pues, como menciona Martuccelli, algunos de ellos son tan legítimos que su impacto no es fácilmente visible o identificable y se pueden llegar a tomar por sentado o como algo trivial o natural. Sin embargo, no por ello hay que borrar la agencia de estos individuos en gestar y mantener estas redes, pues implican un trabajo constante para mantenerlas y mantenerse dentro de ellas. Veamos esto a través de los testimonios de los bailarines entrevistados.

Durante su etapa de formación “collage”, Lorena no recibió capacitaciones sistemáticas en aspectos claves de la gestión cultural, que son necesarios para ejercer esta profesión en cualquier lugar. Es decir, no sólo debe enfatizar el desarrollo de las destrezas físicas, sino también las herramientas que la habiliten para ejercer su profesión (UNESCO y MINCUL, 2021; CAST, 2022) en el rol que cada persona elija: intérprete, promotora, docente, etc. Frente a esta insuficiencia organizacional que genera inseguridad ontológica (Robles, 2000; citado en Martucceli, 2010), el principal aliado para Lorena en estos temas fue uno de sus mejores amigos: el núcleo de su comunidad de apoyo y contención.

“Administración, dentro de [mi taller]. Con lo económico. Asistencias, formas de pago, etc., etc., etcétera. Y en eventos, organización de eventos. Bueno, tú sabes y creo que todo el mundo sabe que [mi amigo] es un genio en Excel. Entonces él me, o sea,

ahorita, me ha dejado así como una niñita que le dicen: "mira esto, tienes que hacer que cuando no esté yo", ¿no? (...)"

"Me ayudaba mucho. O, cuando también de manera personal, dudaba mucho de mi danza y de cómo enseñaba y tal, y él me ha dado muchas, eh, ¿cómo se dice? Claves como de pedagogía, una cosa así, ¿no? Dinámicas, etcétera. Entonces este, le debo mucho, le debo un montón. Pero él siempre me dice: "Tú no me debes nada. Yo te debo a ti. Todo lo que me has enseñado". Entonces es como nada, entonces es recíproco."

Campbell (2018) podría describir este soporte como una "reinención del sujeto neoliberal, que se mueve hacia modos colectivos de superar los retos confiando en el apoyo mutuo". El testimonio de Lorena hace énfasis en este punto, pues nos muestra que, sin una comunidad de apoyo y contención, su proceso formativo no estaría completo: carecería de las herramientas necesarias para satisfacer sus necesidades profesionales. Asimismo, nos recuerda que se trata de una relación de ida y vuelta: dentro de la comunidad, se intercambian diferentes saberes que en su conjunto habilitan a sus integrantes con cierta reciprocidad. Este tipo de solidaridad también ha sido descrita por Marcel Mauss como la triada recibir-dar-devolver (*recevoir-donner-rendre*) (citado en Martuccelli, 2010, p. 152). En esta investigación entendemos a la danza como una práctica comunitaria, que puede constituirse como un integrador o cohesionador social entre las personas que la practican, observan y comparten. En este sentido, un bailarín profesional "no se hace sólo", sino que se desarrolla necesariamente como parte de uno o varios colectivos.

Sin embargo, no en todos los entornos se impulsa este tipo de solidaridad. A continuación, revisaremos los testimonios de Sofía y Andrés, que confirman nuestro argumento por contraste: un soporte fundamental para la formación de estos profesionales es su capacidad de generar o integrarse en este tipo de redes de soporte. De no tenerlas o percibir las como insuficientes, el individuo siente que la prueba de la formación profesional conlleva una mayor complejidad: se convierte en algo más difícil de superar o, en su defecto, experimenta la necesidad de recurrir a otro tipo de soportes para poder atravesarla.

Sofía: "me fue muy difícil porque inocentemente pensé encontrar esto y no fue así. O sea, el Ballet de por sí es, es un lugar muy competitivo. Sí logré hacer un grupo de amigas, bueno ahora llamo compañeras, bonito, pero... Bueno, en el que también, como parte de la vida, no sé pues, empiezas a descubrir que... No sé, que la envidia existe, que... Claro, lo, lo feo. Sí, ciertas actitudes que bueno quizá fuera del Ballet también existe, ¿no? Entre las relaciones humanas."

Si bien la competencia también es un recurso que puede favorecer el desarrollo de ciertas destrezas para la danza (como la disciplina, determinación y constancia, entre otros); no es casual que Sofía haya recurrido a otros entornos para poder desarrollarse más íntegramente y sentirse en mayor plenitud en su proceso formativo:

“Por D1 lindo. Lindo porque.... En un principio sí sentí que llegué como a un hogar, a un segundo hogar. Vania de por sí, siempre se ha mostrado muy cariñosa, muy acogedora. Este... hice muchos amigos que hasta ahora mantengo. Ahí sí. No sé si es porque, claro, la competencia es distinta porque no tenemos los mismos estilos, pero igual yo veo que, que, o sea, es de todas maneras, es mucho más relajado pues, que vivir en una compañía de Ballet, ¿no?”

Como menciona, el beneficio de contar con una comunidad de soporte también la habilita para tener una carrera profesional más longeva, en tanto puede recurrir a este soporte (amistades que perduran en el tiempo) a través de las diferentes etapas, y no sólo mientras comparten espacios físicos formativos durante los primeros años de su profesión. A partir de ellos, puede genera una red de contactos que es fundamental para su inserción a diferentes entornos laborales (CAST, 2022).

Ahora presentamos la experiencia de Andrés, que es ilustrativa sobre la importancia de las comunidades de soporte. Él se sintió solo en buena parte de su trayectoria formativa, dando a notar una relación dialéctica entre el despliegue de este soporte y las instituciones profesionales de formación, que pueden adoptar una mirada más individualista y mercantil. Martuccelli argumenta una “ambivalencia inherente a esta dialéctica”, en tanto “las iniciativas individuales dependen de recursos institucionales”, pero también terminan corrigiéndolas y complementándolas, a la par que reproducen y aumentan sus insuficiencias (Martuccelli, 2010, p. 246). Observemos esto en su experiencia empírica:

Andrés: “No tengo gente con quien entrenar. Porque la gente con la que me gustaría entrenar es cuestionable, o porque a veces siento que me odia y por eso no puedo. Pero es porque no tengo gente que pueda, que me deje... Entonces es súper solitario para mi estar como que capacitándome yo solo, o estar capacitándome por internet.”

Andrés, al no sentir que cuenta con este soporte dentro de los espacios formativos disponibles en Lima, recurre a otro apoyo (internet) para complementar o corregir esta ausencia de una comunidad. Sin embargo, al hacerlo, también se aísla de la posibilidad de construir o regenerar dichas redes dentro de las instituciones existentes - como escuelas y grupos locales de danza -, por lo que es probable que

siga sintiendo esta experiencia de desconexión y soledad que no nutre sus procesos formativos. Entonces, su experiencia también da luces sobre los riesgos que a veces implica mantener una red de soporte: el individuo no siempre estará de acuerdo con las acciones de los demás actores, pueden diferir en valores o perspectivas, o tener conflictos en estas relaciones. Es decisión de la persona mantener los vínculos a pesar de sus límites - muchas veces para mantener los beneficios - o evaluar si los costos de esta gestión no superan los beneficios que traen para uno.

Asimismo, no hay que olvidar que los actores viven a través de sus contradicciones, y nadie está exento de ello. Más adelante en la entrevista, Andrés menciona que servirse de redes de apoyo y contención igual contribuyeron a su trayectoria profesional, aunque no se sienta permanentemente parte de una. Por ejemplo, una amiga suya le ayudó a encontrar su primer trabajo mientras él se formaba:

“Una amiga hizo su compañía de teatro amateur y me jaló a mi como coreógrafo. Entonces a partir de eso conozco a la administradora del Centro Cultural (...), y al conocerla le caigo bien, empieza también a contratarme para hacer pequeños talleres, (...) y ya a la señora la conozco de años, entonces la señora me deja el salón, que es uno de los salones más hermosos que hay en Lima, que es enorme, me lo deja a un precio así regalado.”

Como vemos, más allá de la voluntad, hay una tendencia o necesidad de todos estos bailarines profesionales de trabajar una comunidad de soporte a través de sus años de formación. En suma, son estas redes de soporte, junto a los buenos maestros y los alivios o estímulos económicos, los factores que los habilitan a superar la prueba de formación artística en un contexto institucional desfavorable.

5.2.2.2.4. “La opción B”

Para finalizar este capítulo, identificamos un cuarto soporte crucial para mantener el ejercicio de la danza como opción de formación profesional en Lima. Esta es, paradójicamente, la de construir otra opción en paralelo a esta principal. Todas las personas que entrevisté han estudiado o completado otras carreras profesionales que, si bien no ejercen en la actualidad, las mantienen como un recurso o estrategia para momentos donde requieran activar dichos saberes a modo de soporte.

Salvo Paula, todos los bailarines entrevistados en algún momento tuvieron la duda sobre dedicarse a otro rubro, por diferentes motivos. La diferencia entre los casos está en la posibilidad de efectivamente activar esta posibilidad, a partir de la

trayectoria diferenciada que construyó cada uno. Por un lado, tenemos a Andrés y Jimena que, como mencionamos, llevaron solo un año de formación en una escuela profesional no ligada a las artes ni a la danza. Mientras que, por otro lado, tenemos a Joaquín, Santiago, Sofía y Lorena, quienes sí completaron una formación a nivel superior en otras carreras.

Las entrevistas muestran cómo la construcción de este soporte está fundamentalmente marcada por la capacidad adquisitiva de los familiares de cada individuo, así como las prioridades que otorgan a cada especialización. Por ejemplo, Andrés tuvo que dejar de estudiar Medicina por limitaciones económicas, mientras que Sofía pudo terminar su carrera de Publicidad con el apoyo de una persona de su familia extendida. En ambos casos, ellos expresan el deseo de haber tenido el apoyo familiar para continuar sus carreras, pero en el rubro que ellos eligieron, la Danza.

Sofía: “Ya me fui armando mi vida aquí, echándome las dos carreras al hombro. O sea, sentía un poco que era como que, "te apoyamos con esto pero tienes que hacer esto", ¿no? [Claro. Y de ahí ya tú te la ves y bueno, lo gestionaste igual.] Sí. Igual este... Sí me ha pasado que, ahora de grande, ¿no? O sea, me hubiera encantado de repente, no sé, pedir. En lugar de que me paguen una carrera universitaria, no sé, por qué no me llevan a Miami, o a Nueva York, a que desarrolle más mi talento, ¿no?”

A pesar de que no fue su deseo, completar esta formación le ha permitido tener ganancias extras por trabajos cortos en otros rubros durante sus años como profesional de la danza. Incidiremos más sobre este punto en los siguientes capítulos, cuando hablemos sobre el manejo económico y la autogestión. Sobre este soporte, también vemos casos como el de Lorena, Paula y Santiago, quienes también culminaron su carrera en paralelo.

Lorena estudiaba en la universidad por la mañana, y por la tarde bailaba; incluso más adelante por la noche también empezó a dictar clases como docente. Más adelante en la entrevista nos contó que, en momentos donde dudaba sobre el ejercicio de su profesión artística, contar con el conocimiento de Comunicaciones y otras habilidades le permitió no entramparse en una única vía de pensamiento, aunque al final siempre regresó a su camino dentro de una comunidad de danza.

Paula estudió la Licenciatura en Educación Musical mientras empezaba su incursión en el mundo de los shows y conciertos, y ahora ve esa formación como un complemento fundamental para su ejercicio creativo como coreógrafa.

En esta etapa, Paula empezó a tener oportunidades laborales y formativas en una ciudad donde no vivía, por lo que constantemente viajaba mientras estaba matriculada en la universidad:

“Mis compañeros me ayudaban demasiado. Que sí, esta tarea, ayúdame aquí. Mañana hay examen de esto y ellos me ayudaban. Entonces yo me iba con la maleta para la clase y después me iba pa Caracas, entonces duraba dos días en Caracas y ya tenía que regresar porque tenía que tomar clase y así.”

Su testimonio nos recuerda el carácter dinámico de las redes de soporte, que responden a contextos específicos: ya culminada su formación, e incluso viviendo en otro país, dichos compañeros ya no tienen un rol clave en su ejercicio profesional. Sin embargo, su formación sólo fue posible gracias a los apoyos brindados por ellos en ese momento.

Finalmente, resaltamos la resiliencia de Santiago para activar el soporte de una formación “B” (e incluso “C”) como un soporte fundamental para construir su formación “A”. Santiago terminó la carrera universitaria de Periodismo, que estudiaba mientras trabajaba en diferentes sectores, todo con la mira de acumular suficientes recursos económicos para solventar su formación en Danza y para mantener la confianza de sus padres sobre su futuro profesional.

“[mis padres] empezaron a preocuparse un poco de decir, pero que tanto estás afuera, te estás preocupando con la universidad... Y le decía, sí, claro que sí le digo, porque a mí me gusta terminar lo que empiezo y me gustaría hacer las cosas bien, pero yo sabía que también me estaba quitando tiempo y tal vez en algún momento iba a chocar. Nunca chocó, siempre fui un buen alumno. Pero sí tuve que dejar una vez un ciclo entero. En noveno o sexto. Les pedí a mis papás, yo les dije que entiendan, porque para esto empecé también a trabajar en discotecas, en las noches, este... Empecé a trabajar en el banco, para trabajar. (...) Empecé a hacer taxi (...) yendo a la universidad o así (...) De todo yo trabajaba en ese momento. Para pagar mis cursos de danza, (...) para decirles a papás que también podía encontrar (...) para mostrarles que podía trabajar de esto.”

Tras haber identificado estos 4 principales soportes para afrontar la prueba de la formación en danza, pasaremos ahora a explicar la decisión de estos individuos de profesionalizar los conocimientos que construyeron en su formación collage para progresivamente insertarse en el mercado laboral. En la tabla 2 sintetizamos información clave sobre los individuos que entrevisté en relación a los contenidos de las secciones 2.1, 2.2 y 2.3.

Tabla 2.

Resumen de la etapa formativa en las trayectorias de los individuos entrevistados

| | Andrés | Sofía | Jimena | Lorena | Joaquín | Santiago | Paula |
|---|--|---|---|--|--|--|--|
| Primer acercamiento a la danza y edad | Entretenimiento y amigos que bailan, aprox. a los 15 años. | Tema médico, mamá la lleva, a los 3 años. | Amigos que bailan, aprox. a los 16 años. | Entretenimiento y familia, aprox. a los 7 - 11 años. | Familia y entorno barrial que baila, a los 5 años. | Entretenimiento, aprox. a los 6 años. | Entretenimiento y familia, aprox. a los 5 años. |
| Trayectoria alternativa, no ligada a la danza | Estudió un año en la Universidad SJB (Medicina). | Completó su formación profesional en la UPC (Publicidad). | Estudió un año en la Universidad de Lima (C. Audiovisual). | Completó su formación profesional en la USMP (C. Audiovisual). | Completó su formación técnica (Mecánica Automotriz). | Completó su formación profesional en Periodismo. | Completó su formación profesional como Licenciada Musical. |
| Formación en líneas generales | Espacio público, escuelas y talleres locales. | Talleres locales y compañías de ballet | Clases en la Escuela de la Asociación Cultural D1 | Clases en la Escuela de la Asociación Cultural D1 | Talleres locales, y carrera en la ENSF-JMA | Clases y talleres locales e internacionales. | Clases y talleres locales e internacionales. |
| Decisión de profesionalizarse | Al ver que podía ayudar económicamente a su mamá. A los 16 años. | Cumplir el sueño que tenía con su mamá. A los 16 años. | Por confianza de sus maestros y panorama con viajes. A los 19 años. | No identifica el momento de decisión, sino que se fue dando.* Aprox. 19 años | Cuando ingresa a la ENSF-JMA. A los 20-21 años. | Al terminar su carrera profesional alternativa. Por plataformas profesionales. | Al tener más oportunidades profesionales en la capital de su país. |

Fuente: Elaboración propia

5.2.3. La determinación para profesionalizarse

Una siguiente etapa para estudiar las trayectorias profesionales (objetivo específico 1) según la literatura (Jiménez, 2009) es la inserción al mercado laboral. Para ello, preguntamos por aquellos primeros momentos donde nuestros entrevistados se dieron cuenta de que la danza podría ser su principal fuente de sostenibilidad económica y profesional, o que tomaron la decisión de buscar ese camino a partir de los saberes que fueron movilizando durante sus años formativos.

Lo que resaltamos como hallazgo aquí es que - contrariamente a un esquema lineal donde uno se forma primero y al terminar empieza a ejercer -, la decisión de profesionalizar su danza en todos los casos se dio después de ya tener experiencia laboral en el rubro.

Andrés fue ganando una importante suma de dinero a través de una práctica de danza en las calles de Lima. El proceso formativo y laboral de Sofía se dieron en simultáneo al formar parte de una compañía de Ballet. Para Jimena y Lorena fue muy significativo ser asistentes de docencia en su Escuela para decidir profesionalizarse. Joaquín perfiló su práctica previa de dictar y concursar como algo más viable también para el futuro, desde que ingresó a una Escuela profesional. Santiago ya había trabajado en eventos, televisión y discotecas antes de acceder a una educación más estructurada en Danza, y Paula trabajó desde que era adolescente como bailarina en shows y conciertos, trabajando aprendió.

En todos los casos, estos individuos evalúan que existe viabilidad económica en esta carrera - más allá de la dimensión esperada - y toman la decisión desde muy jóvenes: entre los 16 y los 20 años. Esta determinación no suele darse en un sólo momento, sino que se va construyendo progresivamente en el tiempo, sustentados en sus prácticas previas. Además, se trata de un sostenido o arraigado con otros: además de una relación mercantil (¿cuánto rédito económico o prestigio me puede otorgar esta carrera?), importa también una motivación de honrar o mantener vínculos, perseguir una pasión, etc.

Andrés: “Lo que pasa es que, al momento que yo ya dejé la universidad, dije voy a intentar ganarme la vida con el arte. Nunca le había dado la oportunidad. Yo sabía que me gustaba. Pero nunca le había dado oportunidad. Entonces el momento de manguear, de ganar dinero con esto, y ver que le podía dar un apoyo económico a mi mamá, es a partir de eso que yo agarro, me pongo como que la meta de formarme profesionalmente en esto. Por eso es que empecé a buscar lugares en donde formarme profesionalmente en la danza, y no solamente estar bailando por ahí. Entonces ese es el motivo por el cual decido formarme profesionalmente.”

Sofía: “Pensé en o me olvido del tema, o la lucho y no sé pues, cumplo el sueño que teníamos las dos. (...) Opté por lucharla y me vine acá a Lima, tomé la beca que tuve, o sea me han ofrecido esto y me voy a quedar acá a cumplir el sueño [que teníamos mi mamá y yo].”

En el caso de Jimena, aparte del voto de confianza de sus profesores locales, también influyeron los viajes que pudo hacer desde muy joven, que le permitieron ampliar su visión sobre las posibilidades de una carrera en Danza.

“Creo que, el hecho de que mis maestros pudieran observar en mí esas cualidades, esas habilidades que yo no podía ver todavía en mí, y que ellos sí podían ver en mí, como "tú tienes las capacidades. Solo tienes que ser muy disciplinada, estructurada, entrenar a conciencia", ¿no?" "Creo que esta, ese voto, esa luz que uno de mis maestros (...) vio en mí de: "Tú puedes hacerlo, tú puedes hacerlo. Confía". Para mí fue como, ¡waw! Esto es real. Y ya cuando comencé a viajar a los, al año y medio siguiente que me fui a Argentina y a Chile, me fui a Europa, tres meses, entonces todo eso para mí fue como waw, esto es en serio, y esto se puede lograr.”

A partir de esta determinación que reporta cada uno de mis entrevistados, es que nos proponemos entrar a profundizar sobre sus experiencias en el mercado laboral: la segunda prueba principal dentro de su trayectoria profesional.

5.2.4. Los primeros trabajos

En esta sección, analizaremos las primeras experiencias laborales de los bailarines entrevistados en la ciudad, teniendo en cuenta que no todos crecieron aquí. El hallazgo clave en esta etapa es que la primera inserción al mercado laboral en Lima se da siempre a través de contactos, en lugar de a través de convocatorias abiertas o impersonales. Conversando con la idea de mérito que trabajan Araujo y Martuccelli (2012), vemos que la aspiración a una cultura meritocrática para el ejercicio profesional de la danza en Lima (bajo un pensamiento liberal que distribuya las “oportunidades para quienes se esforzaron más”) se ve mermada por una cultura de redes y contactos que es lo que prevalece se mantiene impone en este entorno laboral.

Argumentamos que esto demuestra la efectividad de un soporte (las redes o comunidades construidas durante la etapa formativa para otorgar oportunidades al individuo) y constituye a su vez una prueba (por la impermeabilidad de ciertas redes y sus configuraciones del poder). Problematizamos estas ideas a través de los primeros trabajos de las personas que entrevistamos en Lima.

Paula recién había migrado a Lima y necesitaba insertarse laboralmente, pero no tenía contactos aquí. Por ello, hizo un mapeo en redes sociales de los bailarines más relevantes y actuó sobre esa información:

“Vamos a ver cómo está Perú en la danza y en el ámbito donde yo me muevo. Entonces yo me senté a buscar en Instagram, en Internet (...) yo empecé a seguir a todos (...) entonces cuando yo llegué aquí ya no estaba tan en cero, pues ya sabía las academias (...) cuando llegué, porque yo también les escribí a algunos, ya me decían como que, ay, tú me escribiste hace unos días que te venías.”

“Tomar clases con los bailarines que estaban más top (...) era importante porque así me veían”, “me estaba rodeando con los bailarines.”

“Yo voy porque ya yo tenía esa experiencia de que no importa que yo no quede, pero alguien me va a ver. Y a mí aquí lo que me importaba era que me vieran. Entonces yo fui al casting y no quedé. Pero a la semana, (...) uno de los bailarines aquí más, como que más top, que tiene ese tipo de cosas de conciertos y todo eso, él me llama para un videoclip de una cantante. (...) Entonces, viste, yo no quedé en el casting pero él me vio y me llamó a otro trabajo y así es que se, así es que se, que se maneja todo acá, pues, ¿me entiendes? Porque te vean, porque... entonces ese fue uno de mis primeros trabajos.”

En su experiencia, para conseguir un trabajo en Lima era importante “saber quién es quién” y “ponerse en vitrina”. Los espacios predilectos para ello fueron las audiciones o castings, los espacios formativos, y sus propias redes sociales. Así, vemos como un individuo gestiona activamente sus recursos para insertarse dentro de esta cultura de redes y contactos. Nos contó también que utilizó esta misma estrategia en otra ciudad, cuando recién estaba empezando su carrera artística también.

Lorena y Jimena consiguieron sus primeros trabajos como asistentes de docentes en la Asociación Cultural D1. Nos comentan que este puesto solía ganarse a través de acciones específicas: mantener conversaciones con ellos, preguntar por nuevas oportunidades, mantenerse entrenando un estilo o tomando un mismo horario de clase por muchos meses, etc. Sin embargo, no reportan en sus testimonios algún tipo de concurso o convocatoria abierta para acceder a esas posiciones. Esto nos remite al análisis de Martuccelli sobre el tipo de cultura que representa: “más que de redes, los individuos hablan más de contactos - una manera, como otra, de subrayar la importancia de las relaciones interpersonales por sobre las lealtades institucionales. El limeño se percibe más como un nudo de contactos y apoyos” (2015²⁵, pp. 268, 269). Es decir, es a partir de esta relación 1 a 1 con los docentes, más que una competencia institucional, que ambas empezaron a obtener sus primeras oportunidades laborales.

²⁵ Pienso que entre los libros de Martuccelli del 2007 y del 2015 se pueden entender los matices de las redes o comunidades de soporte. El primero discute la relación ontológica con los soportes, en las esperanzas y anhelos de los individuos del Sur Global. El segundo se sitúa en el contexto específico de Lima, y retrata la precariedad feroz a la que se enfrentan los individuos en esta ciudad. Así, muchas personas aquí sienten que para sobrevivir tienen que “achorarse” y avasallar o perder sus oportunidades. Esto limita la capacidad de construir otras formas de vivir en sociedad, de procurar proyectos comunes para ganar mejores condiciones.

Sin embargo, así como las redes o comunidades construidas en espacios formativos pueden funcionar como soportes para estas 3 bailarinas, las experiencias de Santiago, Sofía y Andrés caracterizan la prueba de la inserción laboral condicionada a los contactos: pueden aceptar condiciones de trabajo precarizadas, con tal de continuar siendo parte de un espacio o colectivo que les habilita otras oportunidades.

Andrés, por ejemplo, relata cómo su grupo de bailarines accedía a puestos de trabajo en medios de comunicación masiva (que manejan costosos contratos con auspiciadores), pero eran muy mal remunerados:

“Empecé a seguir, a continuar, los frecuentaba, comíamos, almorzábamos, ensayábamos. A veces me jalaban por un evento... Oye, tengo un evento de... No, pa, papapá. Al toque me prendí ya era el grupo (...) me había hecho un mundo de los bailarines comerciales, digamos, que conocía a ese grupo que bailaba en tele (...) Entonces a ese grupito me empecé a meter y a veces iba a bailar en estos programas de cortes comerciales así. Gratis, por galletas, por...”

Por su parte, cuando Sofía migró hacia Lima no tenía una red de contactos establecida y fortalecida aquí. Sin embargo, encontró apoyo en una directora, que le facilitó contactos para conseguir uno de sus primeros trabajos en un entorno institucionalizado (una compañía de Ballet en Lima), pero que no se regía como un espacio profesional a sus ojos.

“Me refiero a como uno se ganaba los puestos, ¿no? [Ah ok, no era como tan meritocrático, algo así.] Para nada. (...) por qué gana este, no sé, quien sobonea. O por qué gana, tal. O por qué gana la otra si yo me estoy sacando el ancho. (...) siempre parecía que tenía que haber aliguito más, ¿no? Para que te den el puesto.”

Sofía reporta que, una vez dentro del colectivo, encontró fuertes relaciones de poder entre los directores - que manejaban los contratos y ascensos para formar parte de dicha compañía - y los profesionales de la danza asalariados. Vemos desde un inicio, entonces, que incluso los puestos de trabajo formales (mediante firma de contratos con condiciones claras) y remunerados, cuyas plazas son muy limitadas, no constituyeron un entorno tan favorable para el desarrollo de su trayectoria profesional, pues se desarrollaba en una cultura regida por los contactos y sus manejos del poder. Por este tipo de experiencias, Martuccelli concluye que “en Lima, los soportes del individuo no se encuentran pues principalmente en las instituciones, los derechos o en el trabajo asalariado (Castel, 1995), sino que tienen que ser producidos (o al menos sostenidos y recreados) por los propios individuos” (2015, p. 273).

El caso de Andrés es un ejemplo de esta producción. Las primeras veces que ganó dinero por su práctica de danza fue en las calles “mangueando” (presentando sus habilidades y pidiendo contribuciones monetarias por ellas a los transeúntes), solo y sin música. Descubrió que de esta manera podía recaudar mayores cantidades por día en comparación a lo que le pagaban en una empresa de otro rubro que lo empleaba. Más adelante, cuando empezó un programa formativo en una escuela privada, Andrés buscó construir los soportes que necesitaba para trabajar en lo que le apasionaba:

“Le dije [a la directora de la escuela]: Mira, tengo este proyecto y quiero que me patrocines con espacio. Nosotros aparte te podemos dar shows, a nombre de nuestro proyecto”.

Si bien esa colaboración no salió como él esperaba, no desistió. Andrés gestionó su red de contactos - construida en su etapa formativa como artista - para poder habilitarse una infraestructura adecuada para dictar sus talleres de manera independiente:

“Una amiga hizo su compañía de teatro amateur y me jaló a mi como coreógrafo. Entonces a partir de eso conozco a la administradora del Centro Cultural (...), y al conocerla le caigo bien, empieza también a contratarme para hacer pequeños talleres, (...), y ya a la señora la conozco de años, entonces la señora me deja el salón, que es uno de los salones más hermosos que hay en Lima, que es enorme, me lo deja a un precio así regalado.”

Vemos que, a través de esta cultura de contactos y recomendaciones, logra conseguir un precio por debajo de lo estimado para este tipo de infraestructura, lo cual constituye una ventaja para su inserción laboral, pero puede significar también una desventaja para los bailarines que no cuentan con este tipo de accesos.

5.2.5. Características del empleo en danza en Lima

La estructura laboral peruana es predominantemente informal y precaria (CIES, 2022). El 73,6% de los empleos en el país son informales (INEI y UNFPA, 2020). El rol de promoción, protección y supervisión del Ministerio de Trabajo para el sector artístico y de industrias culturales está poco presente (evaluar diagnóstico del CEPLAN, 2023). En este contexto, ¿de qué manera distribuyen su tiempo y capacidades profesionales los bailarines que entrevistamos? ¿Cuáles son las características específicas del empleo dependiente en el sector Danza en Lima?

Tabla 3.

Empleo actual de las personas entrevistadas

| | Andrés | Sofía | Jimena | Lorena | Joaquín | Santiago | Paula |
|--|---------------------|------------------------|---------------------------|--|--------------------|---|-------------------------------------|
| Perfil sociodemográfico | | | | | | | |
| Docencia | Sí | Sí | Sí | Sí | Sí | Sí | Sí |
| Creación (coreografía, dirección) | Sí | Sí | Sí | Sí | Sí | Sí | Sí |
| Trabajo dependiente a una organización | Sí, escuela privada | Sí, programa formativo | Sí, escuela privada | No | Sí, elenco público | Sí por temporadas, productoras privadas | No |
| Trabajo independiente (autogestión) | Sí, talleres | Sí, talleres | Sí, agrupación y talleres | Sí, agrupación y producción de eventos | No | Sí | Sí, talleres y servicios en eventos |
| Trabajo administrativo | Sí | Sí | Sí | Sí | No | Sí | Sí |
| Capacitación constante | Sí | Sí | Sí | Sí | Sí | Sí | Sí |

Fuente: Elaboración propia

Como se observa en la tabla 3, las labores de docencia, creación y administración son las predominantes entre estos bailarines. La imagen romántica de un artista que “sólo” se dedica a interpretar o crear piezas de arte en grandes escenarios, está lejos de ser la realidad actual para los profesionales de la danza en Lima. Por ello, esta sección problematiza y analiza las condiciones de trabajo dependiente en base a la evidencia empírica recolectada.

La Sociología del Individuo propone preguntarse específicamente por el tipo de individuo que se está produciendo estructuralmente en un mercado de trabajo como la danza en Lima. En base a lo observado en las entrevistas y la revisión documental, argumentamos que se trata de un tipo de bailarín multifuncional y autogestionario, que se sostiene - por necesidad - en sus redes de contactos para hacer frente a la precariedad de una industria informal²⁶ y altamente competitiva.

Hemos identificado 5 elementos claves que explican esta afirmación: a) La escasa cantidad y calidad de opciones de trabajo dependiente que habilita el mercado

²⁶ La informalidad impacta en 2 vías: a) Derechos de autor (sin seguridad para la creación intelectual, sin información de cómo circularla y venderla); b) Vínculos laborales (derechos laborales no garantizados, condiciones poco claras) (MEC, 2023). En la danza, esto implica no poder participar de plataformas internacionales, que no se garantice el financiamiento para las propuestas escénicas por medios formales, menores posibilidades salariales, entre otros.

laboral. b) La débil implementación y fiscalización de las políticas públicas para las artes escénicas, con un Ministerio de Cultura débil y un Ministerio de Trabajo poco presente en el sector. c) El ejercicio perverso del poder en las organizaciones que emplean bailarines profesionales. d) Una relación ambivalente con la principal fuente de empleo en la ciudad, en relación a sus expectativas profesionales. e) La construcción de un sistema funcional alternativo basado en la autogestión. A continuación, se presenta el análisis a profundidad de estas características del trabajo dependiente, y se desarrollará el último eje sobre el trabajo independiente en el capítulo 6.2.6.

5.2.5.1. Escasa calidad y cantidad de trabajo dependiente y la desprotección estatal

Las opciones de trabajo formal, estable, remunerado y con buenas condiciones son más escasas que en otros sectores, lo cual constituye una de las principales pruebas para los bailarines profesionales. Dentro del sector público²⁷, los trabajos como intérpretes o coreógrafos se dan principalmente en tres elencos profesionales: el Ballet Municipal de Lima, el Ballet Nacional del Perú y el Ballet Folklórico Nacional. El primero está anexado al gobierno de la metrópoli, mientras que los dos últimos son convocados y administrados desde el Ministerio de Cultura del Perú y tienen sus ensayos en Lima. Estas compañías cuentan con alrededor de 20 a 30 plazas para bailarines profesionales, que no en todos los casos son pagadas ni abiertas a la renovación anual.

Andrés, al preguntarle sobre las opciones de trabajo estable que conoce, denuncia esta situación:

“A ver. Acá los privilegios de bailarines son: las de ballet, ¿no? Tanto Municipal como el Nacional, y el Elenco Nacional de Folklore. De ahí, todos los demás, estamos en las mismas. (...) Las compañías te pagan si es que hay chamba dentro de la compañía. Pero de ahí, si no hay un proyecto entonces la compañía está para, es como que la compañía te va a decir: "Baby, no hay show, ¿de qué te vamos a pagar?". Pero en cambio, esas, esos elencos que te he mencionado, te pagan hasta por ir a ensayar.

²⁷ De acuerdo a los entrevistados, el Gobierno Regional de Lima y las municipalidades distritales también suelen emplear a bailarines profesionales para facilitar talleres de danza o presentar espectáculos culturales. Sin embargo, estos se caracterizan por la intermitencia en la contratación y por estar sujetos a la asistencia del público o alumnado. Uno de sus principales retos es la generación de adecuadas estrategias de promoción, que estas instituciones no han fortalecido tanto como otras instituciones empleadoras privadas (ver apartado 'c' en esta sección).

¿Me entiendes? O sea, y tiene su ingreso fijo. (...) Pero el Estado está detrás de esos pagos. De ahí todos los demás estamos en el aire.”

Sin embargo, ni acceder a un ingreso fijo, ni ser parte de una institución formal, garantiza las buenas condiciones en el entorno laboral. Vemos a través de las poderosas palabras de Sofía, quien trabajó dentro de esta estructura formal, que las pocas oportunidades de formalidad y estabilidad para el ejercicio de la danza limitan su capacidad de cuestionar y reclamar por derechos que le correspondían, pues se maneja el riesgo del despido y una fácil rotación de personal (al haber una amplia competencia de bailarines en la búsqueda de estos empleos).

“Hablando de sueldos, para bailarines profesionales, [esa compañía] es el que tiene el sueldo más alto. Entonces, ahí, por ejemplo, agradecí haber estudiado una carrera, ¿no? Porque es, o te tienen sometida a, perdóname, a lamerles el culo, porque saben que eres artista, que no tienes dónde más, que yo soy el que te da el sueldo más alto, pero entonces haces lo que yo te digo. ¿A costa de qué?”

“Había un poco de frustración igual, ¿no? Porque era como, no tengo a dónde más ir. Es volver a [la compañía], probar en un lugar nuevo... Este... Y bueno no hay más donde elegir tampoco.”

No hay que olvidar que - incluso con las dificultades que mencionan - estar empleado en uno de estos tres elencos profesionales resulta un privilegio en el sector, como señaló Andrés. Joaquín también ha trabajado en una de estas compañías y recuerda lo extraño que fue para los bailarines de su generación encontrar una oferta de trabajo dependiente continuo y con cierta predictibilidad, dada su escasez:

“Como que la gente wow, ya, claro, aquí gano, un trabajo, formal, ganas un sueldo. (...) muchos siempre con duda, ¿no? Porque decíamos: "Oye... Está abriendo esto y dicen que va a haber, es algo formal, con sueldo, una mensualidad, un trabajo. Vas a trabajar para el Estado". Entonces era tentador pues, ¿no? Nunca se había visto acá... Entonces, hubo mucha gente que no se atrevió, que dudaron.”

Si bien estas compañías son una plataforma de alcance nacional e internacional para el crecimiento, exposición y validación de estos profesionales, no se puede generar una sólida industria cultural sin proporcionarles las condiciones institucionales necesarias para formarlos, ponerlos a prueba, capacitarlos y potenciarlos. Desde sus puestos en el Estado, tanto Sofía como Joaquín encontraron obstáculos en el funcionamiento del aparato estatal.

Santiago: (Esos bailarines) “tienen plaza y otros están... Sí, entonces también igual hay una informalidad ahí, por más que sea el Estado mismo.”

Joaquín: “cómo es posible que siempre nos estén poniendo trabas aquí, a pesar de que trabajamos para el Estado y todo, pero siempre nos están poniendo peros y que esto y que el otro y que la cultura (...) El apoyo que... Que le brindan, la importancia que le dan. Porque en sí a veces, detrás de todo esto pues, claro, siempre lo muestran, ¿no? Los políticos, todo genial. Pero sabemos que no es así, ¿no?”

Hay múltiples sectores del Estado con responsabilidad en las condiciones de empleo de los trabajadores de la cultura. Por un lado, el Ministerio de Trabajo, responsable de supervisar las condiciones laborales, no ha implementado efectivamente su rol fiscalizador de las condiciones específicas en el sector de las artes escénicas y las industrias creativas relacionadas. Esta relativa ausencia está presente en los testimonios de los profesionales con más de 10 años en el sector y en diagnósticos institucionales:

Jimena: “no hay nada específico para las artes. No hay nada que regule las condiciones del arte. Y es súper fuerte.” (...) [deseo] “poder tener un respaldo, eh, un respaldo... Como en cualquier otro trabajo. Como en cualquier otro trabajo que tiene ciertos derechos: económicos, socioculturales, laborales, AFP, CTS, todos esos, ¿no?”

Santiago: “Todavía no hay eso de planilla y todo. Que ciertas empresas, sí, cuando trabajas en teatro, por ejemplo, ciertas productoras, sí te ponen a ti dentro planilla en el tiempo de ensayos a temporada, ¿no? Siempre planilla, te pagan un seguro. (... En D1) sí hay algún grupo también que está dentro planilla, (...) pero son empresas muy pequeñas o son muy pocos. (...) Ahora también hay cosas facultativas, porque uno mismo podría pagar también su seguro de lo que sea que gane con bailando, con su AFP también aportar independientemente, pero claro, digamos que como laborales, como derechos laborales, y de seguros social y todo, aún estamos con esos bajos en esa.”

A pesar de que la Ley N° 28131 del Artista Intérprete y Ejecutante (2004²⁸) ampara su ejercicio profesional y que existe un Fondo de Derechos Sociales para el Artista en ESSALUD²⁹, la percepción de Jimena y Santiago es común a cientos de trabajadores de la cultura que formaron parte de un reciente estudio sobre el sector cultural en Perú³⁰. En este se identifica como uno de los mayores problemas la desprotección social en temas de salud y sistema de pensiones (UNESCO y MINCUL, 2021), derechos a los que los trabajadores deberían poder acceder.

²⁸ En proceso de actualización.

²⁹ En este fondo “únicamente 22 empresas han inscrito a sus trabajadores como artistas y durante la pandemia el número de empresas disminuyó” (MINCUL, 2022, p. 18).

³⁰ En este diagnóstico se sistematizaron 26 informes y documentos con demandas de 7 redes y organizaciones culturales. Además, se conformó un comité consultivo con 31 organizaciones para el diseño del plan citado y se sometió a consulta con una participación esperada de más de 1200 trabajadores de la cultura (UNESCO y MINCUL, 2021, p. 6).

Por otro lado, el Ministerio de Cultura, como responsable de política cultural, desde hace 2 años está generando el Registro Nacional de Trabajadores y Organizaciones de la Cultura y las Artes (RENTOCA) para saber quiénes son, qué actividades realizan y dónde trabajan, como punto de partida para generar mejores políticas para el sector con información actualizada. Asimismo, ha formulado la Política Nacional de Cultura al 2030, el Plan de Recuperación de las Industrias Culturales y las Artes al 2030, y anteriormente había presentado el Sistema de Información de las Industrias Culturales y las Artes (SIICA). Si bien estos esfuerzos apuntan a mejorar las condiciones laborales de los trabajadores del sector desde la política pública, el poco presupuesto, peso político, la alta rotación de funcionarios y la falta de dirección a largo plazo (Lossio, 2023; MEC, 2023³¹; MINCUL, 2022), hacen que sea difícil concretar en la práctica los objetivos propuestos en estos importantes instrumentos de política.

En paralelo, desde la sociedad civil se están denunciando las condiciones de precariedad en el trabajo cultural³², como en el caso del Sindicato de trabajadoras y trabajadores audiovisuales y cinematográficos del Perú - SINCA (recuperado de las conversaciones de CAST, 2022) y el Sindicato de Artistas Intérpretes del Perú - SAIP (Álvarez y Huamaní, 2023). Lamentablemente, los agentes culturales de la danza no están tan articulados en comparación a otras artes escénicas, como evalúa Ágreda (2023). Santiago nos comparte su perspectiva al respecto tras varios años en el sector:

“No hay esa unión para empezar. Como es tan poco el trabajo, cada uno es individual y tira para su lado. Entonces es difícil. Hay pocas oportunidades aún, sí hay pocas oportunidades. Que han abierto un montón, han abierto mucho más. Ahora hay posibilidades de uno mismo gestionar sus proyectos, hay muchos talleres que cada uno abre, (...) Sí hay más oportunidades, sí están habiendo más posibilidades de trabajo, pero eso sigue siendo todo muy independiente. El trabajo independiente, de recibo por horarios, de todo.”

³¹ Una de las ponentes del encuentro mencionó que el Ministerio de Cultura es como una “entidad acéfala”, en referencia a la alta rotación en la dirección del sector. En 14 años, desde su creación en el 2010, el Perú ha tenido 20 ministro/as de Cultura. Solo 1 de ellos ha tenido 3 gestiones en diferentes momentos, acumulando en total 17 meses en el cargo.

³² Cabe resaltar que hay muchas diferencias dentro de cada **subsector** del trabajo cultural, como dentro de las artes escénicas. Por ejemplo, Santiago nos comenta que, en comparación a la actuación, se posiciona a los bailarines como “el **relleno**, el complemento, el marco” y que en “las oportunidades laborales o las diferencias salariales, por supuesto, los bailarines somos siempre la última rueda del coche”. Esta valoración tiene implicancias prácticas a tomar en cuenta para no tratar a las artes escénicas como un sector homogéneo.

Se podría abordar con más profundidad esta situación desde las teorías de acción colectiva y movimientos sociales (ver Snow y Benford, 1992). Para no desviarnos del propósito de la sección, sugerimos solo dos ideas al respecto. En primer lugar, que es válido que cada bailarín luche por primero asegurar su propia subsistencia en el mercado de trabajo, aunque esto implique, paradójicamente, que su acción individual o fragmentada reproduzca las condiciones de precariedad. Para generar cambios más estructurales sobre ellas, es necesario una articulación colectiva y organizada. En segundo lugar, que el modelo de autoría única (donde “las mercancías son los artistas y no su obra”), que domina este ámbito artístico por influencia de la industria de danza del Norte Global, refuerza el mandato de competir con los demás, en lugar de privilegiar o virar hacia formas más colectivas de producción artística, que podrían responder mejor a las necesidades de los bailarines peruanos (Ágreda, 2023, p. 9).

5.2.5.2. El poder de las “argollas” y contactos

“Para tú entrar a ese círculo, difícil.” - Paula
“han dado su brazo a torcer porque tienen la necesidad, porque no quieren dejar de entrenar, o quieren ser algo en esto.” - Andrés

En la sección 5.2.2. presentamos a las redes de amigos, familiares y colegas como uno de los principales soportes de los bailarines en sus procesos formativos. Si bien su influencia no era únicamente positiva, durante esa etapa en buena medida posibilitaron que las personas puedan recibir una educación en danza. Sin embargo, su impacto es considerablemente más denso (y conflictivo) en esta nueva etapa de la trayectoria: la inserción y permanencia en el mercado laboral. Durante la etapa formativa, las oportunidades para insertarse en algún espacio o comunidad son más amplias, principalmente si la persona tiene recursos que puedan habilitar ese acceso. En cambio, durante la etapa laboral, lo que está en juego no es sólo un espacio en una clase o colectivo: es la remuneración y sustento, el prestigio en la industria, la posibilidad de ser reemplazado, la necesidad de mantenerse vigente y más. Por ello, argumentamos que el ejercicio perverso del poder en las redes de contactos en el ámbito laboral es una de las principales pruebas para los bailarines que ejercen actualmente en Lima.

Hablamos de un ejercicio perverso del poder porque los entrevistados han reportado una serie de experiencias de abuso de autoridad, competencia desleal, acoso, envidia, complicidad o silenciamiento frente a situaciones críticas, entre otras malas prácticas en el medio profesional. Estas dinámicas se encuentran en diferentes circuitos de danza, y han mermado la posibilidad de acceder a condiciones de trabajo dignas para quienes se encuentran involucradas en ellas.

Este tipo de situaciones se sostienen en estructuras asimétricas de poder que se han construido a través de los años en muchas compañías y centros de docencia que hoy lideran el mercado de las artes escénicas en Lima. Dado que hay tan pocas oportunidades de trabajo y su acceso es tan precario, como analizamos en la sección anterior, las personas que tienen poder de decisión sobre la entrada, permanencia y despido de estos puestos de trabajo en ocasiones abusan de su poder, sobre todo cuando este es cuestionado por los trabajadores.

Un concepto cotidiano, que también ha sido utilizado desde la sociología, nos ayuda a ilustrar estas dinámicas. En el mercado laboral de la danza en Lima existen “argollas”, es decir, entramados donde se accede a poder y favores a través de los contactos y las relaciones personales, que se caracterizan por la ambigüedad y pueden, en algunos casos, llegar a un nivel sistémico (Puente Perú, 2022; Nureña, 2021). En su interior, hay personas que son percibidas como “vacas sagradas” (directores, profesores, gerentes, alumnos “destacados”), que se mantienen en el poder a través del respeto, miedo o sumisión de las personas que forman parte de la red.

A pesar de que este fenómeno se da en diferentes contextos³³, la condición de informalidad del mercado laboral en Lima refuerza y complejiza la posibilidad de “desentramar” estas argollas. Al no haber acuerdos claros con respaldo jurídico en caso sean incumplidos, los bailarines tienen menores recursos y mayor inseguridad para enfrentarse a situaciones de injusticia o abuso de poder dentro de esta forma de trabajar. Esto genera desconfianza en la posibilidad de cambio y dependencia a ciertas relaciones personales en tanto habilitan oportunidades profesionales, aunque estas puedan ser negativas para la persona. Por ello, Florencia Portocarrero

³³ Garduño (2019, p. 2012) documenta cómo esto pasa también en México: incluso en las Escuelas Profesionales de Danza altamente burocratizadas y formales, el acceso a los puestos de trabajo se da por invitaciones, de forma arbitraria y poco clara.

argumentaba que estas condiciones de precariedad enturbian las relaciones (MEC, 2023).

Antes de presentar los testimonios que respaldan este argumento, es importante mencionar que estas dinámicas no son exclusivas de la danza en Perú. Incluso en las industrias culturales del Norte Global, donde hay mayores oportunidades remuneradas y formales, es un problema al que se enfrentan los trabajadores de la cultura, en diferentes medidas.

Santiago lo notó rápidamente cuando fue a diversas audiciones en Estados Unidos, donde no solo destacó por sus impresionantes habilidades, sino también porque no era conocido en el entorno. Él logró ingresar a una oportunidad laboral grande, tras un proceso de selección muy competitivo.

“En otros países las cosas están mucho más claras. Por ejemplo, en Estados Unidos están los Unions, que es justamente la unión de artistas, ¿no? Y que ellos tienen derechos, y tienen beneficios. Y en las audiciones a las que yo iba, eran audiciones dirigidas a esta gente del sindicato. Y que a los independientes o a los libres, si es que había cupo para que entres, o si quieren un perfil distinto, y ya, entonces...”

“También, así como acá todo el mundo se conoce la danza ahí hasta, por más que sea más grande, igual, muchos se conocen. O sea, es un círculo también más grande, pero igual. (...) la gente sabe que o este ha estudiado en tal sitio, en Broadway Dance Center, ese en Steps, no sé qué. O se han cruzado en alguna audición, tantas audiciones de musicales que todo el mundo de alguna forma lo has visto de ojo, pero a mí no me había visto ni en pintura pues, ¿no? (...) Cuando entraba a un salón de clase también era como que el chico nuevo de una manera. Siempre sentía que me volteaban a ver quién es ese chico, ¿no?”

Una dinámica similar se repite en el mercado de danza en Lima. Quienes contratan a bailarines profesionales no suelen hacerlo “a ciegas”, sino que deben tener referencias, confianza o ser influidos para realizar su selección. Los espacios predilectos para generar esa influencia son las clases, audiciones, redes sociales y encuentros personales. Hay que “estar ahí y hacerse visible” (como presentamos en la sección 6.2.4) para ser parte de las escasas oportunidades de trabajo dependiente, pues es poco probable que exista una audición abierta o de ser elegido si uno no es parte de la red de contactos del empleador. El análisis de Paula ilustra este panorama muy claramente:

“en el mundo de la danza de lo que yo me dedico hay un círculo, eso es un círculo. Para tú entrar a ese círculo, difícil. Por eso que yo tenía que irme a la capital diciendo y ahí tratar de hacer amistades y toda la cosa (...) Aquí también estaba ese círculo de conciertos y gente que trabajaba en conciertos que por eso es que yo te digo que 'yo no soy nadie, tengo que hacer algo para estar ahí'.”

“Las oportunidades se dan por contacto (...) creo que el 50% de las oportunidades que te den es porque te conozcan.”

“¿Qué me mantuvo ahí? No completamente talento, nada más, sino la responsabilidad de estar todo el tiempo ahí, a la hora. A disposición, sabiéndome todo. Entonces eso es lo que me mantiene a mí en todos los proyectos y en todas las cosas en las que yo entro, que me vuelven a llamar y me vuelven a llamar.”

Como vemos, la agencia de las personas en construir y movilizar una red de contactos es fundamental para conseguir trabajo en este sector. El sentido comunitario o colectivo de la danza en Lima se sostiene en parte por eso: las personas necesitan construir estas redes para poder ejercer, y necesitan generar confianza en ellas. Esto es percibido casi como un mandato, como discute McRobbie (2016), y en ocasiones, conlleva altos costos que los profesionales están dispuestos a pagar para mantener dichas relaciones y perdurar en este trabajo creativo, lo cual es también una importante prueba para su trayectoria profesional.

En el caso de Paula, estos costos implican estar “siempre a disposición”, incluso cuando no se siente en las mejores condiciones corporales, como discutiremos en la sección 6.3. En el caso de Sofía, dichos costos materiales y emocionales tuvieron un impacto de mayor dimensión en su trayectoria profesional. Ella se convirtió en docente tras años de trabajo en entornos hostiles, con malos tratos hacia bailarines, que la motivaron a romper con la forma en la que la educaron a ella en la danza.

Sofía: “Algo que descubrí en el camino (...) yo lo veo un poco más como... No sé, compartir tu experiencia y servirle de guía a alguien en ese proceso de su vida, ¿no? (...) Lo veo mucho más este, mucho más horizontal. Aparte que bueno, viniendo de dónde vengo, no quiero más jerarquías de poder ni esas tonterías.”

“Ahí por ejemplo, agradecí haber estudiado una carrera, ¿no? Porque es, o te tienen sometida a, perdóname, a lamerles el culo, porque saben que eres artista, que no tienes dónde más, que yo soy el que te da el sueldo más alto, pero entonces haces lo que yo te digo. ¿A costa de qué?”

“Hablé con un abogado, el abogado me dice: “Si supieras cuántas bailarinas de ballet han hablado conmigo y por miedo no [han denunciado una situación], lamentablemente...”

Las experiencias que relata Sofía no son un caso aislado en el circuito en el que ejerció. Como se reportó en la revisión de literatura (McEwen y Young, 2011), en ocasiones las compañías de ballet han normalizado actitudes hipercompetitivas, de juicio a los cuerpos y han aceptado estructuras de poder autoritarias y desiguales que

permiten este tipo de amenazas, intimidación o maltrato a los bailarines. Sin embargo, este ejercicio perverso del poder no es exclusivo de un solo estilo de danza o circuito.

Jimena: “Ayer hablaba con un grupo de chicos que los tratan horrible en sus ensayos, pero horrible. Y yo decía ¡no puede ser! Y ellos están en el mundo de los shows. Shows infantiles... ¡No puede ser! ¡Nadie te puede tratar de esa manera! Pero ellos callaban, calladitos, entendiendo que de repente así es. Y en verdad así no es.”

Andrés: “Pero escucho a otras personas, que también han pasado lo mismo que yo, y han dado su brazo a torcer porque tienen la necesidad, porque no quieren dejar de entrenar, o quieren ser algo en esto. ¡Y joder!”

En una cultura donde el acceso a oportunidades de trabajo y reconocimiento está primordialmente ligado a los contactos que la persona tiene, o la red a la que pertenece, el poder se concentra en dichos vínculos y esto dificulta la capacidad cuestionarlos, separarse o denunciarlos. Es decir, la limitada oferta que encuentran los bailarines en puestos laborales con dignas condiciones repercute directamente en su capacidad de agencia para resistir y/o cambiar la manera en la que se desarrolla la danza en Lima actualmente.

Andrés tiene una mirada muy reflexiva de esta situación. Él, por ejemplo, se experimenta parte de una red en la escuela que lo emplea, pero también excluido por otros circuitos; y es desde esta posición que analiza cómo funcionan las dinámicas de poder en el mercado de la danza en Lima.

“[Mi director] me empezó a llamar para reemplazarle sus clases (...) un día me planto [y le digo que] quiero dictar una clase (...) un curso mío. Me dice ya.” “Pero si no tuviera [este puesto dentro de la escuela], ¿dónde estaría dictando? No podría estar dictando en otro lado. Los profesores colegas míos, que han trabajado conmigo, me detestan por el hecho de que soy un quejón.”

Este tipo de experiencia ha sido ampliamente estudiada desde las ciencias sociales peruanas, aunque no necesariamente en un contexto de danza. Por ejemplo, Nureña (2021) alude la característica de la ambigüedad a este tipo de testimonios. En las argollas, las personas pueden reportar una connotación positiva en tanto las personas se favorecen mutuamente, pues hay un sentido de reciprocidad (Puente Perú, 2022). En el caso de Andrés, gracias a la confianza otorgada por su director, él pudo solicitar el puesto de trabajo que actualmente tiene. Sin embargo, esta oportunidad está condicionada por las experiencias previas que tuvo con él, cuando reemplazaba los cursos del director a su solicitud. No se trataba de una convocatoria abierta para crear un nuevo puesto de trabajo en el estudio, sino un apoyo que se

intercambiaba y una relación que fue creciendo y desarrollándose en el tiempo. Sin embargo, las argollas también conllevan una connotación negativa, pues perjudica a las personas que no son parte de ellas en diferentes escalas, hasta alcanzar un grado sistémico.

El caso de Lorena también es un ejemplo de la ambigüedad de las argollas. Ella logró trabajar durante varios años en una misma escuela, lo cual demuestra el excelente trabajo que desempeñó, su responsabilidad y la confianza que generó entre sus colegas y alumnos. Sin embargo, ella se retira de ese espacio “también porque uno ya sabe cuánto vale, después de tantos años, ¿no? [...] había muchas cosas que, que no cambiaban. Ahí está.”

Por esta cita y en el contexto de la entrevista, una forma de interpretar su testimonio es que justamente no se abrían mayores oportunidades a personas que se alejaban de las preferencias personales de los encargados de la escuela, pese a tener los méritos correspondientes. Además, que personas con mucho talento y sustentada experiencia laboral no podían ingresar a dichas oportunidades por las paredes construidas informalmente en estas redes. En referencia a la misma escuela, Andrés complementa esta interpretación desde su experiencia externa.

Andrés: “Lo que pasa es que la gentita siempre es la gente influyente. En este caso, D1 tenía su gentita que era como que los profes, ¿no? Entonces si eras parte de la gentita, pucha, tu chamba, súper reconocida, ¿no? Pertenecer a las crews también, a las crews de la gentita. Pero... yo siempre me preguntaba, ¿no? Es que claro, para ser reconocido entonces tienes que tener la aceptación de esa gente. ¿Pero por qué? O sea, a ver, si yo tenía una propuesta diferente, ¿a quién se lo muestro para que me valide?”

“Nos cuenta también de otro bailarín que es “el infravalorado de la industria porque el men hace tiempo que tiene harto conocimiento, baila de la ptm, pero como es de lca, como no tiene, como no se junta con la gente, como que bueno, gracias, ¿no? Lo tenemos ahí al costado. Pero el men nos partía la madre a todos.”

Nureña (2021) argumenta que las argollas quiebran el sentido de la justicia dentro del ejercicio profesional, y evidencia las desigualdades de poder en la experiencia cotidiana de las personas. Los individuos otorgan sentido a esta experiencia: perciben que la argolla se va haciendo más densa y compleja a través de los años (Puente Perú, 2022). Esta propuesta tiene correlato con los hallazgos de nuestra investigación: lo que al inicio de la trayectoria profesional se constituía como un soporte (las comunidades de apoyo y contención durante los años formativos y los primeros trabajos), al pasar los años e intentar sostener una carrera profesional

rentable en este sector las “argollas” se perciben más como una prueba: como algo más sistémico y difícil de traspasar o superar.

Andrés: “O sea ya después de estar más metido en esta industria, veía el tema de, por ejemplo no, cómo se sectoriza la danza... Las oportunidades de trabajo dentro de la danza, cómo se ven ciertos estilos de danza delante de otras, qué es lo que pide la sociedad... para un bailarín.”

Sofía, reflexionando sobre su trayectoria, desearía “que no existan los círculos, quizá, ¿no? Que todas las audiciones sean abiertas, puede ser. Lamentablemente a veces pasa un poco eso, ¿no? De los contactos. Como que, como que hay mucho argolla, ¿no? Entonces (...) eso hace que, que busques como conveniencia, ¿no? Que soy amiguita de ella porque es la directora de tal.”

Como mencionamos, la ausencia de reglas impersonales y un entramado social de difícil accesibilidad para personas externas no son características exclusivas a las artes escénicas de la capital. Sin embargo, queda pendiente la construcción de vías de competencia más éticas, justas y transparentes para el ejercicio de la danza en Lima. Los esfuerzos de asociaciones culturales y gestores independientes para horizontalizar los espacios y abrir el acceso a la información (por ejemplo, a través de bolsas de trabajo, audiciones abiertas, acciones de protesta, denuncias públicas, espacios de intercambio de información y rendición de cuentas, etc.) deben complementar el trabajo del sector público en poner en práctica, dotar de recursos a los instrumentos que aseguren los derechos de los artistas, la competencia por plazas de empleo, la fiscalización del sector, la evaluación y renovación de los profesionales que ocupan los cargos que concentran mayor poder, entre otras acciones.

5.2.5.3. Protagonismo y ambivalencia de la docencia

Para terminar de delinear las características del trabajo dependiente en danza, analizaremos el principal rol que emplea a los bailarines profesionales en Lima: la docencia. Se trata del destino profesional más común tanto en el sector público (principalmente en colegios) como en el privado (estudios, escuelas, grupos diversos), si se mide en términos económicos. Este rol requiere, en definitiva, una formación pedagógica que se diferencia de las habilidades del intérprete, del coreógrafo y del gestor cultural. Sin embargo, nuestros entrevistados, así como cientos de sus colegas, complementan este rol docente con los anteriormente mencionados, por la característica de la multifuncionalidad, como se explicó en la sección 2.2.

¿Qué implica ser docente de danza en Lima? Veamos cómo lo describe Jimena, con mucha responsabilidad:

“Soy la profesora, entonces soy la que tiene que preparar las clases, mirar el contenido, mirar que el propósito, que el objetivo de la clase alcance, a veces hay clases que tienen un objetivo, y a veces hay clases que no tienen objetivos claros y que simplemente va fluyendo, ¿no? Eso también he aprendido, que no todo tiene que estar estructurado y cuadrado, no.”

Tanto Jimena, Lorena, Paula y Joaquín comentaron que aprendieron su oficio como docentes en la práctica. Es decir, no recibieron una capacitación estructurada sobre técnicas de pedagogía, pero es a través de sus años de experiencia asumiendo la responsabilidad de guiar a cientos de alumnos, que fueron perfeccionando su metodología y conocimientos para liderar un aula. Jimena nos cuenta que para enseñar se necesita un cierto grado de despersonalización y desprendimiento, para ponerse al servicio de los estudiantes, para quienes se reserva el rol protagónico en el espacio. Enseñar, en su experiencia, implica estar muy consciente de su propia subjetividad, además de tener presente la secuencia de movimientos que desea trasladar a los cuerpos de los demás.

“Porque además nadie es responsable de cómo yo me sienta y de cómo yo asuma mis retos. Y de las cosas que me puse en el día, mucho menos si tengo que enseñar. A veces si tienes que enseñar simplemente tienes que salirte de ti y de tu cansancio y de tus problemas, y darle lo mejor que tienes a tus alumnos. Porque, ellos son otras personas que están viniendo hacia ti con, con la búsqueda de algo. Entonces es un chambón.”

Frente a la responsabilidad de la docencia, los bailarines tienen distintas - y a veces contradictorias - valoraciones. A esto nos referimos con la característica de ambivalencia en su ejercicio: pueden existir en paralelo sentimientos de estancamiento y otros de expansión. Por un lado, existen profesionales como Joaquín, que han ejercido este rol por muchos años, pero no consideran que sea el elemento central de sus trayectorias, dado que no perciben grandes rangos de crecimiento y desarrollo para sí.

“En un tiempo estuve trabajando también como profesor de danza, he trabajado en colegios mucho tiempo, pero, es demasiado. O sea (...) Yo tengo paciencia para enseñar con los niños, todo. Todo perfecto. Pero me sentía estancado. O sea, sentía que no crecía, no crecía. En cambio, acá, esto de estar metido de lleno en la danza, me permite crecer.” [En referencia a su trabajo como intérprete y coreógrafo en una compañía]

Por otro lado, están bailarines como Sofía, quienes consideran que la docencia es un espacio privilegiado para el desarrollo de su profesión, dado que ahí pueden desplegar su amplio bagaje de conocimientos con personas que realmente valoran la trayectoria artística que ha construido a través de los años.

“Como que... entre que vas madurando también y, y las cosas van funcionando y voy valorando mucho más también con quién comparto mi arte, ¿no? Entonces ya tengo la oportunidad de tener gente que va todos los meses a mis clases. Eso lo valoro muchísimo. De hecho, hace poco me invitaron a un festival [...] a bailar. Estaba saliendo al escenario sola, después de dos años y medio. Me fue muy bien, lo disfruté mucho, pero para mí fue como... es gente que ni me conoce. Es gente que no tiene idea... Mis alumnos, nos vemos, todas las semanas. Bailo para ellos todas las semanas.”

Como da a notar Sofía, el rol de docente no excluye el rol de intérprete ni coreógrafo: en realidad, estos se nutren mutuamente en el contenido de la sesión. Podríamos decir que, a través de la docencia, los bailarines profesionales condensan sus años de preparación y la amplia información que encarnan en sus cuerpos para compartir y formar a sus alumnos. Sin embargo, como lo hizo notar Joaquín, este proceso integrador no se experimenta de la misma manera entre individuos. En lugar de percibirse como un proceso de expansión de la trayectoria profesional (por la transmisión de conocimientos con un efecto multiplicador que trasciende a la persona misma), se puede también experimentar como un estadio de repetición y estancamiento profesional; sobre todo cuando no hay una estructura de ascensos o mayores reconocimientos dentro del rubro de la enseñanza³⁴.

Frente a esta percepción ambivalente hacia la docencia, ¿qué les ayuda a los bailarines a transitar esta prueba? Algunos de nuestros entrevistados identifican rápidamente al centro de trabajo como su principal soporte en este ámbito. Este puede ser una fuente de estabilidad y tranquilidad para su ejercicio profesional, dado que se encargan de la gestión logística para asegurar el despliegue creativo de los docentes. Lorena, Andrés y Sofía nos cuentan sobre ello:

³⁴ A propósito del rol docente de los bailarines profesionales y la relación con las instituciones pedagógicas, recomendamos revisar la tesis de Bianca Garduño (2019). Ella argumenta que “una importante parte de la profesión artística es la transmisión del conocimiento y la experiencia, por lo que pensar en la labor de enseñanza no tendría por qué vincularse a la noción de fracaso” (p. 212). Además, sugerimos su artículo coescrito con Tomás Ejea, donde cuestionan “el viejo prejuicio de que la docencia es un espacio de refugio para artistas frustrados” (Garduño y Ejea, 2022).

Andrés: “[El estudio] era el que vendía mis cursos, (...) era el que se encargaba de las matrículas, (...) el que me grababa y todo lo demás. [Además,] por ese lado, me dan la facilidad de a veces adelantarme dinero, antes que, antes del pago del mes...”

Sofía: “cuando bailas, cuando te dedicas a bailar, tienes una vida pues, te dedicas a bailar. ¿Qué preocupación tienes ahí? Si encima las escuelas te contratan y te pagan... o sea, ya cuando tú emprendes algo, toda la responsabilidad, ¿es como tu hijo, no?”

Lorena: “yo dictaba todos los días. Desde las 3 de la tarde hasta las 10 de la noche que acababa. (...) dictaba todos los días a esa hora [en la misma escuela]. Por eso te digo, o sea, ganaba bien.”

Es imposible ejercer un rol como maestros sin alumnos que puedan formarse y validar el status del profesor como fuente de conocimiento. Para ello, la gestión de públicos, generación de estrategias de promoción y fidelización (Arauco y Galbani, 2021) que hacen las escuelas y estudios para atraer estudiantes es una de las fortalezas que desarrollan estos centros de trabajo, dado que su modelo de negocio se sustenta en ello.

El testimonio de Andrés hace evidente la necesidad de la gestión para que los centros de trabajo puedan constituir un verdadero soporte en la prueba del trabajo dependiente:

Entrevistadora: “A ti, no sé si el Ministerio de Cultura o alguna municipalidad, algún gobierno regional, ¿algo han tenido como que convenio, apoyo, o nada?”

Andrés: Lo hemos intentado. O sea, yo al menos por mi lado lo intenté. Pero no llegó a más. O sea, como que un día me hicieron bailar para la Municipalidad de Lince. Trabajé un mes nomás. De ahí dijeron ya no. (...) O sea creen que el hecho de que haya una clase, ya piensan que va a haber 100 personas detrás tuyo. Cuando no se mueve el mundo del baile así.”

Además de contar con la gestión operativa de las matrículas y el soporte para un buen desarrollo de las clases, en su centro de trabajo también comparten experiencias, problemas y conocimientos con otros profesionales que les ayuda a nutrir su ejercicio docente. El aspecto comunitario de estar empleado en uno de estos centros de trabajo (llámese escuelas, estudios, colegios, universidades, etc.) es una ventaja comparativa frente a los profesionales que ofertan su labor docente de manera independiente. Analizamos los propios retos del trabajo auto gestionado en el siguiente capítulo.

5.2.6. La autogestión como respuesta

“Si eres artista, tú tienes que gestionar todo eso, auto gestionar todo eso, porque no hay.” - Jimena

Robles (2000) decía que “para paliar a una serie de falencias como las del mercado de trabajo formal (...) los individuos tienen que desarrollar por sí mismos respuestas a través del trabajo temporal, de la subcontratación, del trabajo a domicilio y, sobre todo, por supuesto a través del trabajo informal. Están así obligados a construir un “sistema funcional alternativo”, a desarrollar modelos de inclusión social desde los cuales paliar las insuficiencias institucionales” (citado en Martuccelli, 2015, p. 273). Argumentamos que el sistema funcional alternativo que el mercado de danza en Lima ha producido es un modelo de bailarín emprendedor, donde cada individuo es el principal encargado de generar oportunidades de trabajo para sí mismo (autogestión), normalmente bajo un régimen de informalidad. Este requiere principalmente del despliegue de la agencia del individuo para afrontar las pruebas del mercado laboral desde los soportes que tiene a disposición.

La autogestión es parte del dispositivo de creatividad que mueve a las industrias culturales (Ágreda, 2023, siguiendo a Mc Robbie, 2018) y se basa en la potencial promesa de que cada individuo puede lograr generar proyectos de manera exitosa e independiente: sean eventos, talleres, estudios de danza, mercadería, festivales, etc. Afirmamos que la autogestión en las artes escénicas es la principal respuesta frente a la escasez de puestos con buenas condiciones laborales, como analizamos en el capítulo anterior. Aquí es clave recordar que la desprotección social (es decir, la falta de beneficios y salvaguardas ante eventuales afecciones a la salud del trabajador y su red) es un gran movilizador para iniciar una actividad auto gestionada que se posiciona en paralelo a un trabajo dependiente o incluso lo reemplaza. Analizaremos el modelo del bailarín emprendedor y autogestionario a través de los testimonios de las personas entrevistadas.

Soffa: “Pensé en que bueno, si ahora ya no tengo esto fijo, yo no quiero dejar mi carrera artística, me la empecé a buscar como independiente.”

Jimena: “Tampoco hay un sistema en el arte que, de alguna manera apoye o subvencione algunas cosas, ¿no? Como el seguro, el seguro social, el seguro médico... Si eres artista, tú tienes que gestionar todo eso, auto gestionar todo eso, porque no hay. No hay esa opción (...) uno mismo tiene que hacerlo.”

Santiago: “Ahora hay posibilidades de uno mismo gestionar sus proyectos, hay muchos talleres que cada uno abre, muchas clases sueltas, hay muchos programas de entrenamiento, (...) Hoy en día hay espectáculos de danza, solamente de danza (... con funciones vendidas totalmente...). Hay productoras pequeñas que recién están saliendo también (...) o chicos que apuestan también para abrir sus propias escuelas, como ellos, en sus propios espacios. Sí hay más oportunidades, sí están habiendo más posibilidades de trabajo, pero eso sigue siendo todo muy independiente. El trabajo independiente, de recibo por honorarios.”

Frente a la escasez de oportunidades de trabajo dependiente en danza, los bailarines tienen la opción de activar otra opción profesional. Sin embargo, los bailarines entrevistados evaluaron que sí existe una sólida oportunidad de auto sostenimiento a través del emprendimiento, como es el caso de Sofía y Jimena. Ambas auto gestionar sus propios talleres y son sus principales fuentes de ingresos económicos actualmente. Es el trabajo que hoy mantienen y hacen crecer.

La autogestión, para algunos, significa una búsqueda por ampliar sus posibilidades profesionales. Por ejemplo, Jimena mencionó que en la danza una puede ser coreógrafa, profesora, lanzar líneas de ropa u otros productos para la danza, administrar salones de clases, estudios o escuelas, etc. Enfatiza que no por ser bueno o desarrollarte en alguno de estos rubros significa que lo harás bien en otros. Su testimonio nace desde la experiencia propia: ella se ha desarrollado en todos estos roles progresivamente desde el 2017. Durante 3 años hizo sola esta gestión, y a partir del 2020 fue que empezó a articular un equipo que la ayude a alcanzar nuevos objetivos. Su caso nos demuestra que la autogestión en la danza no se reduce a dictar talleres o clases particulares, aunque este es un gran reto en sí mismo, sino que también puede implicar el desarrollo de una “marca personal”³⁵ como bailarina, la producción de eventos, dirección de elencos y compañías, entre otros.

Si bien la autogestión no es la única vía para trabajar en el mercado de la danza en Lima, sí es la tendencia mayoritaria. En los intercambios de los artistas del medio, es claro que el presente es la autogestión (ver CAST, 2022). Para llevarla a cabo, los artistas necesitan de herramientas de gestión cultural que les permitan hacer sostenibles sus propios proyectos (UNESCO y MINCUL, 2021). ¿Cómo adquieren dichas herramientas los bailarines que entrevistamos? En sus experiencias, la gestión

³⁵ Hablar de una “marca personal” no es un término neutro. Para Zamora (2022), es resultado de un proceso histórico de construcción de una subjetividad neoliberal que responde a doctrinas económicas específicas. Así, frente a la “amenaza de una creciente precariedad vital y laboral, este discurso ofrece a los trabajadores una estrategia de supervivencia individual coherente con los valores neoliberales”.

de sus redes de soporte - a través de la movilización de su capital social, económico y cultural - y el manejo de redes sociales digitales (soporte no humano) han sido clave.

5.2.6.1. Movilización de capitales en las redes de soporte

El caso de Jimena es interesante, pues denota una movilización de capital social, cultural y económico para enfrentarse a la prueba de la autogestión. Ella empezó a desarrollar sus proyectos antes que los demás bailarines que entrevistamos, y vemos determinante en este curso de su trayectoria el capital cultural con el que “entraba a la cancha”: en su familia nuclear tenía modelos de emprendimiento, por lo que la autogestión era casi cuestión de tiempo, una suerte de destino familiar: “Yo no tenía otro panorama. Porque vengo de una familia en la que la gran mayoría, son independientes. Y tienen sus propios negocios, sus propios emprendimientos”.

En contraste, bailarines como Lorena, que vienen de contextos con esta habilidad menos desarrollada, encuentran este conocimiento en el intercambio con sus redes de contactos construidas durante su trayectoria en la danza.

“[Aquí entra mi amigo, jajaja. En mi agrupación] empecé sin saber cómo manejar, o sea, de manera económica, cómo administrar. (...) Asistencias, formas de pago, etc., etc., etcétera. Y en eventos, organización de eventos. Bueno, tú sabes y creo que todo el mundo sabe que (él) es un genio en Excel. Entonces él me, o sea, ahorita, me ha dejado así como una niñita que le dicen: "mira esto, tienes que hacer que cuando no esté yo", ¿no? (...) Cuando había como problemas dentro de (la agrupación), también venía y me decía: "oye, tengo esta solución, vamos a hacer esto, ta ta, ta. ¿Qué te parece si yo converso con esta persona?"

Como vemos, el soporte comunitario para enfrentar la prueba de la autogestión es fundamental. Frente a la falta de capacitación institucional en administración y gestión de grupos, los amigos, alumnos, colegas y familiares son la fuente de conocimiento más cercana para incorporar dichas técnicas a sus proyectos profesionales. Este intercambio de saberes y recursos al interior de sus redes personales tiene cercanía con la tesis de Miranda Campbell (2018), quien sostiene que, a partir de estas acciones, los bailarines se mueven hacia modos colectivos de superar los retos que impone el modelo neoliberal. Si bien no coincidimos en su tesis de una “reinención del sujeto neoliberal”, rescatamos la mirada de un individuo sostenido por redes de soporte, y no uno que atraviesa la prueba de la autogestión completamente solo.

La trayectoria de Paula también ilustra este argumento. Ella aprendió las herramientas de gestión que necesitaba para establecer una academia de danza en su ciudad de origen, y ahora ella replica estos conocimientos con una colega muy cercana. En el futuro, menciona que emprenderá su propia academia en Lima con estos conocimientos.

“[Mi socia] conocía mucho del mundo del arte, pero no bailaba. Y era muy inteligente a nivel de producción (...) entonces nos guiaba más a nosotros. (...) Empezamos a abrir la academia desde cero. (...) Además, con unos cursos que solo nosotros ofrecíamos) aprendíamos a manejar la vida profesional. (...) Entonces ahí aprendí a manejar estadística, para saber cuándo estábamos en una situación de peligro. O sea, si había menos alumnos que el mes pasado, esa es una situación de peligro como la manejaríamos. Es cómo manejamos las condiciones cuando no te conoce nadie, qué es lo que hay que hacer para empezar.

Y así mismo, (mi amiga en Lima) lo está haciendo ahorita acá en Perú. Y ella me siempre está como constante de comunicación conmigo, porque sabe que yo tengo experiencia y así yo le digo, mira hazlo así, haz la audición así, haz esto, bla, bla, bla, porque ella sabe.”

Otro aspecto del soporte comunitario a través de las redes interpersonales está en abordar el reto del financiamiento (movilizar capital económico). Muchos bailarines incurren en la autogestión al percibirla como una forma de ahorro para asegurar el presente y futuro profesional a nivel personal. Sin embargo, muchos proyectos necesitan considerables montos de inversión que no pueden financiarse a partir de una sola fuente individual. Se necesita de inversionistas que confíen en el diseño del proyecto a desarrollar, un riesgo que en el ámbito de las artes escénicas no siempre se consigue desde el sistema financiero formal y privado. Desde el sector público, recién en el 2018 se crearon los Estímulos Económicos para la Cultura, que ofrecen algunas importantes posibilidades para ello. Sin embargo, en las convocatorias para el sector danza “el requisito de experiencia genera un ciclo sin fin: se promueve la obra de personas que cuentan ya con las herramientas y oportunidades para crear” (Ágreda, 2023, p. 14).

Recurrentemente el apoyo económico para emprender estas iniciativas se sustenta en la confianza intra-comunitaria de los profesionales de la danza para sacar adelante los proyectos, como lo relata Lorena. En muchos casos, son los mismos bailarines quienes se encargan de la inversión para dinamizar la industria de la danza en Lima.

“[mi mejor amigo] me dijo: "Tranquila, yo te voy a apoyar". Y yo fue así como: "¿Seguro? Pero ojo que se puede perder plata". Vamos. Y si por [mi otro amigo] fuera, o hubiera sido, también hacía lo mismo.”

“Y de hecho estaba guardando ese ese dinero para [el evento de capacitación] si es que a [mi amiga] le faltaba algo. (...) yo había guardado [las ganancias del evento pasado] como para ayudarte. Me dijo: "No tranquila. Ya me has ayudado un montón". Ya bueno, entonces lo puse para el [nuevo evento] de ahora”.

Así como las redes interpersonales son el principal soporte para la autogestión, también pueden ser algo que dificulta la superación de esta prueba cuando - en base a la “confianza” asumida y la informalidad de los acuerdos - también hay casos de estafas, invisibilización de los derechos de autor, remuneraciones poco claras, entre otros. Para poder sostener una carrera autogestionaria, hay un mandato de “llevarse bien” y mantener “las buenas formas” con los contactos que le dan soporte, incluso cuando este no se alinee con las preferencias personales del individuo. En la sección 6.2.5. ampliamos la discusión al respecto.

5.2.6.2. El importante rol de las redes sociales

El manejo de las redes sociales digitales y otras tecnologías de información y comunicaciones (TICs) son un reto y una posibilidad para dar soporte a los bailarines en sus proyectos de autogestión. En el contexto de la “sociedad-red”³⁶ (Castells, 2009), las redes sociales son las vitrinas o las nuevas bolsas de trabajo para situar a los bailarines en el mapa. En estas plataformas, los bailarines presentan su trabajo, a sí mismos, sus logros y sus enfoques de trabajo. En un mercado laboral con alta competencia, las redes sociales son la principal vía para ampliar su visibilidad y abrirse a nuevos públicos, incluso para encontrar oportunidades de trabajo directo sin necesitar de intermediarios como escuelas, productoras u otros agentes culturales, lo cual abre otra opción para el empleo parcialmente fuera de las “argollas”. Veamos las experiencias de los bailarines entrevistados que iluminan sobre la importancia de su gestión.

Paula: “empezamos a abrir la academia de cero, con un alumno, luego dos, etc. Y no sé cómo, verdad, (la academia que creó con sus socias) se empezó a conocer demasiado, así, por las redes sociales más que todo, pero te estoy hablando de

³⁶ Hablar de “sociedad-red” no es sólo la presencia de las redes sociales digitales, sino que nos situamos en una nueva estructura social donde las TICs potencian y median las posibilidades de interacción entre las personas y sus redes interpersonales (Santos, 2023).

Facebook más que todo en ese tiempo. Y se empezaron a inscribir las personas, empezamos a buscar un local más grande, hacíamos eventos académicos.”

Andrés: “yo he vuelto a empezar de cero. El único apoyo emocional que tenía era Tik Tok. Menos mal me volví viral en Tik Tok (...) Encontré un público nuevo (...) vi ahí una oportunidad para poder seguir creciendo.”

Joaquín: “Pero bueno, mal que bien, nos hemos mantenido todos estos años, a pesar de que en algún momento sí hubieron dudas, se ha mantenido, y ya se ha establecido (...) ya la gente nos conoce, nos sigue, y esto de las redes pues ha ayudado muchísimo. Nos ha mantenido pues, nos ha permitido llegar a distintos lugares del Perú y también afuera.”

Las redes sociales pueden constituir una excelente herramienta para la creación y promoción de proyectos creativos y de gestión cultural, como lo demuestran las experiencias de Paula, Andrés y Joaquín. Sin embargo, el manejo de redes sociales también supone la incorporación de múltiples conocimientos y habilidades que no son accesibles a todos los bailarines pues son, finalmente, una forma de capital cultural mediado por relaciones de poder. Entre estos conocimientos están la edición de fotos y videos, la redacción de textos persuasivos, el conocimiento de estrategias de marketing, la sectorización del público, contratación de publicidad, exigencia de mantener una presencia constante³⁷, estar actualizado con las tendencias diferenciadas según cada red social, entre otros.

Estas habilidades no forman parte de la formación habitual de los entrevistados y, por lo tanto, deben adquirirse por su cuenta, evidenciando las brechas de acceso a este tipo de información. Mientras algunos bailarines como Lorena pudieron subcontratar a otras personas para desarrollar sus proyectos de autogestión, otros individuos, como Andrés, aprendieron por sí mismos a gestionar dichas herramientas, en procesos de intento-error-acierto. Cabe resaltar que la pandemia ha sido un importante catalizador de este aprendizaje, como veremos en la siguiente sección.

Jimena: “Mi equipo consiste en una diseñadora, que es prácticamente una freelancer, pero que más o menos está alineada con los conceptos, nos viene acompañando hace años entonces, ahí también hay un vínculo bonito. Ha sido mi alumna. La comunicadora, que es, que es quien... Su función es que el mensaje llegue apropiadamente. A nuestra audiencia virtual, ¿no? (...) la community manager, que es la que mantiene las redes activas, contesta DM, hace las publicaciones, (...) Y (una persona) que ve todo el lado administrativo y finanzas. Él ve toda la parte económica.”

³⁷ En una conversación personal en el 2021, una bailarina (que no forma parte de la muestra para esta investigación pero tiene un perfil similar) me contaba que si no publicaba constantemente, ella “desaparecía del mapa de los profesores”.

Andrés: "Entonces ya no tenía mucho tiempo tampoco para subir Tik Toks, entonces como ya no subía Tik Toks, ya no podía hacer publicidad de las clases que hacía, y la gente empezó a dejar de seguirme en Tik Tok, porque veían que no publicaba muchas cosas, o las cosas que publicaba se volvían virales entonces como que aaa, era muy problemático. (...) Las redes sociales son jodidamente demandantes. (...) Es re frustrante, porque, o sea, a ver, ya bastante invisibilizados estamos, para que nos invisibilice más una red social..."

Como lo vislumbra el testimonio de Andrés, la sostenibilidad es el gran desafío o prueba en la autogestión. Por ejemplo, en el rubro del emprendimiento en la docencia y capacitación en danza, muchos alumnos adolescentes y jóvenes tienen otras prioridades formativas, y las decisiones de los padres también influyen en la inversión que se realiza en estos programas. Esto afecta directamente las ganancias de los profesores y escuelas, ya que dependen del pago de los espacios y la matrícula de los estudiantes. Además, mantener un grupo estable de estudiantes durante un largo periodo de tiempo puede resultar difícil, ya que son pocos los que logran mantener el compromiso y la continuidad en los programas de enseñanza.

Andrés: "Ya se viene inicio de mes. Yo no estaría asustado si no tuviera dos, dos chambas (de danza) aparte que me han caído del cielo. (...) Pero, si no fuera por eso, todos los inicios de mes son tortura para mí. (...) La incertidumbre es, es una semana hasta que me digan tu curso se ha abierto. Porque si no me dicen eso, yo estoy... No sé. Ya se olvidaron de mí, no me quieren, que esto que el otro. (...) Cada mes es horrible, siempre es, ajá. Siempre es esa incertidumbre de saber si vas a trabajar o no."

En el rubro de la producción de eventos (festivales, capacitaciones, batallas, etc.) sucede algo similar. El manejo de estrategias digitales puede ayudar a dar visibilidad al proyecto, pero no garantiza el retorno económico para la autogestión.

Lorena: "Los eventos de traer gente, capacitar y tal, también, es como todo un rubro también de gestión (...) de hecho, no es fácil, no es fácil porque no sabes si un día la gente va a tener el dinero para poder pagar el evento, o te vas a quedar endeudada pues, ¿no?"

Estas dificultades en la gestión de públicos pueden generar incertidumbre en cuanto a la estabilidad y rentabilidad del proyecto. Por ello, es importante contar con una estrategia clara y fortalecer las capacidades de los trabajadores de la cultura para lograr mantener la estabilidad económica del proyecto de autogestión, en el que las redes sociales juegan un rol fundamental, pero no total.

5.2.6.3 Sentir la independencia (y la búsqueda de algo más)

Contrariamente a lo que se podría pensar, para nuestros entrevistados la prueba de la autogestión en artes escénicas no sólo significa incertidumbre e inestabilidad. Esta investigación propone poner en debate la premoción de que “no se puede vivir del arte en Perú”. Incluso con los retos estructurales de un modelo neoliberal de trabajo, un Estado débil en el sector y una economía altamente informal, como hemos documentado, hay muchos bailarines en Lima que logran sostenerse económica y profesionalmente a través de los años y etapas.

Los bailarines que hemos entrevistado tienen entre 10 y 20 años de trayectoria profesional continua en artes escénicas. A través de las diferentes pruebas, incluida la autogestión, ellos han desplegado su agencia y movilizado múltiples soportes humanos y no-humanos para atravesarlas. En esta sección presentamos testimonios ligados a la percepción de independencia, satisfacción y/o estabilidad que permite este despliegue de esfuerzos, que no se reducen a la dimensión económica exclusivamente. Santiago reconoce su contexto social y su necesaria multifuncionalidad:

“Todo ha sido bien cuadrado, es que yo soy una persona muy así. Yo no me voy a la deriva casi nunca” (...) hablando desde tal vez mi privilegio, desde mi realidad. (...), yo iba en búsqueda de lo que quería. Igual también la vida me puso pares, (...) Claro, mucho tiempo he estado de incertidumbre y de no saber qué hacer y... ¿Y ahora qué hago, no? Por eso te decía: dictaba clases, o trabajaba en el banco, o seguía trabajando en discotecas, o en todos los eventos habidos y por haber bailaba, publicidades, o sea, de todo. No solamente me dedicaba a bailar, porque si hubiera sido eso, sí hubiera sido difícil.”

“Todo, todo, absolutamente todo lo que yo trabajaba, todo era para poder juntar, para tomar clase, para viajar, todo, todo, absolutamente todo.”

En su historia, destaca la importancia de la educación financiera, que lo llevó a generar ahorros de sus ingresos aun siendo independiente, y a reinvertirlos en su formación y en múltiples oportunidades de expansión profesional. Con 20 años de trayectoria profesional en danza, ha sido reconocido por su entorno en múltiples ocasiones y, en la entrevista, notamos el orgullo con el que recordaba el esfuerzo que empleó en cada etapa para lograr convertirse en un excelente profesional.

Jimena, la autogestión fue su vía para generar estabilidad e independencia económica, con miras a asegurar no solo su propio futuro, sino también el de su familia.

Jimena: “Sí quisiera hacer eso con toda calma y tranquilidad, sin estar atada a algo o alguien, ¿no? Como una escuela, con una empresa, con una oficina, qué se yo, tengo que generar yo mi propio trabajo, donde yo pueda tener la libertad, eventualmente, por al inicio ningún negocio te da libertad, donde eventualmente pueda yo generar mi libertad de poder hacer esto y aquello, con un equipo de trabajo que pueda estar ahí para los momentos de necesidad, y algo que marche solo. Como un estudio o como una escuela.”

Aunado a esta búsqueda de la tranquilidad financiera, hay también una búsqueda por el sentido de libertad y tranquilidad detrás del recurso a la autogestión. Por su parte, Sofía no sólo necesitaba una fuente de ingresos para sí misma, sino que su principal motivación fue la posibilidad de cambiar su entorno profesional y salir de los espacios jerárquicos o con injustas relaciones de poder por los que pasó. La autogestión fue su respuesta para construir el ambiente que ella necesitaba.

Sofía: “Empezaba a valorar mucho más el ser independiente, el tener mí, el, de repente crear mi propio estilo... Claro. ¿Me entiendes? El tener mi propio espacio... En fin, y ese iba a ser un lugar en el que yo iba a poder volver a entregarme y ya no iba a haber nadie que no me deje crecer, porque dependía de mí nada más. Ya no dependía de ningún director ni de nadie que me tenga que decir sube o no subas. (...) ahora me dedico mucho más a crear. Me encanta crear coreografías. Me encanta crear mis talleres. Siempre hay algo de mi vida dentro de cada taller.”

Para Sofía, conciliar su labor de creación artística con las tareas de gestión no fue fácil. Implicaba re-equilibrar su tiempo y prioridades para crear un modelo de gestión que le permita expandirse profesionalmente. Finalmente, ella logró mediar sus identidades de gestora y bailarina por necesidad y decisión, aunque no sin tensión.

Sofía: “Tú tienes que ver que la atención al cliente sea A1, tú decides cómo van a ser los talleres. Tú los creas, qué quieres este comunicar en los talleres, el alquiler de los estudios, hacer la marca... Entonces dije: ¡Dios! Me superó. En algún momento fue más que yo, ah. Pero.. bueno, poco a poco igual, como te digo, yo defendía mucho eso. Decía: “no, ¡yo soy bailarina, no empresaria!”, ¿no?, pero en realidad bueno, pues, ¿puedo hacer los dos, no? O sea, una cosa, no quitaba la otra finalmente, ¿no?”

En un país caracterizado por la “épica emprendedora” neoliberal (Cánepa y Lamas, 2020), se concibe a la autogestión como la única solución a las fallas estructurales del mercado laboral. Por ello, se celebra a individuos resilientes como los bailarines que hemos entrevistado. Si bien hay mucho mérito en su agencia, inteligencia y esfuerzo para transitar la prueba de la autogestión en la compleja industria de las artes escénicas, no se debe dejar de atender la necesidad colectiva de movilizar las estructuras que limitan o precipitan al individuo a paliar sus deficiencias, en lugar de habilitar su desarrollo integral.

La percepción de éxito en la prueba de la autogestión individual puede contribuir a “naturalizar” esta forma de trabajar como la única forma posible. El elogio de la individualización puede también limitar la búsqueda por generar plataformas colectivas y cambios estructurales. Por ello, varios artistas proponen llevar ambas propuestas en paralelo (ver CAST, 2022), y poner en cuestionamiento las narrativas neoliberales que dan más importancia a los sectores que más renta generan (en nuestro país, a economías extractivas articulados a dinámicas globales y doctrinas económicas específicas) en lugar de los que más trabajadores emplean.

5.2.7. Momentos de logro y dificultad

Para continuar con la reconstrucción de las trayectorias profesionales de los bailarines entrevistados (objetivo específico 1), la literatura precisa identificar los principales momentos de logro y dificultad. Vemos que los bailarines experimentan sentimientos de logro cuando acceden a las plataformas para proyectar su profesión, como los concursos, los medios masivos de exposición, los viajes y las agrupaciones. En cuanto a las vivencias más difíciles en su trayectoria, han reportado aquellos momentos donde se han alejado de sus entornos profesionales, por vínculos personales (por ejemplo, cuando se precipita su salida de colectivos) o por eventos macrosociales (como la crisis económica por la emergencia sanitaria del COVID-19).

5.2.7.1. Logro: Las plataformas profesionales

Las diversas plataformas que dan visibilidad al trabajo de los bailarines constituyen un soporte fundamental para fortalecer sus trayectorias profesionales. A partir de las entrevistas hemos identificado cuatro principales plataformas donde estos individuos han experimentado sentimientos de logro: los concursos, los medios de exposición masiva, los viajes y las agrupaciones. Consideramos que los hallazgos aquí presentados son un importante aporte para el fortalecimiento de la danza en Lima, pues a partir de las conversaciones con trabajadores de la cultura hemos identificado qué momentos han impulsado o establecido hitos clave para su crecimiento profesional. Estos insumos animan a informar, profundizar y afinar las políticas culturales de producción y circulación de danza en Perú.

La primera plataforma son los concursos de danza, que se pueden dar en el formato de encuentros, convenciones, batallas y festivales. Estos aparecen como

importantes en las trayectorias porque cumplen una función profesionalizadora de la danza en Lima: por un lado, aportan a la una medición cuantitativa y cualitativa del desarrollo de este rubro en la ciudad (por el registro y evaluación de las performances que compiten, la cantidad de agrupaciones y escuelas involucradas, la magnitud de la audiencia presente, etc.). Por otro lado, ganar una competencia otorga una validación a estos trabajadores de la cultura frente a su círculo profesional y comunidad que tiene repercusión en su autopercepción y la construcción de su trayectoria personal, en medio de una oferta formativa collage donde el acceso a títulos profesionales no está ampliamente difundido.

Santiago tiene muy presente el impacto que han tenido las competencias en su trayectoria. Las múltiples veces donde ha triunfado en ellas le han dado renombre y mucha satisfacción personal:

“venía de competencias, toda la vida he estado en competencias, siempre he estado en audiciones para ser el mejor, para que me elijan. Digamos que la danza ha sido un proceso bien competitivo siempre.”

(Ser parte de una compañía profesional) “de verdad, me ha traído muchas alegrías, mucha, mucha, porque hemos ganado medallas de oro, hemos... Nos ha ido muy bien.”

“gané la competencia de Brasil a mejor bailarín y medalla de oro en ese proceso. (...) Y dije, no, yo dije, me tengo que encaminar. Es una señal, dije.”

“Y gano esa temporada también (de un programa de televisión...) Yo estaba pero en la cima del mundo, estaba muy feliz”.

Andrés, por su parte, ganó cuando concursó por primera vez con su agrupación en el concurso All Dance. Ese triunfo lo animó a participar en otras:

“ganar por ejemplo Pura Calle junto con ellos, dije "ya, ¡este es el punto de quiebre!" (...) Pura Calle y HHI siempre eran competencias que eran wow. Entonces ganarlas, era como que un renombre de hecho.”

Los concursos, en definitiva, demandan intensos procesos de producción corporal en cada individuo (Kogan, 2010) que tienen repercusión a largo plazo, como analizaremos en la sección 6.3. Asimismo, argumentamos que los concursos también pueden cumplir una función integradora, en tanto implica el compromiso y colaboración para organizar a los bailarines y sus colectivos alrededor de un objetivo común. El poder de convocatoria a diferentes agentes y actores de la danza en Lima,

de otros departamentos de Perú o incluso de otros países, permite posicionar a Lima como un destino para el desarrollo de esta profesión.

Sofía: "Digamos que el siguiente paso desde allá era venirte a la capital. Bueno a competirte el puesto con las personas".

Joaquín: "gente de otros departamentos de provincias, que hemos llegado allá, entonces siempre están preguntando: "¿Cuándo hay convocatoria, maestro? (...) Maestro, nosotros quisiéramos estar". O sea, incluso quieren venir a entrenar gratis con el Ballet. La cosa es vivir la experiencia (...) Pero sí los chicos ya se preparan más para las convocatorias. Ya saben que tienen que venir preparados."

Pese al prestigio que estas plataformas pueden otorgar, también es necesario problematizar los supuestos que movilizan en muchos casos estas competencias. En estos, prima una lógica de mercado y la orientación al espectáculo, que se traduce en una cultura de riesgo (McEwen y Young, 2011) para alcanzar estándares corporales que son altamente valorizados en estos espacios, y en la restricción de la participación al poder adquisitivo o la red de contactos con la que uno cuenta. Esto ha generado, en algunos casos, afecciones a la salud física y mental de los intérpretes, así como experiencias de desconfianza en el medio.

Santiago ha ganado múltiples competencias en diferentes países, posicionándose como uno de los mejores bailarines de Perú. Sin embargo, menciona que este fuerte ritmo ha tenido estragos en su cuerpo: "forcé mi cuerpo también, obligué a mi cuerpo que avanzara más rápido que tenía que avanzar tal vez porque estaba ya retrasado de antes".

La cultura de riesgo a la que hacemos referencia conlleva altos niveles de exigencia para los bailarines, quienes buscan tener los resultados esperados en el tiempo dado, incluso si esto puede ir en contra de su salud a largo plazo. Por ello, si la preparación para las competencias no pone el cuidado del cuerpo y la longevidad de la carrera del bailarín en el centro, estas pueden resultar nocivas para la trayectoria profesional.

La segunda plataforma son los medios masivos de exposición para el desarrollo profesional, como la televisión abierta y los conciertos o eventos multitudinarios. Estos constituyen hitos en las trayectorias de los entrevistados, pues constituyen oportunidades de trabajo con alta visibilidad. Además, el nivel de producción (en cuanto a equipos de trabajo, inversión, dimensión en ventas y actividades paralelas) genera renombre y la oportunidad de ampliar las redes de contactos y la confianza en el trabajo del bailarín, como comenta Paula.

Paula: "Más top es el cantante, el cantante, el artista, es más fuerte como que el reto, porque ya ellos tienen un coreógrafo que son un coreógrafo con los que uno siempre ha soñado trabajar, y ahora estás trabajando y ese coreógrafo te está viendo. (...) ahí fue que (mi ahora jefa y socia) me vio más que todo ahí en la tarima, (...) ahí fue, ella me empezó a jalar para los otros conciertos, me empezó a ver, yo entrenaba bastante con ella."

Si bien estas plataformas son importantes, los bailarines que han participado en sus ediciones han reportado también tensiones como la hipersexualización de los cuerpos de los bailarines para fines de entretenimiento, las restricciones y poca preparación por parte de los equipos de producción, la falta de oportunidades para poner en escena ciertas propuestas creativas, la baja o nula remuneración con la excusa de la exposición o visibilidad³⁸, entre otros.

Por ejemplo, los testimonios de Andrés y Santiago nos recuerdan que la televisión se rige bajo los parámetros de la rentabilidad y la discreción de quienes están a cargo de dirigir la programación, y de quienes pueden acceder legalmente a la distribución de los beneficios del medio. En estos casos, la creatividad se comodifica (Weisbrod, 2014) y rara vez admite a personas que salgan de las propuestas pre-programadas.

Andrés: "O sea, era un programa a nivel nacional. Entonces de hecho que es una ventana grandísima, como para poder, para que sea un punto de quiebre, ¿me entiendes? Entonces dije ya, esta es mi oportunidad para poder sacar adelante esta idea que tengo y poder hacerme famoso y poder llegar a más gente y que haya más gente haciendo lo que yo hago. Y fue un golpe bien fuerte para mí, porque fue la primera vez que me sentía rechazado por esta industria que es de entretenimiento."

Santiago: "ya yo me había hecho un mundo de los bailarines comerciales, digamos, que conocía a ese grupo que bailaba en tele, que bailaba en el canal 5, en el canal 4, (...) Entonces a ese grupito me empecé a meter y a veces iba a bailar en estos programas de cortes comerciales así. Gratis, por galletas, por...". Fue solo cuando ganó algunos concursos en televisión, que la remuneración que recibió le permitió crecer profesionalmente.

La tercera plataforma son los viajes que los bailarines pudieron hacer dentro y fuera del país. Todos los entrevistados los reportan como importantes experiencias de logro en sus trayectorias. Estos movimientos posibilitan el intercambio de

³⁸ El hecho de que las condiciones de trabajo no estén a la par de la magnitud de la plataforma de exposición no solo sucede en Perú. Por ejemplo, se ha denunciado como uno de los eventos masivos con mayor rentabilidad en la industria norteamericana no remunera a los artistas de la danza (ver Smith, 2022).

conocimientos que amplía considerablemente sus perspectivas y horizontes profesionales. Por ejemplo, Lorena salió en el 2016 a dictar su primera clase fuera del país, y dada la buena acogida que recibió en Chile, sus colegas latinoamericanos empezaron a contactarla para que imparta su metodología también en Bolivia y Colombia. Esto le ha permitido ampliar su entendimiento de la cultura que interpreta, evaluar su desarrollo aquí y generar una red de contactos que luego le servirá para dedicarse a la producción de eventos de capacitación en Perú.

Lorena: “Sí, después de 6 años de profesión (...) ¡Tanto he chancado! Esto es como una carrera. [Poder hacer ese viaje] era como mi graduación.”

Por su parte, Sofía y Paula tienen altas expectativas sobre las oportunidades que pueden conseguir cuando regresen a los Estados Unidos o en otros países.

Sofía: “Nueva York ya estuve. Quizá en Nueva York tengo más contactos”... “con lo que hubiera ahorrado ese año digamos, irme a Europa o a Estados Unidos a, digamos, así como que a ponerme en vitrina pues, ¿no? O sea, a compartir, a tomar clases, a conocer gente.”

Paula: “Yo tengo mi sueño de ir a Estados Unidos, en Miami, porque yo quiero bailar en los premios. Y yo quiero que un artista me agarre para un tour.” ... “Todo eso radica en Miami. Por eso yo fui para allá.”

A estos bailarines, viajar les permite poner en dimensión su potencial y las oportunidades profesionales que están listos para asumir. Estas experiencias impactan en sus perspectivas de largo plazo, como veremos en la siguiente sección. Para Jimena, Joaquín y Santiago, los viajes les han permitido cuestionar o salir de una visión estrecha que construyeron sobre el desarrollo de la danza en el Perú. Al ver a diferentes referentes internacionales, ven mayores potencialidades para desarrollar su rol y el de su comunidad aquí.

Joaquín: “Cuba tiene la formación en bailarines desde muy pequeños. Desde muy pequeños los forman en danza en su cultura. (...) Tienen muy arraigado eso. (...) Entonces, de una u otra manera ha influenciado mucho también acá en nuestra cultura afroperuana. (...) Muy aparte que allá precisamente la formación de sus bailarines pues, habla de que los maestros tienen un conocimiento muy amplio, un bagaje cultural pues, del cual uno se podría nutrir, poder traer ese trabajo acá, y en algún momento decirle: “Necesitamos que se tome con mucha más seriedad la formación de los bailarines profesionales aquí”. (...) Entonces... Saber cómo han hecho ellos allá para poder institucionalizar eso, ¿no?”

Jimena: “Y hacer un trabajo constante del ego también, porque llegar a un lugar en el que no conoces a nadie, y en el que no sabes lo que va a enseñar el profesor, y no sabes ni siquiera la metodología del profesor, me ayudó a ver como "wow, no lo sé todo".”

Santiago: “Fue la primera vez que llegué a la Meca de la Danza y me di cuenta el mundo que era Broadway... Ah, no, dije cuando yo vi Broadway yo dije, ah, no, eso yo también quiero hacer. (...) veía la talla de los bailarines, la destreza, la habilidad. El mercado, había demasiados bailarines, pero también había un montón de cosas que hacer, en Lima no teníamos más que hacer, o sea no había más espectáculos (...) De ahí fue donde me abrió los ojos y dije, claro, tengo que meterme a todo.” En un viaje, Santiago accedió a una de sus oportunidades profesionales más grandes: “Cambié toda mi vida en un dos por tres, todo lo tenían que hacer en tres semanas, tres semanas, y corrí a la Embajada”.

No obstante, cabe recordar que la posibilidad de viajar está usualmente ligada a los capitales económicos y sociales que cada bailarín pueda acumular. Si bien hay algunas ayudas, normalmente implican una capacidad de ahorro importante, la posibilidad de migrar cuando aparece una oportunidad (que implica no estar a cargo del cuidado de alguien, como discutiremos en el siguiente capítulo) y superar las barreras burocráticas que establecen los Estados. Al no poder satisfacer los perfiles o requisitos impuestos, durante los viajes algunos de estos bailarines han accedido a trabajos informales o de sub-empleo en países del Norte Global, o han tenido que perder oportunidades pese a estar calificados profesionalmente para ejercerlos.

Santiago había pasado una audición muy competitiva, pero no pudo asumir el puesto:

[Me dijeron] “hubiera sido un placer, pero yo te recomiendo que mejor regularices eso primero” y me cayó como un baldazo a agua fría y yo dije ya estoy perdiendo mi tiempo acá dije. (...) yo me pretendía quedar los 6 meses legales en Estados Unidos pues, ¿no? Que me dejaban. Yo ya estaba como tres meses ahí. Y dije, estoy perdiendo mi tiempo. Porque no voy a conseguir nada. O sea, estas cositas que me salió un show chiquito de una vez a la semana, claro, me pagaban así en efectivo, pero ya. Pero yo decía, en un momento se va a acabar la plata y ahorita no puedo darme lujo tampoco de... Claro, yo hubiera ido a lavar platos también, pero estaba estudiando, quería seguir haciendo más cosas, eso me iba a quitar tiempo. Yo dije, ya fue. Me regreso pues a Lima, ya fue.”

Paula: “De hecho yo, a mí me dieron una visa de un mes y medio, y yo me tuve que venir porque yo no me quería quedar ilegal, porque a mí me gusta hacer las cosas bien. Entonces cuando yo me vine, ya me iban a meter un vídeo con Jowell y Randy, me dijeron para los Latin Billboard, o sea tantas cosas que me salieron (...) Porque yo duré un mes y medio ahí, y mira lo que me vieron, lo que me salió. (...) Imagínate tres, cuatro meses allá, yo voy a lograrlo. O sea, yo no me veo menos que las bailarinas de allá, no me veo. Lo único que me falta a mí es tener una visa de trabajo.”

Para terminar, las agrupaciones y elencos son la cuarta plataforma de logro para que los profesionales de la danza puedan visibilizar y fortalecer su trabajo, además de ganar reconocimiento. Si la agrupación está institucionalizada por varios años, como en el caso de algunas compañías profesionales y crews, esto puede dar aún más validación al bailarín, ya que son reconocidas por los empleadores en la industria, por sus pares y por diversos públicos. Ser parte de una compañía de danza profesional puede ser muy valorado por los bailarines y coreógrafos, ya que les brinda la oportunidad de trabajar con otros colegas y de viajar para presentarse en diferentes lugares. Además, estar asociado con una compañía de renombre puede aumentar la visibilidad y la credibilidad de su trabajo individual.

Joaquín: “Te ven con mucho respeto. Entonces, o sea, es bacán, bonito que la gente ya te vea, vea al artista peruano, al bailarín de danza folclórica peruano con ese respeto. Como: “Él es un bailarín del Ballet Folclórico Nacional del Perú. O sea, no es cualquier bailarín, no es... un chico que 'ah, le gusta bailar'. No. Es un bailarín profesional”. Ya esa es otra cosa. Te da otro... ¿no?”

Además de ser una plataforma de visibilidad, las agrupaciones también juegan un fuerte rol en la conformación de redes de soporte de danza. A través de estas no sólo se preparan puestas en escena, sino que también se tejen relaciones de reciprocidad, intercambio y soporte ontológico entre los bailarines que pueden compartir sus dudas, vulnerabilidad, atravesar momentos difíciles, a la par que buscan objetivos comunes y aumentan su nivel al interior de estas plataformas. Este tipo de redes son un soporte fundamental a través de diferentes etapas de su trayectoria, pese a las dificultades de gestionar las relaciones de poder a su interior, como hemos discutido en esta investigación.

Lorena: “(Con nuestra compañía) nunca dejé de entrenar. (...) “nosotros nunca dejamos de de entrenar hasta cuando todos tuvimos depresión, todos tuvimos ansiedad, y todos queríamos dejar de bailar, pero aún así hemos estado ahí, ahí, ahí.” “Antes era (una crew), pero con todo lo que pasábamos así, y cómo nos hemos ayudado el uno a los otros, dijimos “vamos a cambiarlo por fam”.

5.2.7.2. Dificultad: Problemas en colectivos y pandemia

Una vez identificados los principales hitos de logro para estos bailarines, parte del análisis de su trayectoria implica también ilustrar los momentos más difíciles que afrontaron. Encontramos principalmente dos: las problemáticas dentro de las agrupaciones, que a veces resultan en salidas impostergables; y la crisis económica a causa de la pandemia.

Sobre el primer punto, hay casos donde las agrupaciones, en lugar de representar un soporte para el desarrollo de los bailarines, se transforman en unos espacios de restricción y desaliento para el desarrollo profesional. Para Sofía, que formó parte de dos de las compañías más importantes del país, este factor planteó un punto de quiebre en toda su trayectoria.

“Entonces me agoté en algún momento y, y bueno. O sea, la luché, la luché mucho, me agoté mucho emocionalmente... Tuve momentos muy lindos, eso sí. (Pero) me llenaba de rabia ver cómo funcionaban las cosas. Entonces decidí como, tomar un paso al costado, acabar con mi carrera universitaria, y de repente postular a la otra compañía”.

“Y lamentablemente estaba en las manos de estas personas que, me da pena decirlo, no me querían. O no me querían ver brillar. (...) “Bueno, si no te gusta te vas, porque a mí no me sirves” (...) me volvió a amenazar (...) Era como una cárcel: No te dejo bailar, pero tampoco puedes bailar en otros lugares.”

“Recibí mucha, mucha mierda por muchos años. Y bueno, o sea yo me acuerdo, salí agotada de esos lugares, (...) el desgaste emocional era...”.

Procesar estas experiencias fue un proceso largo y delicado para Sofía. Ella mostró mucha resiliencia frente a los malos tratos que recibió en las agrupaciones que debían fortalecer su carrera, en lugar de restarle energía y confianza en su profesión. Después de renunciar, ejerció por unos meses fuera del país, y luego regresó para comenzar su proyecto auto gestionado. Como veremos en el siguiente capítulo, el mal ejercicio del poder dentro de estos círculos tuvo también repercusiones en la salud de su cuerpo, además de en su mentalidad como trabajadora de la cultura. A partir de estas experiencias es que ella revierte sus experiencias para asegurar mejores condiciones de formación y ejercicio profesional hacia otros bailarines que están ahora a su cargo.

Por el lado de Andrés, también experimentó la disolución de la agrupación que lideraba por desacuerdos entre sus miembros.

“Los empecé a cuestionar sobre todo lo que hacían y les dije: (...) yo la verdad no formé un grupo que fuera tan desconsiderado con la problemática que hay, la problemática grande que hay actualmente que es la salud pública (...). Entonces ahí lo corté totalmente, y me dolió más porque fue como que pucha, me peleé con (mi co-director y amigo... Ellos) eran mi soporte. Entonces ya, ahí también se fue la poca paciencia que tenía sobre la fe que le tenía a la comunidad de la danza. Era como que, está bien, que el mundo se venga contra mí, pero no ustedes. Pero justo se vinieron ellos también.

Entrevistadora: “¿Y cuando no estaban ellos?...”

Andrés: “Era empezar de cero. O sea, yo he vuelto a empezar de cero.”

Es complejo alinear expectativas y formas de trabajar cuando la confianza en los vínculos se ha debilitado, por ello para Andrés salir de su agrupación fue un punto de inflexión en su trayectoria, y empezó a recurrir más hacia proyectos propios, gestionados por él mismo para sí. Esta experiencia se dio específicamente en el contexto de la pandemia, que es la segunda etapa que nuestros entrevistados reportaron como la más difícil para su ejercicio profesional.

Sobre el segundo punto, Martuccelli nos recuerda que los “individuos son actores en el sentido más fuerte del término: deben constantemente hacer frente a imprevistos tanto macrosociológicos (inflaciones, inestabilidades políticas, choque de eventos externos...) como microsociológicos (despidos, evoluciones familiares, problemas de salud...)” (2010, p. 293). En la pandemia estos imprevistos se superpusieron en un periodo limitado, sin preparación alguna. El golpe de las restricciones sanitarias afectó en mayor medida al sector cultural (UNESCO y MINCUL, 2021) en comparación a otros sectores, dado que se necesita de la proximidad física para muchas de sus actividades, lo cual fue suspendido por largos meses en Lima. A través de los testimonios de nuestros entrevistados, podemos ver la fuerte reducción de ingresos que experimentaron, los ajustes que tuvieron que hacer a su metodología y los recursos que tuvieron que aprender para sobrevivir, en particular con el uso de herramientas digitales.

Andrés: “el nivel de frustración que me comía todos los días por ver que esa gente estaba trabajando, estaba lucrando y yo seguía con mi pinche curso online, que se abría a lo mucho con 10 gatos, con 5 gatos, cobrando 50 soles mensuales broder. Fue, era un choque y ahí fue cuando dije, pucha, ¿Cómo podemos decir que el mundo de la danza está unida en esto, cuando hay competencia desleal? (... En la escuela donde trabajaba) el pago era mínimo por mes. O sea, de lo que yo cobraba, mi mínimo era 1200 por mes, en pandemia estaba cobrando 300 soles. Al mes.”

Jimena había abierto un estudio de danza, y en la pandemia tuvieron que cerrarlo:

“Toda esa época, fue súper dura. Súper dura porque no me sentía cómoda regresando a casa de mis papás, (... Mi hija) era muy chiquita y habían cosas que no comprendía, y yo no comprendía que ella no iba a comprender porque era una niña. El estrés del trabajo, la cantidad de trabajo que había. (...) Horrible, la salud, que no podía bailar, no se salía a la calle, no, fue horrible.”

Sofía: Yo te soy honesta, yo agradecí ese pare en mi vida. A mí el primer año de pandemia, fue el mejor regalo que me pudo dar la vida. (...) tenía ganas de no ver más a esa gente de, de no escuchar más esas cosas de de estar conmigo de enfrentarme a mí a, Uno con uno, sí. a ver realmente. Co, con ¿qué va a ser de mi vida? Y qué

quiero yo como bailarina, ya estaba en mis manos. Cómo iba a continuar mi carrera sin directores, sin nada, ¿no?

Lorena: "Ya no encontraba un sentido. Porque ya solo bailaba aquí y decía: "Pero eso no es mostrar mi talento. Eso no es mostrar lo que yo sé". Ya estaba aburrida. (...) No aguantaba. O sea, tan fuerte, era heavy era esta vaina, que (...) yo me la creía y decía: "estoy viviendo en una cueva, 24/7. (...) Y eso, o sea, eso jugaba mucho con la mente pues ¿no? Y entré en depresión pues."

Joaquín: "Gracias a Dios, nosotros seguimos trabajando, no hemos sufrido tanto la pandemia como otros en el rubro. (...) Nos siguieron pagando, seguimos haciendo, entrenando por Zoom, o sea adaptando nuestros espacios para salas de ensayo, era ah... (...) Llegabas al Zoom: "Ya chicos hoy día vamos a hacer esto... ¡Ya, por favor que acabe esto!" Porque era, era bastante frustrante. (...) Yo era un cero a la izquierda en virtualidad y eso. Con la cuestión de la tecnología, estaba como... Pero aprendí. O sea, uno aprende y dices: "Oe, sirvió. Al menos para esto". Aprendimos a manejarlos desde la virtualidad, y hoy en día es una herramienta más."

La pandemia fue un periodo sumamente desafiante y detonador para los bailarines. Se les restringió el acceso a elementos cruciales para el desarrollo de su profesión, como los espacios físicos, la conexión entre las personas y las plataformas de visibilización. Algunos de los soportes que observamos en las entrevistas que los ayudaron en esta etapa fueron el acompañamiento psicológico, los amigos - a modo de contención comunitaria, dado que pasaban por los mismos cambios - y la familia, sobre todo en el aspecto económico y el uso del espacio físico en casa.

Encontramos en nuestros entrevistados un gran despliegue de agencia, reflexividad e iniciativa para adaptarse a los desafíos de la pandemia. Aunque precipitados por la situación y no sin sufrimiento, todos lograron sostenerse a través de los años para seguir ejerciendo su profesión. Argumentamos que esa resiliencia es entrenada: por el contexto del ejercicio profesional de danza que hemos descrito previamente, los bailarines en Lima están constantemente buscando nuevas formas de asegurar su ejercicio profesional. A través de la autogestión de eventos, nuevas modalidades de cursos y talleres, abriendo escuelas y estudios, produciendo puestas en escena, entre otros, logran diversificar sus ingresos, abrir espacios para desarrollarse y ampliar la escena de danza en la capital.

5.2.8. Perspectivas hacia el futuro: nuevas generaciones, destinos y autogestión

"la danza me ha hecho inmensamente muy feliz (...) pagaría el precio otra vez. Creo que lo volvería a hacer, sí." - Santiago

Después de reconstruir las etapas ya vividas de la trayectoria profesional, le preguntamos a nuestros entrevistados por las expectativas que tienen sobre su futuro personal en relación a la danza. Recordemos que los individuos con los que conversamos pertenecen a una “generación intermedia” de bailarines en Lima. Es decir, todos han recibido una formación o experiencia previa en la misma ciudad, por lo cual no son exactamente pioneros en Lima; y son quienes actualmente están dirigiendo a las personas jóvenes que buscan construir una carrera profesional en danza. Gracias a sus años de experiencia, tienen visiones interesantes sobre el futuro de la disciplina en Lima.

Jimena: “Y, en cuestión a la profesión, sí siento que como ha crecido el, la población de la danza, ha crecido muchísimo, es muchísimo más amplio de que era antes, creo que sí, ahora se mira la danza como una posibilidad. Una carrera como camino de poder seguir.”

La evaluación que hace Jimena es un potente indicador de cómo está cambiando el panorama para el desarrollo de esta profesión. A diferencia de los jóvenes en Lima que abordó Safra (2016), que pertenecían a las primeras generaciones formadas en la Asociación Cultural D1 y esperaban seguir caminos en otras carreras artísticas o más tradicionales para complementar su formación en danza, los individuos que formaron parte de nuestra investigación ya tienen una trayectoria de años y planean continuar construyendo sobre el camino recorrido en esta disciplina. Parte de esta construcción es habilitar a las nuevas generaciones para dedicarse netamente en la danza si este es su deseo profesional.

Sofía: "Otro deseo sería... que hubiese más espacios para, para desarrollarse. Bueno, creo igual eso está, esto está pasando ahora con, con los jóvenes emprendedores independientes que somos nosotros, ¿no? O sea, generamos más espacios para, para quienes quieren, ¿no? (...) Me imagino que ya es tarea de nosotros, pues, de la siguiente generación”

Además de su responsabilidad hacia los bailarines más jóvenes, ¿qué piensan estos profesionales de la danza sobre su propio futuro? Algo que algunos entrevistados tienen en común es la incertidumbre sobre la posibilidad de seguir escalando su profesión durante más años, con el mismo ímpetu que han llevado hasta el momento actual. Asimismo, observamos cierto optimismo en el panorama futuro, dado que todos desean iniciar o fortalecer proyectos auto gestionados como medio para asegurar los años que vienen.

Santiago: "Pasé por mi crisis esencial a los 34 más o menos, de saber que tal vez iba a tener que parar o tener que romper esta relación con una danza. Pero lo pasé y lo sobreviví, lo entendí. Entendí pues que, como todo, como el mismo amor en una relación se transforma también, igual fue lo mismo con la danza."

Con respecto al primer punto, todos estos profesionales sienten mental y físicamente el paso del tiempo, después de más de 10 años de trayectoria. Reconocen que su cuerpo y sus habilidades no son las de antes, por lo que reflexionan sobre los años que vendrán.

Andrés: "En ese tiempo tenía como que la fuerza, ¿no? Tenía 21. O sea tenía la fuerza. Ahora que tengo 28 me la paso llorando todos los días. No, no todos los días, pero sí, me duele porque es como que, el camino a veces es muy lento, es jodidamente lento y digo, cada vez estoy más cerca a los 30. Digo, cada vez estoy más cerca a los 30. ¿Podré vivir de esto? ¿Sin la necesidad de estar invirtiendo tanto de mí? Porque ya, no solamente es bailar, sino también es, es espíritu, es fuerza, es motivación. Y que, entre más pase el tiempo, es como que, a veces siento que pierdo más esa fuerza."

Sofía: "Era ese cambio a la adultez, ¿no? De, okey, o sea, ya no habían más compañías de ballet, ya no había más tema de... O sea, ya, ya me hice bailarina. Llegué a ser profesional, ¿y cuál es el siguiente paso?"

Jimena: "Entonces ahora, sin pensar en que wow, los años se me vienen encima, digo como: Pucha, ya tengo casi 30 años, tengo una hija, y, tengo sueños y metas todavía que quiero seguir cumpliendo."

Frente a estas inquietudes, la autogestión se muestra no sólo como un medio para generar dinero, sino como el principal destino profesional: un lugar donde pueden volcar sus conocimientos y experiencias desde su mirada personal. Además, también reportan deseos de seguir mejorando su práctica de danza y, en algunos casos, salir del país es también una aspiración o posibilidad.

Andrés: "Yo ya tuve mi periodo de ser versátil, yo ahora quiero especializarme (...) Mi primera meta del corto plazo es, quiero empezar a hacer un espacio propio. Tener un espacio propio es ya poder contratar a la gente que yo deseo que esté en este espacio propio dictando clases y que pueda decirle a mi gente "ya no solamente puedes confiar en mí".

Sofía: "me gustaría primero terminar de sentar bien, estoy en el proceso de creación de mi marca, de lo que vendría a ser mi estudio, eh. Creo que eso, eso es primero por ahora. (...) entre que vas madurando también y, y las cosas van funcionando y voy valorando mucho más también con quién comparto mi arte, ¿no?" "irme a Europa o Estados Unidos (...) me encantaría de repente tener una experiencia como, como intérprete, como bailarina con alguna compañía."

Santiago: “Yo veo esos hombres mayores, esos señores mayores que bailan en redes sociales y yo voy a hacer uno de ellos, yo voy a seguir bailando. O sea, hasta el día que yo me pueda... Así pueda mover solamente los dedos para mí, ese va a ser mi movimiento, eso va a ser. Sí, ¿sabes? (Asimismo,) yo me veo haciendo Netflix, me veo haciendo cine”.

Lorena: “ahora solo me veo haciendo eventos. Y con (mi propia compañía) nada más. Ya lo viví este año, el otro año retomo clases regulares. Este... Y bueno, gracias a la chambaza que he hecho todo este año, he podido conseguir también inversionistas para los eventos. Entonces ya no está mi dinero en juego.”

Jimena: “¿Cómo me veo de acá a 5 años? Me veo teniendo un estudio, o tal vez dos. (...) Que sean autónomos. Recibiendo el sueldo que siempre he querido, jajaja. Y viajando y disfrutando con, con mi hija o mis hijos, no sé. Enamorada. Un amor bonito, real, interdependiente. Y... probablemente explorando mí, siguiendo en la exploración de mi danza. De las herramientas y de los estilos, compitiendo, eso no lo sé, pero sí me gustaría.”

Joaquín: “Claro, definitivamente en algún momento, si se da la oportunidad de poder dirigir (la compañía). Y si no así, ir afuera y volcar toda mi experiencia, adquirir más conocimiento, poder volver acá, de repente poner una propia escuela... Pero sí. Me abro los horizontes para yo justamente poder adquirir más, más, más conocimiento.”

Paula: “yo tengo mi sueño de ir a Estados Unidos, en Miami, porque yo quiero bailar en los premios. Y yo quiero que un artista me agarre para un tour. (...) Mientras Dios me de física para yo estar en los conciertos, yo voy a estar girando, yo me veo girando. (...) Pero también tengo la oportunidad de abrir (mi escuela...) tipo, yo dejo de bailar y tengo (mi escuela, mi compañía), ¿entiendes? Es como que algo ahí a futuro, como que manejar Full Dancer de otra manera, ya cuando yo pare de bailar. Yo te, o sea lo pudiese hacer aquí, y también radicar allá. O sea, yo lo puedo, aquí te digo porque aquí ya me conoce mucho la industria, entonces sería bueno hacerlo acá.”

A partir de las entrevistas que hicimos, contribuimos a la discusión planteada por Throsby y Jeffri (2006) sobre los procesos de transición “después de la vida de bailarín”. Matizamos la afirmación de que en la danza las carreras profesionales son cortas dado que, con el amplio conocimiento que estos profesionales han incorporado a lo largo de sus trayectorias, todos avizoran un futuro en las artes, en lugar de virar a otros rubros. Además de mejorar su práctica como intérpretes, que es en sí mismo un destino profesional para los años venideros, existen otras aspiraciones dentro del sector que proponen una ampliación de su trayectoria profesional.

Dialogando con los tipos ideales propuestos por Safra, como todos nuestros entrevistados se dedican a la danza y planean seguir haciéndolo, ellos han desarrollado “la expresión de sí”, siendo la danza su vocación, y buscando el “retorno personal y económico” a través de la autogestión, buscando asegurar sus expectativas laborales en las etapas por venir (2016, p. 151).

5.3. La familia y el cuidado

Siguiendo a Martuccelli (2010), ¿Cómo pensar al individuo latinoamericano sin pensar en su familia o redes de soporte más cercanos? En esta sección, presentaremos la centralidad que tienen los familiares y el cuidado en la trayectoria profesional de los bailarines, algo que surgió como un tema transversal en el campo. Para los bailarines que entrevistamos, la relación con su familia es a la vez una prueba y un soporte.

Al inicio de la trayectoria, este vínculo se caracteriza por el temor e incertidumbre de los padres hacia la opción profesional de los hijos; mientras que, mientras avanzan los años, vemos un proceso de aceptación ligado a la percepción del éxito en sus trayectorias. En la mayoría de los casos que abordamos, los familiares no se muestran abiertamente a favor de la carrera de danza; sin embargo, son en muchos casos la principal fuente de soporte para coyunturas críticas, además de ser catalizadoras de cambios en la trayectoria al añadir la responsabilidad del cuidado dentro de las consideraciones para su desarrollo profesional. En este capítulo observamos, en primer lugar, cómo van cambiando las percepciones de los familiares; y, en segundo lugar, los retos que implica ser un cuidador primario que a su vez cumple las labores de un bailarín profesional.

Para ejemplificar el primer proceso, veamos las historias de Jimena, Andrés, Sofía y Joaquín.

Jimena: "(Al inicio) era como "si quiere bailar, que baile, y ya, hasta que se le pase", ¿digamos no? Entre comillas "hasta que se le pase". "Me imagino que por el propio temor de: "¿qué le va a pasar a mi hija, el día de mañana se, no sé, se fractura la pierna, y no tiene nada más?".

Como vemos, para sus padres la danza era una distracción temporal y solo podía restringirse al ámbito del entretenimiento, pues no era considerada como una verdadera opción profesional para ellos. En parte, esta percepción estaba alimentada por la oferta institucional que discutimos en un capítulo anterior. Los padres de Andrés también compartían esta perspectiva estaba marcada por el riesgo y el temor.

Andrés: "siempre en el caso de los padres, cada vez que su hijo le dice que se va a dedicar al arte, tiene ese temor de que, de qué va a comer, de qué va a vivir. Entonces, creo que todo artista siempre carga con ese factor de, tener esa aprobación de parte de los padres para que ellos no tengan miedo, a que su hijo sea un don nadie, ¿no?"

Estos imaginarios sociales no tienen necesariamente un arraigo en la realidad, como hemos demostrado al estudiar las largas trayectorias profesionales de estos

individuos. Sin embargo, es común a las historias de todos ellos esta incertidumbre inicial. Es recién a través de los momentos de logro que el vínculo de la familia se va transformando en una cierta percepción de aceptación. Esta no necesariamente se traduce en apoyo o visibilización, ni tampoco en desincentivos. Muchas veces, el apoyo es ambivalente: las familias optan por el silencio o no involucramiento.

Joaquín: "(Mi pareja) no era que no me apoyaba, pero no era como que tampoco que wow, cómo le gustaba. Entonces eso a mí me hizo entrar en dudas también."

Jimena: "Es un poco, es un poco de ambos, porque no había un: "sí, tú puedes, vamos, lo logramos, ahorramos, juntamos, te vas a capacitar". No era así, pero tampoco era un... Un imposible. "Pero nunca lo vas a lograr, pero del arte no se puede vivir". (...) No, tampoco. Era como muy neutro todo."

Jimena: "Creo que a partir de [mi viaje a Europa es] que ellos también comienzan a confiar, pero en silencio".

Andrés: "Cuando ya me vio en un status, ¿no? (En la televisión, ...) ya empezó a decir como que "sí, él es mi hijo, él es mi hijo, él es mi hijo", ¿no? Como que ah, ok, ¿ahora sí soy tu hijo?"

En los casos de Jimena y Andrés, el cambio de aproximación está marcado por la exigencia de consistencia de clase, donde aparecer en plataformas importantes (como escenarios internacionales o de masiva distribución) es un marcador de status que facilita la aceptación de la elección profesional.

Joaquín: "Gracias a Dios mis padres nunca nos pusieron trabas, ni a mi hermano ni a mí en eso, y de hecho que, a medida de los logros que uno ha ido obteniendo, pues con mayor razón me han apoyado, ¿no? Me han apoyado, entonces han dicho: "Sí, él está viviendo de esto, y lo está haciendo bien"."

Son menos frecuentes historias como la de Joaquín, Santiago y Paula, quienes obtuvieron el reconocimiento de su familia nuclear desde el inicio, dado que ellos también estaban ligados a la práctica de danza o tenían un interés por las artes escénicas. En la mayoría de los casos, este apoyo debe trabajarse con paciencia y sagacidad por los individuos. Incluso existen casos como los de Sofía, donde la elección de esta carrera profesional implicó abiertamente un proceso de confrontación con su familia.

Sofía: "Claro, que se le iba, que se le vaya su hija de la casa a los 16 años, a una ciudad así de agresiva, no creo que haya sido fácil. (...) déjame a mí vivir mi proceso. Me llamaron los tíos, los abuelos, los hermanos, todos me llamaron a decir que no... Les dije que no. Que no me sigan llamando porque ya había tomado mi decisión. Me

peleé con toda la familia. (...) Entonces yo en ese entonces lo que sentía era mira, ¿sabes qué? Si quieren como caca, o duermo debajo del puente, pero déjenme bailar.”

Pese a esta relación ambivalente y/o crítica hacia la elección profesional, encontramos que la familia es uno de los principales soportes para construir una larga trayectoria profesional de danza en Lima. Como decía Martuccelli, “frente a los embates de la vida, y ante las insuficiencias de los servicios o de los derechos, la familia es el principal y a veces el único soporte, real o imaginario. [...] La solidaridad intrafamiliar es, de este modo, más concreta y firme que cualquier otra forma de solidaridad, aún si la misma solidaridad intrafamiliar se teje con otras solidaridades - comunitarias, barriales, asociativas.” (2015, p. 274). Un claro ejemplo de este argumento es la trayectoria de Jimena, pues cuando se convirtió en madre afrontó grandes retos gracias al soporte que le ofreció su familia.

“Fue muy difícil porque... debo admitir que, durante mucho tiempo, no he tenido la mejor administración de mi economía. Y cuando tuve a (mi hija), cuando estuve embarazada, trabajé hasta (...) los 5 meses de embarazo, y después ya no trabajé. Los últimos 4 meses no trabajé. Entonces no tenía ingresos, fue un poco difícil. O sea, igual estaba el apoyo del papá (de mi hija) pero no es lo mismo pues, ¿no? Entonces siempre estuvieron ahí mis papás, de todas maneras, y yo di a luz. Fue un año completito. Porque yo dejé de trabajar en marzo, di a luz en julio, todo ese año me dediqué a mi hija, full, a mi hija. Casi no entrenaba, nada. A mi hija.”

Frente a la falta de mecanismos de protección social desde las instituciones públicas y privadas, el apoyo solidario de su familia sostuvo a Jimena en sus momentos más críticos: durante su transición y adaptación a la maternidad, así como durante el golpe socioeconómico que desarrolló la pandemia por COVID-19 (durante ese periodo, Jimena volvió a vivir en la casa de sus papás para ahorrar gastos de alquiler y obtener su apoyo en la crianza de su hija).

A pesar de sus diferencias, estos vínculos permitieron que Jimena no transite sola estas etapas y pueda continuar construyendo su trayectoria profesional desde su nuevo rol social. Este tipo de experiencias nos recuerdan que, en el Sur Global, los individuos se constituyen desde sus redes familiares y vínculos colectivos (Martuccelli, 2015), por lo que es imposible concebir a un individuo “todopoderoso”, que pueda transitar las pruebas de la vida sin sostenerse en sus vínculos comunitarios. Incluso en el caso de Sofía, quien tuvo el vínculo más crítico con su familia en este aspecto, obtuvo el apoyo de su familia extendida para solventar su carrera universitaria, lo cual permitió que sus ingresos por trabajos en danza fueran

exclusivamente a pagar su manutención. Además, cuando tuvo problemas en ciertos entornos laborales, su padre estuvo presente para hacer validar sus derechos. Finalmente, Joaquín, Paula, Lorena y Andrés residen dentro de su hogar familiar, lo cual implica un soporte material y ontológico para transitar sus labores profesionales.

Además de la relación con la familia que los crió, hay también una relación con la familia que van creando, y con las labores de cuidado en general. A partir de la evidencia empírica, argumentamos que la oferta laboral en Lima para bailarines está pensada para un modelo de bailarín joven y sin carga de cuidado, lo cual constituye una prueba para estos individuos. La etapa de la juventud es como la "ventana del hacer" para los bailarines, cuya carrera a veces se piensa incompatible con pareja e hijos. Santiago y Paula ilustran cómo ciertas oportunidades importantes suponen, en la realidad, que los bailarines que se alineen con este modelo, por la alta demanda de tiempo y movilidad.

Santiago: "También hablando desde mi privilegio digamos de poder tener trabajo, de poder... Haber ahorrado, porque tal vez no tengo, no sé, carga familiar o tal vez algo que me permita ahorrar para decir, bueno, me voy y ya, ¿no? Obviamente para otras personas puede haber sido más difícil porque tal vez no tengan esa capacidad de poder agarrar sus cosas e irse, ¿no? Ya sea, o por plata, o sea, por una relación que los mantenga acá como familiar o laboral, ¿no? Que no puedan dejar." (...) "Cuando uno viaja, cuando uno está mucho tiempo fuera, ya es difícil vivir solo y estar solo es difícil, porque ya me había acostumbrado. Entonces, por eso me iba tan rápido al siguiente contrato, porque si me quedaba mucho tiempo con mi papá, con mi familia, me iba a ser muy difícil. Yo sufría mucho ahí."

Paula: "Porque no es tan fácil tener una vida artística con una vida con una familia, porque eso de estar viajando y eso no va. Eso no lo va a aceptar ninguna persona, ni una mujer, ni un hombre, con lo que uno se quiera meter. Entonces, es como, eso para mí no es la prioridad ahorita, sino lo que te digo."

Entre nuestros entrevistados, Andrés, Jimena y Joaquín son actualmente cuidadores primarios. Es decir, son las personas encargadas de sostener económica y físicamente a otra persona de su familia, sean su descendencia directa o personas que van envejeciendo y necesitan mayor atención. Por ello, nos centraremos en sus testimonios para entender cómo se transita la prueba de ser un cuidador primario que a la par que se ejerce como bailarín profesional, frente al modelo requerido por la industria.

Andrés: "Como mi mamá no trabaja, entonces es como si ella fuera mi hija (...) entonces es una responsabilidad más."

Jimena: “He podido observar, la serie de limitaciones que tienen las madres para surgir. Sobre todo cuando son madres jóvenes que de repente no tienen una carrera formada, ¿no? O sea, es muy difícil para una madre joven surgir. No imposible, pero sí es difícil. Porque el sistema no ayuda, a esta idea de dar los plazos, dar los tiempos, horarios. O las distancias, de pronto. O acaban, salen muy tarde de la oficina, no. Es súper duro. (...) Y en la danza también, porque, claro, o sea, los ensayos son tarde, con quién dejas a tu hijo, ¿no? Eh, no, es un mundo (...) pensado para no-madres.”

Al observar las ofertas en escuelas y estudios, vemos que los horarios de clase más concurridos son por las noches y muchos bailarines ensayan incluso de madrugada. Este tipo de horario no contempla, desde un enfoque de género y cuidado, las necesidades de las personas más vulnerables del núcleo familiar, ni de quienes se hacen cargo de atenderlos. Además, dado que las plazas fijas son escasas, los bailarines que cuidan suelen tener que asumir varios trabajos a la vez (multifuncional), lo cual demanda una mayor organización de tiempo y energía, en comparación con los bailarines más jóvenes.

Joaquín: “En algún momento lo pensé y dije: “Uhmm, yo creo que ya, hasta aquí bailé”. A medida de que mi hijo ha ido creciendo también, y mis responsabilidades con él también son otras, ¿no? Entonces este... No, necesito, necesito tener otros ingresos, o dedicarme a algo más. Pero no me hallaba.”

Jimena: “Y a mí, de alguna manera, si yo he surgido, es porque he estado ahí metida, metida, metida, metida, pero en algún año, año y medio, a costa de mi maternidad también. Porque desplazé mi maternidad por trabajar. Entonces, movilizándome de un lado a otro, de un lado a otro, no pasé tanto tiempo con (mi hija), ¿no? Que ahora, reflexionando, me habría gustado pasar, estamos ahora recuperando el tiempo perdido.”

En definitiva, convertirse en cuidador primario representa un punto de quiebre en la trayectoria de los bailarines que entrevistamos. Por ejemplo, Joaquín nos contó al terminar la entrevista que algunas mujeres de su compañía se retiraban porque querían ser madres, y otras por el ritmo que se lleva en ese trabajo. Sin embargo, no reporta una situación similar con los bailarines hombres, dado que mayormente son las mujeres quienes asumen el trabajo reproductivo no remunerado. Esta brecha de género también tiene un impacto de largo plazo, pues quienes no hacen pausas en su trayectoria profesional pueden competir por los puestos de mayor prestigio en el medio, como dirección y coreografía, mientras que las personas que asumen licencias - pagadas o no - de maternidad, pueden ver limitadas sus oportunidades de expansión profesional, como referencia Jimena.

Estas limitaciones o la prueba de compaginar la vida profesional con la del cuidado familiar no son exclusivas de la danza. Sin embargo, como hemos descrito, las exigencias físicas de este trabajo tienen repercusiones sobre el cuerpo, que es la principal herramienta para ejercer ciertos roles de esta profesión. Ser cuidador y bailarín no sólo implica la gestión de tiempos y compaginar apoyos externos, sino también gestionar los cambios que el cuidado genera en el cuerpo: los dolores, la falta de sueño, el agotamiento físico y mental, la carga emocional, etc.; todo lo cual transforma y/o afecta el rendimiento como profesional de la danza³⁹. Profundizaremos más sobre los cambios y la relación de los bailarines con su cuerpo a través de las diferentes etapas de la trayectoria en el siguiente capítulo.

5.4. Los cuerpos que surgieron

"you are one person
but when you move
an entire community
walks through you"

Kaur (2020, p. 144)

Tras haber reconstruido las trayectorias profesionales de estos bailarines, identificando las principales pruebas y soportes que movilizaron en cada una de sus etapas (objetivos específicos 1 al 3), nos proponemos analizar el trabajo y los significados de sus cuerpos a través de estos recorridos (objetivo específico 4).

A partir de las entrevistas y las ideas que subyacen de la revisión de la literatura, encontramos 4 "cuerpos" que los bailarines experimentan en la ejecución y la proyección de su profesión: el cuerpo imaginado, el cuerpo trabajado, el cuerpo vivido y la profesión encarnada. Con la mención a modelos de "cuerpos" hacemos referencia a los distintos procesos que los bailarines encarnan y transitan a lo largo de su trayectoria profesional en los entornos donde se socializan.

Como vimos en el marco teórico, Kogan (2005) y Mauss (1971) ya hablaban de las "poéticas y políticas" para la (re)producción de los cuerpos: los imaginarios y las "disposiciones corporales" que los individuos movilizan para responder al contexto en el que se encuentran. Lo que proponemos aquí son 4 operadores analíticos

³⁹ La obra de danza "Audición" (Saldaña, 2024) ilustra las implicancias de este proceso de transformación, en el personaje interpretado por Sandra Bégué.

específicos para ampliar estos conceptos y, de manera práctica, poder identificar en diferentes casos: ¿Cómo son los cuerpos que se imaginan en esta industria o en este espacio (escuela, agrupación, etc.)? ¿Qué técnicas, acciones y prácticas se ponen en movimiento para dialogar con estos imaginarios? ¿Cómo? ¿De qué manera se expresa la historia personal y de su contexto social en los cuerpos de los individuos? ¿Es posible pensar la profesión de la danza por fuera de sus límites corporales?

Estos modelos de “cuerpos” deben considerarse de manera articulada, no aislada. Es decir, el cuerpo trabajado se desarrolla en base al cuerpo imaginado, y a la vez que lo construye y modifica. Asimismo, consideramos que los cuerpos no son hechos biológicos dados, sino que son producto de historias e interacciones⁴⁰ dentro de estructuras sociales más grandes. Finalmente, argumentamos que la trayectoria profesional está incorporada en el cuerpo de los bailarines, lo cual es físicamente perceptible a los ojos entrenados, a diferencia de quienes recién inician su camino en la danza.

5.4.1. El cuerpo imaginado

Desde el inicio hasta el fin de sus trayectorias, el cuerpo del bailarín profesional es activamente imaginado. Con esto, no hacemos referencia a algo irreal o falso. Por el contrario, encontramos un amplio archivo material (películas, series, fotografías, etc.) que refleja las representaciones construidas colectivamente sobre cómo se ven (o se deberían ver) los bailarines profesionales para ser considerados como tal. Cada espacio y cultura construye sus imaginarios, por lo tanto, estos son diversos⁴¹. El cuerpo imaginado es contextual y sus límites no son fijos ni incontestables, sino que se sostienen (y modifican) en la interacción cotidiana. Estas interacciones - entre docentes, medios de comunicación, empleadores, profesionales, etc. - se articulan en sistemas de recompensas y castigos que sostienen los imaginarios sobre los cuerpos.

⁴⁰ Para plantear esta propuesta nos inspiramos también en el modelo de figuración basado en un “*homines aperti*” de Norbert Elías (1970). Él planteaba repensar al individuo en las ciencias sociales como un ser abierto, que está intrínsecamente constituido por los otros, en relaciones de interdependencia.

⁴¹ En cada entorno de socialización se imaginan cuerpos diferentes. Por ejemplo, en el Dancehall un cuerpo imaginado puede ser el de un bailarín jamaicano, varón, afrodescendiente, delgado y alto; o el de una “*queen*” musculosa, flexible y grande. En los Caporales, se imaginan diferentes cuerpos femeninos para la danza: la “*machita*” independiente, como contraparte de la “*cholita*” (SaberEsDanza, 2022). Invitamos a indagar en los múltiples imaginarios que surgen para cada práctica de danza, y al interior de la misma, según dónde y quiénes la practican.

Para explicar este modelo de cuerpo, nos apoyamos de la descripción que hace León Gabriel (2013) sobre los discursos y representaciones que están en juego en estos imaginarios contruidos. Así como existen saberes (o discursos de poder) en torno a los modelos hegemónicos que el cuerpo de un bailarín debe encarnar; también existen imágenes o discursos visuales y performances (representaciones) que llenan de contenido las narrativas y acciones que las personas desarrollan para sí mismas y para presentarse ante los demás.

Argumentamos que las principales dimensiones de este modelo de “cuerpo imaginado” son las dimensiones materiales de los cuerpos, se articulan en torno al género, y sientan limitaciones sobre los procesos naturales de deterioro y envejecimiento. Para entender estos ejes veamos las experiencias de los bailarines entrevistados.

5.4.1.1. Dimensiones del cuerpo

Jimena: “Yo soy de una generación de bailarines en la que, el estereotipo era más que importante. Tenías que ser flaca. Entonces, yo siempre he tenido temas con mi cuerpo, sиеempre he tenido temas con mi cuerpo.”

Andrés: “Es como que ¿bailarín? Alguien que tenga la pierna hasta acá arriba, ¿no? O alguien que sepa hacer diez mil vueltas con la cabeza. O... o que sea delgado... o musculoso, ¿no? Y cosas así.”

Lorena: “Y me parece muy loco porque mucha gente dice: “pero si bailas un montón de horas, deberías tener todo tu cuerpo marcado”. Pero no necesariamente es así, ¿no? O sea, hay muchas cosas que influyen ahí.”

Joaquín: “El bailarín de danza folklórica, tiene que también tener una disciplina. No quiere decir que porque baile folklore, se ponga un montón de vestuario encima y... No quiere decir que no tenga que cuidar su aspecto físico, no tenga que cuidar su, su corporalidad, no tenga que entrenar otras disciplinas danzarias.”

Sofía: “Supuestamente mi cuerpo era gordo para sus disfraz, pa sus vestuarios, ¿no?”

El primer eje del cuerpo imaginado es sobre las dimensiones y proporciones de los cuerpos. Todas las personas que entrevistamos han sido socializadas en contextos de danza donde primó el peso-centrismo. Es decir, un enfoque normativo y reduccionista, donde la principal referencia para clasificar y categorizar a los cuerpos es el peso y la evaluación externa de cómo luce una persona, sin considerar otros indicadores. Desde esa perspectiva, en sus experiencias hubo una clara preferencia por los bailarines con cuerpos delgados, esbeltos y magros, mientras que los

bailarines con cuerpos grandes, gordos y desgarrados⁴² no fueron bienvenidos dentro del entorno profesional.

Paula: “Ellos quieren lo mejor para su show. Y ellos no van a querer una persona mal arreglada, una persona gorda, una persona no.” (...) “que están excluyendo a la gente gorda, que siempre escucho ese tipo... Pero yo soy un poquito más fría con eso. En el hecho de que... el mundo y la industria siempre ha sido así. (...) o sea, esa es una oportunidad, de miles que hay, una artista quiso sus bailarines gordos, ¿me entiende? Pero porque no trabajas tú, por tu cuerpo, para tener más oportunidades, porque casi todos quieren a bailarines... quizá no flaquitos, pero sí ahí, en forma para eso. Entonces yo siempre, yo estoy en contra de la gente que dice no, porque soy gorda, me excluye y no. Pero ¿por qué no trabajas en tu cuerpo para estar donde tú quieres estar? Pero yo sé que sí excluyen a las personas un poquito... Por eso es que te digo de la imagen. Que es simple, o sea tenemos que acatarlo porque eso está en la industria no nada más en Perú, eso está en la industria en Miami donde se radica todo, en Los Ángeles.”

En los testimonios de los bailarines entrevistados se evidencian los discursos de poder que han atravesado sus trayectorias profesionales. En las oportunidades de trabajo que encontraron, se asumía (o exigían) cuerpos de proporciones específicas bajo la concepción de que eso es “lo mejor” y que “siempre ha sido así”, ocultando la construcción histórica de estos imaginarios y restando valor a propuestas disidentes, incluso cuando forman parte de las plataformas hegemónicas. Cuando los bailarines aceptan estos imaginarios como válidos y reales, y/o se adecúan a ellos por convencimiento o necesidad, facilitan su reproducción en el tiempo. Así, el discurso corporal se construye y negocia socialmente en disposiciones jerárquicas de raza, género, clase y nacionalidad (Desmond, 1997, p. 34, citado en Santana, 2023).

Los “cuerpos imaginados” - que varían en cada contexto - se sostienen en un sistema que incentiva prácticas para alcanzarlo (encarnar este ideal se asocia al éxito y obtiene recompensas) y asigna castigos a quienes no lo encarnan. Este sistema funciona de ida y vuelta: es decir, no sólo premia a quien encarna sus parámetros corporales, sino que limita las oportunidades de quienes salen de sus normas.

Por ejemplo, Sofía ha accedido a ciertas oportunidades porque el sistema normativo recompensa un cuerpo como el suyo, que se acerca al ideal de una bailarina de ballet:

⁴² John y Jean Comaroff (1992) revisan los imaginarios occidentales que han privilegiado los cuerpos sólidos, compactos y definibles. Bajo estos preceptos, se rechazan los cuerpos que se desbordan de su lugar, que muestran sus fluidos y procesos, pues no se les puede controlar.

“Siempre me ha ligado, digamos, ¿no? Nunca, nunca he tenido en la mira como “quiero ser modelo de publicidad o de ropa”. (...) pero nunca ha sido como un objetivo mío dentro de mi carrera. O sea, son cositas, este, extemporáneas, no sé cómo se dice... Como, externas que por ahí me llaman. Ya sea porque estoy en la base de datos o porque me pasaron la voz o porque me vieron, o hago algún casting y bueno bacán, ¿no?”

En contraste, el sistema restringe de oportunidades a cuerpos como el de Lorena, que no encarnan el ideal normativo deseado para una bailarina de danzas comerciales:

“(cuando las audiciones) eran para películas, musicales, etcétera, no pasaba. No pasaba. Y muchas veces yo he escuchado que era por mi color de piel, que es uno, y otro por el cuerpo. Que a mí, ahora digo: “esa gente está, mal. Está mal de la cabeza para pensar así.”

Incluso, un bailarín que encarna un ideal corporal no puede fácilmente desligarse de este imaginario, pues se refuerza en la interacción con otros.

Santiago: “mejor voy a dejar de bailar un poquito para quitarme el estigma de bailarín y que me empiecen a ver como un poco más serio (... me veían, decían él) es bailarín, bailarín, bailarín, bailarín. Y en algún momento yo pensé, ¿y por qué me siento mal porque me digan bailarín?, pero así (...) sentía que era como que no, pero es que tú bailas, pues, ¿no? Entonces como un bailarín no podría ser actor o no podría ser, no sé.”

Estos discursos de poder han calado en las experiencias de los bailarines, como se muestra en diferentes interacciones con maestros, alumnos, empleadores, clientes, etc. Además, como mencionamos en los capítulos anteriores, estas representaciones están mediadas por objetos culturales de consumo masivo que enseñan a leer los cuerpos que bailan (Weisbrod, 2014) y por los públicos que generan expectativas sobre ellos (Ágreda, 2023).

Sin embargo, los imaginarios sobre los cuerpos son dinámicos y contestados. Sus contenidos y supuestos no son aceptados irreflexivamente por los individuos. Este es un trabajo de largo aliento y de acción cotidiana que se negocia en la representación en los productos culturales⁴³, como ilustra Lorena; y en las

⁴³ Esta es una importante tarea de las políticas culturales: promover una representación más diversa y policéntrica de la producción artística y cultural (MEC, 2023). En Perú, los Estímulos Económicos para la Cultura apuntan a ello, y se podría evaluar en qué medida han logrado ayudar a imaginar, trabajar, y negociar nuevos cuerpos imaginados.

interacciones diarias, que cada persona reflexiona, cuestiona y/o propone que sea de una manera diferente⁴⁴.

Lorena: "Porque ahora, o sea literal, tú ves bailarines de Bad Bunny (..) creo también de Rosalía por ejemplo, o sea siempre pensando en grande. Son gente de todo tipo de cuerpo, ¿no? Y uno no sabe, y uno no sabe que teniendo este cuerpo uno puede ser elástico, puede hacer tal cosa... (...) Missy Elliot siempre ha tenido todo tipo de bailarines. (...) Y por eso yo tampoco no, no entraba como en un dilema propio de decir: "ay, estoy gorda y por eso no me van a llamar". No. No entraba en eso."

Jimena: "Está como, no sé si modificándose el pensamiento, pero por lo menos hay más apertura a tener en un evento a bailarines de todo tipo de raíces, ya no sólo blancas, altas y gringas, ¿no? Sino todo tipo de raíces y de procedencias. Entendiendo también que la diversidad, que mostrar diversidad es importante. Ahora estoy pensando en justamente cómo las empresas, ¿no? Cuando hacen sus shows o presentan eventos y tal, ahora hay, digamos ya no hay ese requerimiento de todos tienen que ser blancos y altos, como solía ser antes, ¿no?"

Además, los bailarines también imaginan modelos para los cuerpos que tienen, son y serán. Por ejemplo, Paula, pese a las interacciones con un empleador que le negaban la oportunidad en base a su corporalidad, contrastó esos imaginarios mediante la consistencia y profesionalismo de su trabajo, que demostraron que ella sí era la bailarina ideal para estar en un escenario de gran magnitud, tal como se veía físicamente. A su vez, Santiago proyecta su "cuerpo imaginado" incluso con limitaciones físicas a la movilidad, algo que no es tradicionalmente asociado con un bailarín.

Paula: "Yo me visualizo mucho estando en los lugares. (...) Yo no le agradaba mucho (a un artista famoso con el que trabajó) quizás a nivel de imagen, (...), quizá mi tamaño, porque yo era un poquito más bajita. Estaba un poquito más... O sea, las piernas más grandes, eso me hacía ver más baja. Ese tipo de cosas a él no le gustaba. Entonces, pero yo fui dándole y dándole y dándole y dándole, desde enero. Y recién en julio, fue que yo me pude montar en un show con él."

Santiago: "Yo veo esos hombres mayores, esos señores mayores que bailan en redes sociales y yo voy a hacer uno de ellos, yo voy a seguir bailando. O sea, hasta el día que yo me pueda... Así pueda mover solamente los dedos para mí, ese va a ser mi movimiento, eso va a ser."

⁴⁴ Santana (2023) discute cómo los bailarines, desde sus apuestas creativas y trayectorias profesionales, interactúan con los imaginarios y sistemas de representaciones construidos alrededor de ciertas danzas en el contexto peruano. Para ella, "su subversión es danzada, y es en y a través de sus cuerpos que intentan resolver las desigualdades que sustenta la categorización" (p. 21).

5.4.1.2. Cuerpos generizados

La segunda dimensión del “cuerpo imaginado” es el sistema de género sobre el cual se construye. Hacer un análisis integral de estos sistemas que enmarcan y movilizan los imaginarios en la danza es una tarea de investigación en sí misma; pero para los fines de esta argumentación, rescatamos cuatro ideas en particular: a) la importancia del vestuario en las representaciones; b) la transmisión intra e intergeneracional de sus exigencias; c) la articulación del género con otras identidades, como la raza, la clase y la edad; y d) su impacto a lo largo de toda la trayectoria.

Como describe Jeaninne Anderson, un sistema de género es un “conjunto de elementos que incluye formas y patrones de relaciones sociales, prácticas asociadas a la vida social cotidiana, símbolos, costumbres, identidades, vestimenta, adorno y tratamiento del cuerpo, creencias y argumentaciones, sentidos comunes [etc.]” (1997, p. 19). Según el material empírico, la ropa que utilizan para llevar su práctica artística es un objeto cultural clave para imaginar el cuerpo en torno al género. ¿Qué representa lo que llevo puesto en el escenario? ¿Qué dice de mí la vestimenta utilizo para ensayar? Este tipo de cuestionamientos forman parte de una práctica reflexiva que llevan cotidianamente estos individuos a lo largo de su trayectoria, pues son conscientes que los “cuerpos funcionan como transmisores y receptores de significados” (Kogan, 2005, p. 162).

Jimena: “En ese momento era como un “tengo que bajar de peso”. No entro en este vestuario, ¿no? Mis pechos, eran un tema. Eran un tema gigante. Una vez que yo he comenzado a disfrutar de mi cuerpo, de mis pechos, de mis piernas. Porque antes decía “no, soy muy piernona. No me gusta cómo me queda, no quiero enseñar mis piernas, qué vergüenza.”

Joaquín: “Para nosotros, por ejemplo, utilizar mallas (...) Nunca antes en mi vida yo me había tenido que poner una pantaloneta, una licra para hacer una clase de danza. Nosotros nos veíamos así como... Claro, era extraño. Claro porque éramos bailarines de danza folclórica y siempre con nuestros buzos... Pero hacer una, no. A las clases de ballet se tiene que venir con su pantaloneta. (...) Entonces, entre nosotros nos mirábamos así como ((muecas)). ¿Todo bien? O sea, nos veíamos raro pues, ¿no? (...) Pero fue las primeras semanas y después. O sea, ya comienzas a ver el cuerpo como: “Oye, somos cuerpos que bailan, somos cuerpos que danzan. No pasa nada.” Y si no nos aprendemos a respetar nosotros mismos, y entre nosotros mismos, o sea, la gente afuera menos nos va a respetar.”

Aceptar las percepciones sobre el propio cuerpo es un proceso psicológico complejo, que moviliza diversas emociones, interpela su autopercepción y repercute

en sus interacciones con los demás. Supone también enfrentar los modelos de masculinidad (Connell, 2003) y feminidad (León Gabriel, 2013) desde los cuales han sido socializados, e integrar la diversidad de cuerpos, sexos y géneros que pueden representar. El proceso de Jimena es uno particularmente iluminador en este sentido, pues nos hace notar que el cuerpo imaginado está ilustrado no sólo en personas ajenas a su cotidianidad (por ejm. celebridades), sino que se modela horizontal y verticalmente: con las personas que comparten su misma edad, así como con sus progenitores y descendencia.

Jimena: “Porque, en mi generación, uff... Todas, todas mis compañeras, todas: (nombra a sus colegas), todas hemos pasado por dietas en las que teníamos que... bajar de peso. No había otra opción. Y teníamos 2 meses para un evento, ya, 2 meses para bajar de peso.”

“Lo más fuerte de todo, es ir a la raíz de eso, que no es tan solo esta presión social y este constructo social en torno al cuerpo de la mujer, sino que yo venía de una mamá que nunca se dijo al espejo “¡qué guapa!”. Mi mamá es una mujer guapa. Sino que siempre se miraba los issues: el rollito, el no sé qué, hay que taparme acá, hay que taparme allá. Entonces yo nunca veía a una mamá feliz con su cuerpo. Yo no iba a resultar una hija feliz con su cuerpo.”

Finalmente, notamos cómo los sistemas de género impactan desde la socialización más temprana de los individuos (como presentamos en la sección 6.2.1). Además, que estos se articulan con otras identidades, como la raza (expresado en los testimonios de Lorena y Jimena) y la edad (que discutiremos en la siguiente sección). Entonces, se hace evidente en las experiencias de los bailarines entrevistados que su reflexividad vis-à-vis el cuerpo imaginado es un proceso en constante tensión, retroalimentación y sensibilidad.

5.4.1.3. Cuerpos ¿jóvenes?

“Sí, todavía estoy” - Joaquín

Para finalizar, presentamos un último nodo del “cuerpo imaginado”: las visiones alrededor de la edad corporal. Esta dimensión hace referencia a las percepciones sobre los procesos naturales de deterioro y envejecimiento de los cuerpos. Además de delgado, esbelto y musculoso, en algunos casos el cuerpo imaginado del bailarín debe ser necesariamente joven. Los individuos que entrevistamos están altamente conscientes de esta situación, lo cual hace eco del hallazgo también encontrado por Throsby y Jeffri (2006). Esta consciencia deviene en prácticas específicas para buscar

un cuerpo disponible y vigente por más largos años, las cuales serán presentadas bajo el modelo de “cuerpo trabajado”.

Paula: “Yo tengo 35 años, y yo bailo con chicas de 20, 19. Yo las veo así todas regias y yo... La cremita para acá. El maquillaje es bien así, yo me tengo que ver joven también, ¿me entiendes? O sea, porque, porque es así y porque yo me rodeo de mucha gente joven. Entonces yo quisiera como que verme así también, quizá no tan joven como ella, pero sí bien arregladas, o sea, algo bien top.”

Andrés: “Esa problemáticas lo vive gente más vieja que yo que está dentro de la industria, y gente nueva que va a entrar. (...) Yo conozco muchos maestros míos, que han dejado de hacer las cosas que hacían en su momento, por la modernización, pero se supone que el mundo de la danza no debería ser como que, que solamente sea para el más apto y para el más nuevo, porque se supone que si queremos construir una cultura dancística, no deberíamos estar solamente subidos como que en la tendencia.”

Joaquín: “Dices ‘Tengo 40 años’ y nadie te va a creer que tienes 40 años. Más si te ven bailar al ritmo que te ven bailar. Yo sé que en otros países, hay gente que baila hasta la edad que yo tengo, profesionalmente. Y es más, encuentran mucho la madurez de su danza recién a partir de los 33, 34, 35 años. (...) aquí no se ve, no se ve mucho. (...) Como la gente me dice: “¿Oe sigues bailando?”. Sí, todavía estoy.”

Parte de los imaginarios que manejan los bailarines en Lima tiene que ver con la posibilidad de continuar ejerciendo su carrera más allá de los 40 años. Muchos de ellos se convierten en gestores o asumen otros roles en la industria de la danza, como vimos previamente. Sin embargo, cuando observamos específicamente lo relacionado a su cuerpo en tanto tejido material, camino y posibilidad, vemos que la forma en la que construyeron su trayectoria tiene un impacto directo en la proyección y longevidad de su ejercicio profesional. Con las limitaciones formativas en sus años de preparación, las precarias condiciones de trabajo para cuidar y regenerar sus procesos fisiológicos y el avance en el ciclo de vida con las cargas de cuidado, no es casual que veamos pocos bailarines de edad avanzada en nuestra capital.

Es decir, el cuerpo imaginado de un profesional de la danza joven refleja, en definitiva, una cuestión estructural. En definitiva, en otras condiciones (mejores soportes institucionales, la transmisión de conocimientos y pedagogías validadas en la formación, la regulación y fiscalización de las condiciones laborales, etc.), los individuos estarían mejor habilitados para encarnar otro tipo de cuerpo imaginado: el de un bailarín longevo, bien preparado y con el cuerpo dispuesto para practicar por más años.

Joaquín: “Si en ese entonces hubiera tenido yo más conocimiento, o de repente mis padres, hubieran tenido más conocimiento sobre lo que es realmente la formación de un bailarín profesional desde ese entonces, de repente ahorita mis condiciones artísticas serían pero, 2 o 3 veces de lo que es ahorita, ¿no? Hubiera podido lograr más cosas (...) si en ese entonces hubiera sabido de lo que realmente implica, la disciplina que implica ser bailarín, otra cosa hubiera sido, ¿no?”

Una vez presentados los ejes del cuerpo imaginado, podemos asegurar que este engloba las “poéticas y políticas para la producción y reproducción de los cuerpos [de los bailarines: aquellas] imágenes de cuerpos deseables y pedagogías particulares para la construcción de dichas corporalidades” (Kogan, 2005, p. 162). En la siguiente sección profundizaremos sobre las técnicas, metodologías y acciones específicas que desarrollan los bailarines profesionales a partir de este “cuerpo imaginado”.

5.4.2. El cuerpo trabajado

“forzar rodillas, forzar piernas, forzar, hacer fuerza en algún momento atentar contra, baja de peso, entonces sometí mi cuerpo a muchas cosas para poder gustarle a quienes me enseñaban, a quienes me decían indirectamente (...)” - Santiago

El modelo de “cuerpo trabajado” hace referencia a las disposiciones corporales (Mauss, 1971): aquellas acciones, prácticas, técnicas y rutinas emprendidas para producir cuerpo (Kogan, 2010) en un contexto específico. Estas disposiciones no buscan alcanzar un sólo tipo de “cuerpo hegemónico” necesariamente, sino que interactúan con diferentes imaginarios. Como hemos visto, los individuos negocian, discuten y se apropian de una serie de ideales a partir del “cuerpo imaginado”. Sin embargo, las prácticas cotidianas que devienen de estos actos reflexivos tienen sus propios retos.

Además, argumentamos que el “cuerpo trabajado” no se da sólo por la acción individual, sino que está mediado por las condiciones sociales en las que cada bailarín se inserta: los procesos de producción corporal (como el entrenamiento, la vestimenta, etc.) depende del acceso a información, a servicios de salud, a espacios con condiciones mínimas para la práctica que se desarrolla, capital económico para solventarse, etc.

Los procesos de producción corporal son fundamentales para los profesionales de la danza, dado que, en estos circuitos de trabajo, son ellos mismos la mercancía a promover, y no solo su obra artística (Cvejić, 2005, citado en Ágreda, 2023). Ilustraremos con las experiencias de los entrevistados qué implica “trabajar” o “producir” el cuerpo del bailarín.

5.4.2.1. Preparar el cuerpo

Existe una amplia gama de conceptos, prácticas, procesos y técnicas que hay que aprender para desarrollar un cuerpo “disponible” para danzar profesionalmente. Partamos de las disposiciones corporales que Sofía ha adaptado a su modelo de docencia tras varios años de trayectoria profesional en el mundo de la danza:

Entrevistadora: “¿Cómo, qué significa, o cómo haces la preparación corporal?”

Sofía: “Lo enfoco mucho desde la toma de la conciencia del movimiento, ¿no? Sí. O sea, como yo les dije a los chicos desde el primer día: No quisiera que, por lo menos conmigo, tomen el tema de la preparación física como un espacio, como un gimnasio, ¿no? En el que tú llegas a tallar el cuerpo pa que se vea bonito, ¿no? Sino en el que puedas entender que estás moviendo, en el que puedas saber entrenar inteligentemente, en el que, en el que te pongas primero, en el que no dejes tu alimentación, en el que cuides tu salud mental, en el que sepas que, que descansar es bueno, etc., etc., ¿no?. O sea, entonces, por ejemplo, hay temas dentro del syllabus que es... La alineación correcta del cuerpo, reconocer los puntos claves del cuerpo, la raíz de los movimientos, este... los tipos de cuerpo, cómo entrenar diferentes tipos de cuerpo.”

Lo mencionado por Sofía es una introducción resumida a la complejidad del trabajo con el cuerpo. Los bailarines profesionales trabajan durante varias horas al día, dividiendo su tiempo entre el entrenamiento personal, los proyectos colectivos, el ejercicio de la docencia, la administración de sus proyectos, entre otros. Joaquín y Santiago, por ejemplo, nos ilustran sobre la preparación que necesita un artista profesional.

Joaquín: “Primero, tu disciplina de vida, ¿no? Como un... pongámoslo como deportista de alto rendimiento, que tiene sus horas de descanso. Al cuerpo hay que darle descanso. (...) Hemos tenido por mucho tiempo esta ideología, es por eso que también la gente no veía al bailarín con el respeto que se debe porque dice: "Oh pero si es bailarín, el cuerpo, y al día siguiente se está trasnochando, está yendo acá, y bebe como le da, como le venga en gana". Entonces todo eso dices no. Un deportista de alto rendimiento lleva una buena dieta, un buen ritmo de entrenamiento, constante. Pero no, no este... No a lo así, a lo que venga, sino un entrenamiento para el bailarín, para el danzante. (...) Tienes tus horas de entrenamiento, tus horas de descanso, una buena alimentación, una buena dieta. (...) Entonces así lo hemos venido manejando, y así me he venido manejando yo, ¿no? Sabiendo que el cuerpo siempre, después de que termino de entrenar, tengo que estirar. Tengo que oxigenarlo otra vez, no irme así nada más.”

Santiago: “Yo acepto todo eso porque todo cuerpo es capaz de moverse, de bailar y de entrenar. Pero lo que sí no acepto es que no haya rigurosidad y que no haya disciplina. (...) hay un trabajo de horas de trabajo, horas de ensayo, horas de estudio teórico también. O sea, uno mismo tiene que hacer respetarlo que está haciendo, (...) haz con tu vida lo que quieras, pero hay que también respetar el nombre de la danza como tal, porque si no tampoco el mundo no va a respetar, no va a ver que es algo serio realmente.”

A partir de ambas referencias, podemos ver que un adecuado trabajo del propio cuerpo es fundamental para la constitución del bailarín como profesional. Pensamos que a esto se refería Liuba Kogan cuando hablaba sobre el cuerpo como un “locus privilegiado de construcción de identidad” (...) nos vemos urgidos a gestionar los cuerpos (...) a fin de elegir e interiorizar un estilo de vida que organice el sentido de nuestra existencia” (2007). En definitiva, un abordaje integral para la preparación física le da la connotación de ejercicio profesional a la práctica de danza de estos individuos.

Además de la preparación física para el movimiento, también hay una preparación para la performance (Taylor, 2016) del bailarín. Producir el cuerpo implica tomar acciones sobre el cabello, la vestimenta, el maquillaje, los objetos que se utilizan, etc.; lo cual también implica reflexión, preparación y uso social.

Paula: “Uno siempre tiene que estar con el cabello, viendo peinados en internet, tratando de hacer... Por ejemplo, yo tengo mi cabello corto, pero yo me pongo extensión, o sea, yo siempre cargo extensiones. Y naturales, es trato de que se me vea que es mi cabello, me lo ondulo, y también tengo mis cosas, pues tengo mis maquillajes, tengo mi plancha, la que hago los rollitos, la laca, los ganchitos, ya tengo todo. Uno siempre tiene que estar preparado nada más en el baile, sino en todo lo demás.”

5.4.2.2. Disciplina y tensión

En los testimonios de Joaquín y Santiago se repitió la idea de disciplina como un requisito fundamental para poner en valor socialmente el trabajo en la danza. Con esta idea y a través de sus prácticas, los individuos intentan alejarse del estereotipo de un artista “bohémio” o “flojo”. Foucault (1995; 1997) reflexionaba sobre el biopoder que está detrás de esta idea. Para él, se trata de una administración de la vida que se ejerce hacia el cuerpo-máquina, a través de técnicas disciplinarias que se aplican sobre el cuerpo individual, como la exigencia (explícita o implícita) de alinearse a ciertos regímenes alimentarios, la limitación de vestuarios para el ejercicio profesional a una “talla estándar”, entre otras. De esta manera, vemos que los imaginarios

presentados en la sección anterior se materializan en las políticas explícitas o tácitas que deben seguir estos bailarines para ejercer su carrera.

Jimena: "Siempre viví, muchos años he vivido en dietas. Subiendo y bajando de peso, subiendo y bajando de peso, subiendo y bajando de peso, ¿no? Pero nunca descuidándome. Siempre en pro de mejorar los hábitos alimenticios y eso. Pero sí, en ese momento, ahora lo veo así, pero en ese momento era como un "tengo que bajar de peso". No entro en este vestuario, ¿no?"

Sofía: "este director sí tenía un tema conmigo y con mi cuerpo bien heavy. Como de... Más maltrato psicológico. (...) Y lamentablemente ahí sí todos los lunes nos subían a la balanza, si no bajabas de peso no bailabas, o sea... Terrible, en verdad, terrible, terrible. Enfermizo, enfermizo. Nunca en mi vida he tenido problemas alimenticios gracias a Dios. Ahí sí me pude mantener fuerte. Pero tampoco me alimentaba como debía, eso sí es cierto."

Santiago piensa que "empezó tarde" para el modelo de bailarín joven: "forcé a mi cuerpo a avanzar más rápido porque ya estaba atrasado".

Esta gestión de uno mismo puede darse desde la exigencia, en discursos y prácticas que enmarcan al cuerpo como un instrumento (Ontiveros-Ontiveros, 2020) por afinar; o puede darse desde la flexibilidad, la toma de conciencia del contexto y posibilidad, y la autocompasión. Lorena nos da un poderoso ejemplo de este tipo de abordaje:

Una vez escuché: "La flexibilidad es más fácil cuando una persona es delgada." Y yo me abrí de pierna. Me abrí de piernas, hice primera, segunda, todo. (Ese profesor) se me acercó y me dijo: "eres flexible". Y yo, claro, para eso entreno, por eso vine a tu clase, ¿no? No viene para que me digas que no voy a tener el cuerpo perfecto.

El trabajo sobre el cuerpo en relación al biopoder y el disciplinamiento es una tensión constante para los bailarines, y algunos lo problematizan más que otros en sus experiencias personales. Por ejemplo, hay quienes intentan resolver estas exigencias de manera estratégica, sobreponiendo la necesidad de posicionarse en los trabajos deseados a los cuestionamientos que puedan tener.

Paula: "La industria es así, ha sido así toda la vida y va a seguir siendo así. Entonces eso no lo podemos cambiar. (...) Como que no puedes con el enemigo, únete."

Para concluir, recordamos que el "cuerpo trabajado" de un profesional de la danza se refleja en las capacidades y conocimientos que ha incorporado a lo largo de su trayectoria para los diferentes roles que decide asumir, su ética laboral y sus esfuerzos por expandir sus posibilidades corpóreas. Esto no se traduce necesariamente en encarnar un cuerpo hegemónico, o en atravesar por un duro

proceso de producción corporal (Kogan, 2010, p. 38-39) para alcanzar un solo modelo “cuerpo imaginado”. Por el contrario, implica actuar desde el cuidado, la reflexividad y la responsabilidad. A este punto y repasando los testimonios previos, vale la pena cuestionarse qué es el cuidado del cuerpo, quién determina la forma de llevarlo, qué condiciones habilitan o restringen su despliegue y las repercusiones que este tipo de biopoder puede tener en los profesionales de la danza. Eso nos lleva al siguiente modelo de cuerpo encontrado en esta investigación: el cuerpo vivido.

5.4.3. El cuerpo vivido

“montarse en la tarima, muriéndose pero montarse” - Paula
“recibí mucha, mucha mierda por muchos años (...) salí agotada de esos lugares (...) el desgaste emocional era” - Sofía

El modelo de “cuerpo vivido” invita a tener una mirada de largo plazo en la reflexión sobre el cuerpo de los bailarines. En contraste con el “cuerpo trabajado”, que da cuenta de las prácticas más cotidianas, el cuerpo vivido hace referencia a cómo la historia personal y del contexto social es encarnada o incorporada por los bailarines. En lugar de interpretar el cuerpo del bailarín como la foto de un momento o un objeto que interpreta en el escenario, el “cuerpo vivido” habla de cuerpos que están en constante transformación, como proyectos en construcción⁴⁵, constituidos por la acumulación de experiencias complejas, vividas y por vivir, que se hacen cuerpo a lo largo de sus trayectorias.

Para justificar el modelo de “cuerpo vivido” en el análisis, nos apoyamos en las vertientes fenomenológicas de la Sociología del Cuerpo (como refiere Kogan, 2007). Estas, a diferencia del cartesianismo dualista, “plantean un cuerpo con historia, fragmentado, con límites no acotados, y localizado, producto de la intersubjetividad” (Kogan 2010, p. 118). Enfatizamos que los cuerpos de los individuos no se reducen a procesos fisiológicos separados de la razón (concepción biológica y universalista), sino todo lo contrario: son cuerpos que sienten y recuerdan las “experiencias vividas de encarnación” (Wainwright y Turner, 2006, p. 237) en sus trayectorias personales. En esta sección, prestamos especial atención a las lesiones físicas-emocionales que

⁴⁵ Chris Shilling propone abordar los cuerpos como proyectos “potencialmente abiertos para la reconstrucción de acuerdo con los diseños de sus dueños (... que) se convierten en entidades maleables que se puedan formar y perfeccionar gracias a la vigilancia y el trabajo duro de sus dueños” (2003, p. 4, citado en Safra 2016, p. 4).

fueron relevantes para las bailarinas que entrevistamos, pues nos permite reflexionar sobre los significados que le atribuyen a su dolor (Le Breton, 2019) y a la naturaleza reflexiva de sus prácticas (Crossley, 2005). Además, presentaremos el panorama más amplio que nos habilita el pensar desde el “cuerpo vivido” para fortalecer la industria de danza en Lima. Retomando la discusión sobre el cuidado del cuerpo, Lorena nos cuenta:

“Yo antes de la pandemia iba, así sagradamente iba. (...) Fisioterapia... que me ha dado punción seca porque ya lo mío es (...) Como una lesión, pero ya está llegando a lo crónico. (...) lo que me alivia mucho es que soy muy consciente de que tengo que ir a terapia física. (...) Soy muy consciente de ello. Porque conozco personas que no son conscientes de ello. Y hacen mucho. Y se supone que si haces mucho esfuerzo con tu cuerpo, tienes que cuidarte el triple. (...) Obviamente todos entendemos que claro, está caro, pero cuidarse es caro.”

Cuando nos aproximamos a las experiencias del “cuerpo vivido”, es fundamental entender su contexto. Como ilustra Lorena, acceder oportunamente a servicios de salud de calidad no es una posibilidad para todos los profesionales de la danza en Lima. Es, en definitiva, un privilegio de clase (Tsitsou, 2014; Sorignet, 2016), más aún tomando en cuenta las limitaciones del sistema de salud peruano y las piezas de información que tienen que ir recolectando en su formación collage, que pueden llegar tarde pese a su fuerte necesidad.

Los cambios de posiciones en el campo (Bourdieu, 1990) también se viven a través del cuerpo, como lo ha sentido Lorena con las restricciones económicas y de movilidad por la pandemia del COVID-19, que imposibilitaron la atención de su dolencia crónica.

“Bailo ya 10 años sobre el metatarso. (...) yo toda la pandemia decía: "pucha me duele el cuello y me duele esto me duele el otro, pero yo, a mí nunca me dolía porque yo iba terapia, yo iba terapia". Y por eso también me ponía mal. Porque no podía ir hacer mis cosas normal.”

Además de los impactos en las condiciones físicas y materiales, estas dolencias también tienen repercusiones emocionales que se viven en el cuerpo y hacen recordar a los individuos de “la fragilidad de su condición y su vulnerabilidad” (Le Breton, 2019, p. 31) desde una mirada de largo plazo, no sólo en lo cotidiano.

Santiago: “Me termino lesionando feo la rodilla y el tobillo que no puedo hacer temporada, y ahí empiezo a investigar que mi cuerpo ya tenía ciertas lesiones y dolencias que estaban siendo más complicadas. Entonces dije, ya, ok, entonces tengo

que parar un poco. Y al parar me di cuenta que, sí, pues ya no voy a poder seguir bailando más. O sea, mucho más.”

Paula: “A medida que pasa el tiempo me voy cansando más, jaja. La edad ya pega, ja. Pero este... Me acuerdo que, yo no he tenido lesiones así tan fuertes más que un tobillo que me doblé (...) el tobillo tiene años, así como esguinzado, pues yo trato de no... para mí la mente maneja todo el cuerpo.”

Estos testimonios nos recuerdan que, pese a que en el día a día los bailarines no siempre le presten demasiada atención, su “cuerpo vivido” registra todas estas experiencias, y hay momentos de quiebre donde estas alcanzan mayor relevancia.

“El sufrimiento está allí, pesa sobre la existencia (...) Suele tratarse de un reclamo, una solicitud de reconocimiento, de atención, que deja atrás un sentimiento personal de insignificancia o soledad, el dolor es un indicio de un sufrimiento existencial que resuena en la carne y autoriza socialmente un contacto, un consuelo.” (Le Breton, 2019, p. 50).

Hay diferentes formas de atender estas experiencias de sufrimiento o dolencias, según cómo lo evalúa cada bailarín con los soportes que tiene a disposición.

Aunado al factor crítico de la clase social, el cuerpo vivido también experimenta lesiones o afecciones relacionadas a otras variables como la raza, etnicidad, género, entre otras. Lorena, por ejemplo, ha experimentado discriminación de múltiples dimensiones, en su experiencia interseccional (Crenshaw, 1989) como mujer afrodescendiente y de cuerpo grande frente a ojos externos.

“Cuando eran jurados bailarines, normal yo pasaba y así. Pero cuando no eran bailarines, que por ejemplo eran para películas, musicales, etcétera, no pasaba. No pasaba. Y muchas veces yo he escuchado que era por mi color de piel, que es uno, y otro por el cuerpo. Que a mí, ahora digo: "esa gente está, mal. Está mal de la cabeza para pensar así" (...) Porque no quieren conocer tu cuerpo. Porque no quieren verte. Simplemente porque les da la gordofobia así en el ojo. (...) Y como que no quieren ver y están así, así. Pero se pierden el talento pues. Eso es.”

“Has subido de peso, ¿no? Oye, pero vamos a usar esto. No te lo puedes poner porque estás gorda, y que no sé qué”. Eso es horrible. Que te digan eso, es horrible. (...) O sea, es horrible, porque no saben qué ha pasado detrás de esa subida de peso, entre comillas. No saben, no saben que tuviste depresión. No saben que tuviste ansiedad. No saben que has estado lidiando con tu salud mental, tu salud física.”

Estas prácticas de discriminación e invisibilización afectan y limitan el desarrollo profesional de muchos trabajadores de la cultura, quienes ofrecen su cuerpo dispuesto con habilidades profesionales, pero que deben enfrentarse a concepciones limitantes según los “cuerpos imaginados” en cada contexto. Estas

experiencias, acumuladas en el cuerpo, conllevan una carga emocional que necesita ser gestionada individual y colectivamente.

Para seguir caracterizando “el cuerpo vivido”, las vivencias incorporadas de Sofía también son muy ilustrativas. Ella experimentó mucho estrés durante su proceso de renuncia a una compañía de trabajo. Al poco tiempo se enfermó y así otorga sentido a su experiencia:

“Cuando me da tuberculosis, yo me molesto conmigo y digo: ¿En qué momento me he descuidado tanto? O sea, ¿en qué momento he dejado de ponerme primero? ¿En qué momento, dónde esta?... no sé, como esa cancha que siempre he tenido, esa personalidad fuerte de... ¿no?”

“No sé si es somatización, pero sí, por ejemplo, cuando me siento, cuando he sentido miedo, cuando he sentido ansiedad, o cuando pasa algo de que te hace acordar algún trauma del pasado, lo que fuese, sí lo siento en el cuerpo, por ejemplo, o lo siento frío, o se me entumece la musculatura.”

Las dudas de Sofía muestran la “naturaleza reflexiva e incorporada de las prácticas de modificación/mantenimiento” (Crossley, 2005, p. 1) en su cuerpo. Para ella, las experiencias sociales que atravesó en este contexto de su danza profesional no sólo conllevan a una enfermedad que altera el funcionamiento biológico de su cuerpo, sino una afección a su carácter como persona, que percibe en y desde su cuerpo. Esta respuesta toma en cuenta la historia de su trayectoria profesional en la “cultura de riesgo” que se vivía en algunos centros de trabajo. Como describen McEwen y Young (2011), en estos contextos se normaliza y trivializa las experiencias de dolor, a pesar de las negativas consecuencias emocionales que esto puede tener para los bailarines. Las estructuras de poder autoritarias, los ambientes intensamente competitivos y las actitudes perfeccionistas e híper-críticas fueron parte de su experiencia cotidiana durante años, por lo que su cuerpo no lo olvida.

Sofía: “(el director) entraba al salón de clase, y mi cuerpo hacía "ck". Claro. Y es difícil para la danza, ¿me dejó entender? El cuerpo no te funciona igual.”

“Me pasó en dos o tres oportunidades que terminé en la clínica porque mi cuerpo si no bailaba, si no se movía, entraba en una etapa complicada porque, bueno me imagino que, que fue lo que hice, necesitaba un proceso psicológico también para enfrentar lo que me había pasado (...) Entonces llegó un momento en el que el cuerpo dijo: Basta. (...) hay que enfrentar y resolver, ¿no?”

Como vemos, su cuerpo ha vivido todas las interacciones sociales en estos entornos autoritarios, lo cual ha marcado sus posibilidades de gestionar su trayectoria profesional. Esta lección incorporada y expresada fue lo que la ayudó a transitar y

moverse hacia otros espacios, más amables con sus necesidades, e inaugurar nuevas etapas para su danza. Hablamos así de un cuerpo vivido, que no es indiferente al contexto en el cual se desenvuelve (como si fuese un hecho biológico dado⁴⁶), ni de los procesos psico-sociales que experimenta como actor. Frente a una sociología que analiza al individuo desde su razón y motivación, experiencias como la de Sofía nos recuerdan que es imprescindible buscar entender también desde la emoción y la encarnación.

Finalmente, resaltamos la importancia de abordar desde el modelo de “cuerpo vivido” las trayectorias profesionales para entender el impacto de las condiciones laborales en estas. Las condiciones de precariedad del trabajo cultural (analizadas en la sección 6.2.5) acortan las carreras de los bailarines peruanos. Dado que tienen que desplegar mucho esfuerzo y trabajo para sortear las condiciones adversas (largas horas de ejercicio profesional para cubrir múltiples puestos, restringir su alimentación con tal de encajar los perfiles, forzar resultados físicos en corto plazo, no tomar descansos por miedo a ser reemplazados u olvidados, etc.), aumentan las probabilidades de lesionarse y agotarse física y mentalmente.

Paula: “Como que yo no puedo llegar tarde a un ensayo, no puedo decir, ay, yo no puedo porque me siento mal, me duele el vientre, no. O sea, uno tiene que montarse en una tarima muriéndose, pero tiene que montarse. Eso me diferencia. Por eso es que yo siempre que entré a un proyecto, ¡uf, duro un montón! Siempre estoy ahí, por lo mismo, por la responsabilidad, por el trabajo, todo eso.”

Santiago: “Más aún si tal vez empecé mayor y que forcé mi cuerpo también, obligué a mi cuerpo que avanzara más rápido que tenía que avanzar tal vez porque estaba ya retrasado de antes.”

“Cuando me fisioterapeuta me decía “es que tú ya no puedes estar bailando, así como estás bailando.” Y a mí cuando me ponen contra, a mí cuando yo empecé a sentirme limitado y empecé a asustarme a hacer estas cosas, de saltar, de girar, porque la rodilla, por ejemplo, ya el cerebro me empezó a jugar en contra, entonces ya me empezó a dar miedo. Entonces, y cuando me empezó, me di cuenta cuando me empezó a dar miedo, lo que en algún momento fue mi primer amor, y dije, wow, eso está mal. Entonces, tengo que parar, para no odiar. Es como que fue una relación amorosa más larga que he tenido, con la danza, digamos. Cuando ya te das cuenta que una relación te hace daño, tienes que soltarlo porque si no, termina matando, ¿no?”

Las exigencias de estar siempre “listos para todo, para dar batalla” (Safra, 2016; Puelles, 2019) agotan más rápidamente las capacidades físicas y emocionales

⁴⁶ Sugiero revisar el libro “Beyond the body proper” (Lock y Farquhar, 2007) que amplía esta discusión desde diferentes disciplinas, ensayos e investigaciones.

de los bailarines en Lima. En contraste, contar con soportes institucionalizados (como trabajos con remuneración estable, continua y suficiente; acceso a atención médica oportuna y de calidad, formalización de los derechos a vacaciones y días personales/de descanso que no pongan en peligro su estabilidad laboral, etc.) prolongaría las carreras de los bailarines. Además, fortalecer los soportes institucionales también favorecería el crecimiento de la industria de danza local: al contar con el trabajo de los bailarines con mayor reconocimiento e inteligencia corporal (más competitivos y cotizados en la industria por su experiencia, ver Schwaiger, 2012), se podría generar mayor rentabilidad a los proyectos que los convoquen, madurar las conexiones pre-establecidas por ellos con otras industrias, transversalizar la importancia de la cultura (Vich, 2013) en base a sus aportes, argumentos e historias de vida, entre otros.

Recordamos que “con la edad viene la experiencia. Los bailarines mayores han tenido tiempo para desarrollar sus habilidades, progresar en varios estilos de danza, expandir su vocabulario, trabajar con todo tipo de personalidades y adaptarse a situaciones difíciles. (... Además), tienen la habilidad de invertir mayor profundidad y emocionalidad a su arte. Tienen mayor entendimiento de quiénes son, qué quieren y qué pueden ofrecer” (Gingras, 2023). Así, concluimos que la visión de un “cuerpo vivido” da cuenta no sólo del impacto de las lesiones y experiencias negativas que constituyen el cuerpo del bailarín, sino que también incorpora todo el conocimiento y las destrezas construidas en el largo plazo para valorar con mayor claridad los logros y aportes de los bailarines en su contexto, que a su vez lo influyen y reconstruyen.

5.4.4. La profesión encarnada

“a través de mi pequeña isla de huesos lo he aprendido todo
todo lo que sé, todo lo que he experimentado y todo lo que he sentido.
Todo lo que escribo es inseparable de la isla (...)”
The Notebooks de Dylan Thomas⁴⁷

“una vez alguien me dijo que era muy difícil sacarse de
la cabeza cuando me veían, que era bailarín, que era mi
postura, que era mi forma de ser, que era mi físico (...)” -
Santiago

⁴⁷ Traducción de Marianne Luyo en material interno para el taller “Escribir con el cuerpo” (febrero del 2024, comunicación personal).

Hancock decía que “convertirse en un bailarín es el proceso de desarrollar una conciencia corporal: una habilidad de pensar con el cuerpo, percibir y entender el mundo a través del cuerpo” (2009, p. 53). Para terminar con el análisis sobre el rol del cuerpo en cuatro modelos, en esta sección describimos cómo los bailarines entrevistados tienen la “profesión encarnada”. Esto implica que todo el conocimiento acumulado a lo largo de sus trayectorias ha sido adoptado, impregnado y movilizado en y desde el cuerpo. A diferencia de otras profesiones donde se privilegia la división cartesiana que segmenta el conocimiento a la razón, en los bailarines, la experiencia corporal es la fuente primordial de conocimiento y hace que este perdure, pues se asienta en las mismas fibras del ser danzante. Esto, a su vez, hace que sea difícil ubicar la profesión por fuera del cuerpo del bailarín.

Joaquín y Santiago nos demuestran cómo “el baile es un arte que es aprendido, entendido y expresado a través del cuerpo” (Hancock, 2009).

Santiago: “veía como hacían los chicos, entonces yo trataba de copiarlo con mi cuerpo. Por eso a veces mucha gente dice: “ese pero yo pensé que tú has hecho ballet de chiquito”. No, es porque lo que pasa es que yo soy muy bueno copiando, copiando, tengo muy buena memoria fotográfica, entonces muy bueno dándome cuenta de lo que hace y yo pienso verlo por mi cuerpo, se lo puedo hacer y lo voy a arrancar. Entonces yo decía, (a mi maestra), no sé, tú dime y te copio. Le decía así, literal te copio. Entonces ella se movía y yo trataba de encontrarle y así empezó a hacer mi movimiento, por imitación.”

Joaquín: “Tenemos lesiones, dolencias, pero que son propias de la carrera, ¿no? Son propias de la carrera del bailarín y uno como bailarín, como artista también aprende a reconocer en su cuerpo cuándo hay una dolencia realmente que hay que (...) parar, que es preocupante, y cuándo es una dolencia que es normal por el entrenamiento. Entonces también uno ya comienza a dosificar. Comienza a entender también que no... Que el bailarín, el artista también va a estar expuesto siempre a sentir ese dolor que a veces incluso es placentero ya. Porque por el entrenamiento, el cansancio, hay un entrenamiento, pero son lesiones que... Ah, y cuando hay lesiones que quizá: “oh, ah no. Me está avisando el cuerpo, tengo que parar”. Ya. Voy a mi terapia, hago mi terapia, regenero, recupero. Porque también sabemos que un desgarró, una mala... Una lesión de consideración ya te conlleva a parar.”

Para estos bailarines, las experiencias internas del cuerpo son una valiosa fuente de conocimiento para indicar cómo llevar su trayectoria profesional. Esta sagacidad para adecuar y diferenciar los rangos de posibilidad en su práctica personal, gestionar las situaciones de riesgo y buscar los tratamientos adecuados para su propia corporalidad no la han adquirido, como revisamos en las secciones anteriores, de fuentes externas, libros o publicaciones científicas principalmente. Es desde su vivencia interna y cotidiana que adquieren dichos indicadores: es el

conocimiento encarnado lo que lo convierte en bailarines profesionales y lo que los sostiene para mantener por varias décadas sus trayectorias profesionales.

Hablamos de profesión encarnada porque este conocimiento no es fácilmente transferible de una persona a otra, sino que hay sensaciones, intuición, alertas y formas de hacer que son diferentes en el cuerpo de cada individuo, y requieren de un proceso formativo largo para entenderlas claramente en el propio cuerpo, sólo mediante la práctica personal. Para explicar mejor este argumento, es necesario hacer la diferenciación entre bailarines con “cuerpos amateurs” vs. “cuerpos profesionales”. Un cuerpo amateur tiene un mayor riesgo de lesionarse, pues su movimiento es aún impreciso, no maneja los conocimientos necesarios para acondicionarlo y cuidarlo, y se encuentra en constante proceso de autoconocimiento. En cambio, quien tiene la profesión encarnada, como es el caso de nuestros entrevistados, han construido una inteligencia corporal destacable (Schwaiger, 2012) sobre cómo atender sus necesidades como bailarines, lo cual contribuye a su éxito y longevidad profesional.

Paula: “Cuando comparto show con gente que quizá dice que sí, que tiene experiencia, que sí, que yo lo hago, ahí detrás del show es que se nota que no hay experiencia, que todavía falta. Porque es un, ay no tengo esto, no tengo lo otro, me falta esto y ahí es donde no tienen que estar preparado con todo. Los bailarines tienen una mente ahorita aquí muy errada de que yo bailo bien en la clase, yo puedo ya bailar en concierto, y es una preparación totalmente diferente. Tanto en el baile, como aquí como saber resolver las cosas en la tarima, ¿y cómo te arreglas tú todos los implementos que tú tienes? Esa es una preparación. La gente cree que ya bailé bien y me subo la tarima. Y no es así.”

Como discutimos en las secciones previas, para convertirse en bailarín profesional no se trata de sólo dominar un patrón de movimiento (que es en sí una tarea difícil, que toma años en desarrollar), sino incorporar en el cuerpo todo el conocimiento sobre cómo presentarse, cómo relacionarse, cómo proyectarse, qué usar para performar, etc. Todo este conocimiento encarnado permite a los bailarines encontrar y mantener oportunidades.

Paula: “se notaba que yo ya tenía experiencia en eso. Y la gente me decía, ¿qué va? Los de aquí, los que ya yo conocía, ¿vas a bailar en (este gran concierto)? No puede ser, pero si acaba de llegar y yo tengo toda la vida aquí queriendo bailar (ahí) y nunca lo he logrado, jajaja. (...) Es que tú tienes demasiada experiencia, ya la gente se estaba dando cuenta como... Y a la gente me estaba como respetando. (...) la gente se preguntaba. Pero lo que no saben es que hay un trabajo detrás.”

Finalmente, hablamos de profesión encarnada porque este conocimiento es indisociable del cuerpo de la persona: una vez adquirido, puede ser movilizado a otros

contextos. Incluso en lugares completamente distintos a donde se formaron, los bailarines experimentados son percibidos (y contratados) rápidamente gracias a todo lo que encarnan. Las habilidades que han incorporado (*embodied*) hablan por ellos, su cuerpo es casi como su curriculum vitae.



Conclusiones

Esta investigación surgió a partir de una interrogante sobre las características del trabajo en artes escénicas en el Perú y las pruebas que afrontan, en particular, los bailarines profesionales en Lima. Como objetivo principal se propuso el análisis de los soportes que ellos y ellas movilizan para construir una larga y satisfactoria trayectoria profesional en dicho sector. A partir de un marco analítico que integra los enfoques de la Sociología del Individuo, del Cuerpo y del Trabajo, se abordaron las experiencias de siete profesionales de la danza que se han mantenido activamente trabajando en el sector durante diez a veinte años.

Para enmarcar el análisis de sus trayectorias profesionales, se revisó la literatura académica para identificar las principales discusiones, consensos y vacíos en el estudio del trabajo en las industrias culturales a nivel global, y en particular de las artes escénicas en América Latina. En este proceso emergieron cinco características principales: la independencia (por los pocos puestos de trabajo estables y con subordinación formal), la multifuncionalidad (conllevar múltiples puestos de trabajo a la vez), la intermitencia (entradas, rotación y salidas del mercado laboral), la desestandarización (que dificulta el acceso a ciertos derechos laborales) y la precariedad (por la desprotección social e informalidad) (UNESCO y MINCUL, 2021; Kogan, 2010; Martínez, 2021; Bennet, 2009; Campbell, 2018).

Además, se abordaron investigaciones para situar la profesión de la danza como un objeto de estudio sociológico. Para ello, se organizó la discusión en torno a tres variables clásicas: el género, la edad y la clase. Se encontró que los bailarines contrastan y negocian sus propias identidades y prácticas corporales a partir de los diferentes sistemas de género que se modulan la danza, tanto en su formación profesional (Stinson, 2005) como en relación a las representaciones en objetos culturales (Sorignet, 2004; Dunagan y Fenton, 2014) y en otros entornos (Goinheix, 2010). Asimismo, se identificó como un reto particular en esta profesión la corta duración de las trayectorias profesionales (Jeffri y Throsby, 2006) por la alta exigencia profesional en el contexto antes descrito, que tiene repercusiones económicas, materiales y psicológicas (Schwaiger, 2012) sobre las personas que se dedican a esta disciplina. Se identificó también un consenso académico sobre el impacto de la clase en la diferenciación de trayectorias artísticas en contextos de desigualdad. Aquellos grupos con mayores capitales acumulados (Tsitsou, 2014) e incorporados (Safra,

2016; Kogan, 2007) tienen mayores oportunidades para desarrollar una trayectoria profesional legitimada socialmente (Sorignet, 2016).

Finalmente, se identificó una importante línea de trabajos para abordar la profesión de la danza: los estudios sobre el cuerpo. En estos se revela que se trata de una industria cultural donde priman los lenguajes de comparación, valoración y juicio entre los cuerpos (Weisbrod, 2014), donde los bailarines deben adherirse a duros regímenes de trabajo (Wainwright y Turner, 2006) para formar un capital corporal (Safra, 2016) fluido, versátil y listo para todo, pues así lo demanda el mercado de trabajo actual (Puelles, 2019). Los casos estudiados evidencian que este trabajo corporal se suele configurar en “culturas de riesgo” (Turner y Wainwright, 2003) institucionalizadas, donde los ambientes altamente competitivos y las estructuras de poder autoritarias son parte del quehacer cotidiano de esta profesión (McEwen y Young, 2011).

A partir de las conclusiones de esta revisión bibliográfica, se evaluó pertinente proponer esta investigación cualitativa sobre los trabajadores de la danza en una capital de América Latina, con el fin de contextualizar los retos de esta industria cultural en una matriz económica y social particular en el Sur Global, dado que la producción académica al respecto proviene predominantemente de los países del Norte (Ágreda, 2023). Además, se propuso complementar las características ya identificadas en instrumentos de política pública en Perú - basados en estudios cuantitativos y métodos de recojo colectivo - con un análisis cualitativo a detalle sobre trayectorias individuales para entender los matices, complejidades y aportes que proponen los trabajadores frente a las condiciones ya caracterizadas.

A nivel teórico, esta investigación configuró un marco analítico - en base a cuatro conceptos y tres vertientes - para catalizar una interpretación sistemática y matizada desde las historias individuales. Los primeros dos conceptos son las “pruebas” y “soportes” que se trabaja en la Sociología del Individuo. Estos operadores permiten abordar las situaciones difíciles que interpelan socialmente a los individuos, y englobar el conjunto de elementos, relaciones y prácticas que los “sostienen” para transitar dichas situaciones (Martuccelli, 2007). El tercer concepto proviene de la Sociología del Cuerpo y captura las prácticas que entrenan y modelan el cuerpo según las representaciones y el contexto social en el que se desarrolla el individuo, bajo el nombre de “disposiciones corporales” (Mauss, 1971; Kogan, 2007). El cuarto concepto de “trayectorias profesionales” propone una mirada más reflexiva,

contingente y longitudinal dentro de la Sociología del Trabajo, nutrida por el análisis del discurso (Berger y Luckman, 1966) para designar las diferentes etapas en el quehacer profesional de un individuo, integrando factores micro y macrosociales en su desarrollo (Jiménez, 2009).

A nivel metodológico, la investigación se enmarca en un paradigma interpretativo y propuso un análisis empírico, exploratorio, de carácter cualitativo. Dentro del universo de bailarines profesionales que ejercen actualmente en Lima, se seleccionó y entrevistó a una muestra de siete trabajadores que se han mantenido activos en el sector por al menos diez años, y que hayan tenido algún tipo de relación con la Asociación Cultural D1. Esta organización sirvió como un nodo para identificar a una red específica de bailarines en Lima, dado que durante sus 19 años de vida institucional ha formado y contratado desde distintos roles a cientos de profesionales que lideran actualmente el mercado de trabajo en danza en la ciudad.

Como argumento central, la tesis sostiene que los principales soportes que estos bailarines movilizan para construir una larga trayectoria profesional en artes escénicas en Lima son 4: sus redes (de maestros, colegas, amigos y alumnos) donde intercambian apoyos cotidianamente, las plataformas de desarrollo profesional (entre ellas, los centros de trabajo), la movilización de capitales (principalmente económicos, por su efecto multiplicador), y la solidaridad familiar en medio de coyunturas críticas. Estos elementos son fundamentales para otorgar seguridad ontológica a los profesionales de la danza.

A continuación, se sintetizan los principales hallazgos en cada etapa de sus trayectorias profesionales para caracterizar cómo y cuándo operan estos soportes, en atención a las tareas analíticas planteadas por los objetivos específicos 1, 2 y 3.

- a) La primera aproximación de estos individuos a la danza se canaliza por agentes de socialización primaria (familia) y secundaria (amistades e industrias del entretenimiento). El deseo que construyen desde las etapas más tempranas de su práctica de danza implica relacionarse con constructos de género, perfiles específicos sobre la imagen y los cuerpos habilitados para bailar, que pueden generar conflictos internos desde temprana edad.
- b) La danza no fue vista como primera opción profesional para perseguir educación terciaria, dado que al momento de elegir encontraron una limitada habilitación para la matrícula en una institución acreditada por el Estado en la disciplina. Además, estas instituciones eran poco conocidas entre la población

interesada y no había tantas escuelas independientes como actualmente encuentran. Así, la incipiente oferta del mercado de educación terciaria en danza fue la primera prueba a superar por estos individuos.

Frente a esta situación, estos individuos “hiperactores” construyeron su propia “formación collage” para convertirse en bailarines profesionales, compaginando fragmentos de conocimientos desde múltiples espacios de manera intuitiva o con una dirección poco clara, informal e incluso tardía. Esta formación “a pesar de” la oferta institucional generó inseguridad ontológica y riesgos físicos que impactan en la longevidad de su trayectoria profesional.

Los soportes que movilizaron para enfrentar esta prueba fueron los maestros y mentores excepcionales, el efecto multiplicador de los apoyos económicos, las comunidades o redes de soporte (donde se intercambian apoyos específicos) y la habilitación de una opción profesional en paralelo. Cabe resaltar que las limitaciones o riesgos presentes en la gestión de redes de soporte estuvo presente en la etapa formativa, pero se intensifica en la prueba de la inserción laboral y la autogestión.

- c) El trabajo en esta industria cultural se enmarca en una estructura laboral peruana predominantemente informal. En este contexto, se argumenta que el tipo de profesional que se está produciendo estructuralmente en el mercado de trabajo en danza en Lima es un bailarín multifuncional y autogestionario, que se sostiene necesariamente en sus redes de contactos para enfrentar la precariedad de una industria informal y altamente competitiva. Este análisis se contrapone a ideas preconcebidas de un artista virtuoso que se dedica “solamente a bailar” (como si fuese en sí una tarea fácil) y que se “construye solo”. En realidad, la escasa cantidad y calidad de opciones de trabajo dependiente, la débil implementación de las políticas públicas para el trabajo cultural en artes escénicas y la relación ambivalente con la principal fuente de empleo (la docencia), llevaron a estos bailarines profesionales a generar proyectos auto gestionados.

Sin bien las redes de soporte son fundamentales en la etapa laboral, estas también constituyen una prueba a gestionar por los profesionales de la danza, dado que se han identificado ejercicios perversos del poder al interior y exterior de diferentes colectivos, con estructuras asimétricas que pueden ser difíciles de cuestionar o desligarse, en tanto constituyen oportunidades laborales en

medio de un contexto limitado. Aunado a ello, en las experiencias de los entrevistados también se identificaron como soportes fundamentales para transitar la prueba de la inserción y permanencia laboral a los centros de trabajo, que apoyan con la gestión logística para su desarrollo profesional.

- d) Esta tesis argumenta que el modelo de bailarín autogestionario o emprendedor es el “sistema funcional alternativo” (Robles, 2000 en Martuccelli, 2015) que han constituido los profesionales del sector danza en Lima frente a un sistema que no les otorgó los soportes institucionales (formativos ni laborales) que necesitaron. Esta elección de los individuos tiene trasfondo contextual que no es exclusivo a la estructura laboral peruana - Mc Robbie (2018) ya criticaba las promesas de un “dispositivo de creatividad” en las industrias culturales del Norte Global -, pero que sí se agudiza por las condiciones de precariedad en comparación a otras industrias del país, más valoradas por un modelo de desarrollo económico influenciado por dinámicas globales y doctrinas económicas específicas.

Frente a la prueba de la autogestión, identificamos dos soportes principales: en general, la movilización de capitales (sociales, económicos y culturales) en las redes de soporte, y, en particular, el manejo de redes sociales digitales. Así, concluimos que la autogestión en danza es necesariamente interdependiente. Es decir, el trabajo es independiente (el bailarín es el principal encargado de generar el trabajo y cubre múltiples funciones), pero es sostenido con otros: alumnos, equipos de trabajo, materialidades no humanas, etc. Asimismo, nuestros entrevistados evalúan como aspecto positivo de la autogestión la posibilidad de ampliar sus horizontes profesionales, no sólo la reducen a una experiencia de incertidumbre e inestabilidad.

- e) El análisis desarrollado de las trayectorias profesionales sintetizó momentos de logro y dificultad. El logro se relaciona al acceso a plataformas de proyección profesional, como los concursos, medios masivos de exposición, los viajes y el formar parte de agrupaciones profesionales. Cada una de estas plataformas, con sus desafíos específicos, son soportes clave para fortalecer y profesionalizar el trabajo en el sector danza. Por otro lado, las experiencias de dificultad se relacionaron a los problemas dentro de colectivos (por las asimetrías de poder mencionadas previamente), y la crisis económica que agudizó las condiciones laborales a causa de las restricciones sanitarias en

pandemia. Los soportes identificados en estas etapas difíciles son, nuevamente, la contención comunitaria que encuentran en sus redes de soporte; el énfasis especial en el apoyo familiar con recursos, y el acompañamiento psicológico.

- f) Todos los entrevistados planean continuar construyendo sobre el camino recorrido en esta disciplina. Sus perspectivas para el futuro incluyen habilitar oportunidades profesionales para las nuevas generaciones de bailarines, viajar a otros países y, sobre todo, ven la autogestión como destino para volcar sus conocimientos y experiencias en algo propio. Además, la incertidumbre se hace presente en sus testimonios: no sólo por las implicancias corporales, sino por la motivación para continuar y la carga de cuidado.
- g) Para los bailarines, la relación con la familia constituye a la vez una prueba y un soporte. En los casos abordados, las familias tienen percepciones ambivalentes sobre la carrera emprendida; sin embargo, al final del día constituyen la principal fuente de soporte para coyunturas críticas. Además, identificamos que el mercado laboral demanda un modelo de bailarín joven y sin carga de cuidado. Así, convertirse en cuidador primario representa un punto de quiebre en las trayectorias profesionales.

En relación al objetivo específico 4, esta investigación propuso 4 modelos de “cuerpos” como operadores analíticos con base en los aportes de la Sociología del Cuerpo.

- a) El “cuerpo imaginado” hace referencia a las representaciones y discursos de poder construidos en la interacción en base a objetos culturales específicos, que modulan los cuerpos deseables para practicar danza. Estos se relacionan a las dimensiones físicas de los cuerpos de las personas, la edad, y los sistemas de género que los constituyen. Argumentamos que los diferentes cuerpos imaginados se articulan, reproducen y disputan activamente a través de sistemas de castigos y recompensas. Además, estos imaginarios repercuten en las posibilidades prácticas de los profesionales, reflejando cuestiones estructurales de la industria de la danza que los acoge.
- b) El “cuerpo trabajado” engloba las prácticas cotidianas de producción corporal según los imaginarios del contexto. Estas acciones individuales están mediadas por las condiciones colectivas, y, a su vez, conllevan al bailarín a definirse como tal: son constitutivas de su identidad profesional. Este modelo

de cuerpo se asocia a la idea de biopoder y de administración del cuerpo en regímenes disciplinarios, que son motivo de tensión para los individuos.

- c) El “cuerpo vivido” se apoya en las vertientes fenomenológicas para evocar un cuerpo en constante transformación, construcción y proyección. Más allá de la práctica cotidiana o asumir que es hecho biológico dado, este modelo invita a ver cómo el cúmulo de experiencias vividas por los bailarines se encarnan y dan forma a sus posibilidades corporales a futuro: las lesiones, las intensas experiencias emocionales, los momentos de conexión y vulnerabilidad, el impacto de las condiciones estructurales que se encarnan, etc.
- d) La “profesión encarnada” argumenta que todo el conocimiento adquirido por estos bailarines ha sido adoptado, impregnado y movilizado en y desde el cuerpo. En la danza, la experiencia corporal es la principal fuente de conocimiento, mientras que en otras profesiones esta se invisibiliza o descuida. En suma, lo que habilita a un bailarín para ejercer profesionalmente con menor riesgo es todo el conocimiento encarnado que acumula, y que no se puede transferir totalmente a través de la palabra: se requiere de la experiencia sensorial para construir la necesaria inteligencia corporal.

Los hallazgos sobre la centralidad del cuerpo en la ejecución y proyección de esta profesión no impactan únicamente a nivel individual, sino que repercuten en la industria cultural caracterizada anteriormente. En lugar de rendir profesionalmente a pesar de las insuficiencias institucionales, visibilizar y fortalecer los soportes aquí reportados podría prolongar las carreras profesionales de los bailarines en Lima y favorecer el crecimiento de la industria. Al contar con los bailarines de mayor experiencia (más efectivos y mejor cotizados), se podría ofrecer espectáculos, clases, producciones y proyectos cada vez más novedosos, atractivos, inclusivos y competitivos.

De manera práctica, esta tesis buscó contribuir con evidencia científica a los esfuerzos por fortalecer las capacidades de los trabajadores de las artes escénicas. A partir del análisis de las trayectorias vividas por profesionales reconocidos, se busca fomentar una implementación más informada de la política pública en el sector cultural. Asimismo, invita a apostar por los modos colectivos de acción (que sostienen cualquier apuesta individual), y a fiscalizar la correcta aplicación de los derechos laborales para los artistas, tanto desde el Estado como desde las organizaciones del sector privado.

Como contribución teórica, esta tesis aporta a refinar y validar conceptos específicos a la luz de la evidencia empírica. La literatura sobre trayectorias profesionales planteaba principalmente 5 etapas para abordar su estudio: Formación, inserción al mercado laboral, momentos de logro y puntos de quiebre, trabajo actual, y perspectivas hacia el futuro. Para explorar a profundidad las experiencias de nuestros entrevistados, vimos la necesidad de reconstruir sus trayectorias en 8 etapas, adicionando un paso previo (la primera aproximación a la disciplina) y caracterizando el modelo institucional en el cual se despliega la trayectoria (secciones 6.2.5 y 6.2.6). Esto nos permitió tener una comprensión más holística de los puntos de convergencia entre las historias de los individuos entrevistados, que es una tarea necesaria al analizar desde la Sociología del Individuo.

Sobre el segundo concepto, encontramos pruebas que tienen un paralelo con las que Martuccelli⁴⁸ propone, como la “familia y los hijos” y la “cultura meritocrática mermada por la cultura de redes y contactos” (La Colmena Revista, 2012). Vemos que estas dos pruebas son retos percibidos por los bailarines entrevistados, y que funcionan como procesos de selección en el mercado de la danza en Lima. Adicionalmente, proponemos la “elección y formación profesional collage”, la “inserción y permanencia laboral en contextos de precariedad”, la “autogestión” y la “crisis económica” como pruebas identificadas en la investigación. En su conjunto conforman un sistema estructural que los artistas escénicos en Lima deben afrontar con su capacidad de agencia.

Sobre la tercera categoría, esta tesis enmarcó el concepto de soportes desde la búsqueda por “seguridad ontológica” (Banham, 2020, p. 3). Se identifican a las redes de soporte, las plataformas de desarrollo profesional, la solidaridad familiar, los centros de trabajo, el efecto multiplicador de los apoyos económicos, y la autogestión como los principales soportes que habilitaron a los bailarines para hacer frente a las pruebas estructurales en su trayectoria. A partir de esta investigación, concluimos que los conceptos de “pruebas” y “soportes”, planteadas desde la Sociología del Individuo, son operadores analíticos útiles y adaptables a diferentes contextos de investigación.

⁴⁸ De manera sintética, Martuccelli identifica 9 pruebas que enfrenta la sociedad chilena: 1) Modelo de sociedad, que es el modelo neoliberal; 2) Democracia como prueba cotidiana; 3) Posición social como una prueba e inconsistencia posicional; 4) Uso del tiempo; 5) Trabajo sin fin; 6) Mérito y el chaqueto (para defenderse y atacar, “serruchar el piso”). Cultura meritocrática mermada por la cultura de redes y contactos. 7) Relaciones interpersonales; 8) Familia y los hijos; 9) La pareja. (La Colmena Revista, 2012).

Estos permiten comprender los retos estructurales transversalmente y construir interpretaciones sobre historias diversas (como lo buscamos con la muestra) sin perder de vista el carácter único de cada trayectoria. Sin embargo, también encontramos en nuestro proceso analítico la dualidad de estos operadores. En reiteradas ocasiones, las pruebas encontradas constituían también soportes y viceversa (por ejm. la gestión de redes de contactos o la autogestión). Por lo tanto, concluimos que ambos operadores no se deben pensar de manera independiente, sino en relación y con cabida a la ambivalencia.

Sobre el cuarto concepto de “disposiciones corporales”, podemos afirmar que integra los modelos de “cuerpo trabajado” y “cuerpo imaginado” que presentamos. Sin embargo, de manera más amplia, afirmamos la utilidad de la propuesta analítica de Liuba Kogan, que sitúa en el cuerpo el locus de las relaciones de poder e identidad, entendiéndolo como un proceso social e histórico. Además, buscamos aportar a la literatura sobre *embodiment* sintetizando aportes teóricos diversos en operadores analíticos específicos, como el modelo de “cuerpo vivido” y desde la interpretación de la danza como una “profesión encarnada”.

Para terminar, se reconoce los límites de una investigación puntual con una “n” pequeña, que buscó profundizar en el aspecto profesional de las complejas historias de un grupo de artistas escénicos en la capital. La agenda que subyace de esta mirada cualitativa es complementar con el análisis cuantitativo de las características de este tipo de trabajo, su aporte a la economía local y los circuitos específicos que delinean esta industria. Para ello sugerimos hacer conversar estos hallazgos con el análisis estadístico, la sociología económica, la gestión cultural, etc.

A partir de los retos y soportes identificados, se pueden plantear nuevas investigaciones sobre los cambios de esta industria a partir de las nuevas generaciones en formación, así como partir desde otros territorios y enfoques. Desde la academia, es necesario seguir investigando, comunicando y accionando en estrecha colaboración con los trabajadores y las organizaciones del sector cultural para poner en cuestión las prenociones sobre el trabajo artístico. Se espera también que esta tesis pueda contribuir a la autorreflexión de los profesionales de la danza, para evaluar y releer sus experiencias más allá de sus elecciones individuales. Incorporar una mirada sociológica, atenta a las condiciones del contexto y a los procesos que median sus experiencias específicas, puede ser de utilidad para

sostenerse, relacionarse, cuestionarse y ampliar sus posibilidades desde otras perspectivas.



Referencias bibliográficas

Ackroyd, S. (2016). Sociological and organisational theories of professions and professionalism. En M. Dent, I. Bourgeault, J. Denis y E. Kuhlmann (Eds). *The Routledge companion to the professions and professionalism* (pp. 15-30). Routledge.

Adorno, T. y Horkheimer, M. (1988). *La Industria Cultural: Iluminismo como mistificación de masas*. En T. Adorno y M. Horkheimer (Eds). *Dialéctica del Iluminismo* (1era edición). Editorial Sudamericana.

Ágreda, S. (2023). ¿Hacia dónde mirar?: políticas culturales para la danza. *Desde el Sur*, 15(4), e0054. <http://dx.doi.org/10.21142/e0054>

Ágreda, S. (2017). *Análisis de la situación de las Artes Escénicas en el Perú: Caso Trujillo*. Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú y Dirección de Artes del Ministerio de Cultura del Perú.

Alfaro, S. y Legonía, E. (2018). Crecimiento con desigualdad: brechas y retos de la economía de las industrias culturales y creativas del Perú. En J. Sánchez, S. Arroyo, J. Parra y A. Verdú (Coords.), *Las industrias culturales y creativas en Iberoamérica: evolución y perspectivas* (pp. 347-366). Universidad Miguel Hernández de Elche.

Aliaga Araujo, M. V. (2019). *Las industrias creativas y culturales del Perú: Consideraciones para el fortalecimiento de la actividad diplomática en materia de promoción cultural en el exterior*. [Tesis de Maestría en Diplomacia y Relaciones Internacionales, Academia Diplomática del Perú].

Álvarez Chávez, L. P. y Huamaní Huapaya, E. R. (2023). *Preparando al teatro para el escenario industrial. Estudio sobre el Festival de Artes Escénicas FAE Lima 2020*. *Cultura 360 y FAE Lima*. 1era. Edición digital, febrero 2023.

Anderson, J. (2019). Sistemas de género: Balance, perspectivas, desafíos. En F. Muñoz, C. Esparza y M. Jaime (Eds.) *Trayectorias de los estudios de género. Balances, retos y propuestas tras 25 años en la PUCP*, pp. 23–37. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Anderson, J. (1997). *Sistemas de género. Redes de actores y una Propuesta de Formación*. Centro de Estudios Estratégicos de América Latina. Red de Educación Popular Entre Mujeres de Latinoamérica y el Caribe, Uruguay.

Arauco Chavez, M. N., y Galbani Esquivel, G. G. (2021). *La gestión de públicos aplicada a la fidelización de clientes en organizaciones de formación no profesional de danza: estudio de caso sobre la Asociación Cultural D1*. [Tesis de Licenciatura en Gestión con mención en Gestión Empresarial, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/19877>

Araujo, K. y Martuccelli, D. (2012). *Desafíos comunes: retrato de la sociedad chilena y sus individuos*. LOM Ediciones.

Banham, R. (2020). Emotion, vulnerability, ontology: operationalising 'ontological security' for qualitative environmental sociology. *Environmental Sociology*, 6(2), 132-142. <https://doi.org/10.1080/23251042.2020.1717098>

Bauman, Z. y May, T. (2019). *Thinking sociologically*. John Wiley & Sons.

Bennett, D. (2009). Careers in Dance: Beyond Performance to the Real World of Work. *Journal of Dance Education*, 9:1, 27-34, DOI: 10.1080/15290824.2009.10387381

Berger, P. y Luckmann, T. (1966). *The Social Construction of Reality*. Penguin.

Bourdieu, P. (2000) [1973]. Las Formas del Capital. En P. Bourdieu (Ed). *Poder, derecho y clases sociales*. Desclée de Bouver.

Bourdieu, P. (1997). La economía de los bienes simbólicos. En P. Bourdieu, P. (Ed). *Razones Prácticas: Sobre la Teoría de la Acción*. Anagrama.

Bourdieu, P. (1990). Algunas Propiedades de los Campos". En P. Bourdieu (Ed.) *Sociología y Cultura*. Editorial Grijalbo.

Bullard Elías, I., & Rodríguez Escobar, V. (2023). Estímulos económicos del Ministerio de Cultura del Perú: ¿la mejor manera de fomentar el crecimiento económico de las industrias creativas en Perú? *Desde el Sur*, 15(4), pp. 1-14. <https://doi.org/10.21142/DES-1504-2023-0053>

Campbell, M. (2018). 'Shit is hard, yo': young people making a living in the creative industries. *International Journal of Cultural Policy*, 26(4), 524–543. <https://doi.org/10.1080/10286632.2018.1547380>

Cánepa, G., & Lamas, L. (2020). *Épicas del neoliberalismo: subjetividades emprendedoras y ciudadanía precarias en el Perú*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Castells, M. (2009). El poder en la sociedad red. *Comunicación y poder*, pp. 33-85.

Centro Nacional de Planeamiento Estratégico - CEPLAN (2023). *Industrias culturales y creativas: situación y perspectivas*. (1era edición, marzo de 2023). Dirección Nacional de Prospectiva y Estudios Estratégicos.

Charmaz, K. (2014). *Constructing Grounded Theory* (2da edición). Sage.

Chavez Moreno, A. K. (2019). *La influencia de la sobrecarga laboral del artista escénico en su equilibrio emocional*. [Trabajo de investigación para obtener el grado

de Bachiller en Artes Escénicas con mención en Teatro, Pontificia Universidad Católica del Perú.] <http://hdl.handle.net/20.500.12404/17726>

Comaroff, J. y Comaroff, J. (1992). *Ethnography and the Historical Imagination*. Westview Press.

Connell, R. (2003). *Masculinidades*. Capítulo 3. La organización social de la masculinidad. Universidad Nacional Autónoma de México, pp.103-129.

Consejo Nacional de Danza - Perú - CNDP (2019). *Agenda de innovación para la danza escénica en Lima, Trujillo y Arequipa*.

Consortio de Investigación Económica y Social - CIES (2022). *Balance de la investigación 2016-2021 y Agenda de investigación 2021 - 2026*. Diagnóstico y Propuesta (55).

Coronado, C y Gutiérrez, L. (2016). *Discursos del Cuerpo Occidental – El cuerpo en la Danza o la Danza en el cuerpo*. En J. Vaquero (Ed.) *Cuerpos Achorados* 1ª edición. Lima. 105-135

Crenshaw, K. (1989). *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Anti Discrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*. *University of Chicago Legal Forum* (1:8), pp.139 – 167.

Crossley, N. (2005). *Mapping reflexive body techniques: On body modification and maintenance*. *Body & Society*, 11(1), 1-35. <https://doi.org/10.1177/1357034X05049848>

¡CUIDADO! Artistas Sin Trabajo - CAST (2022). *Reporte Final*. Proyecto del curso: Taller de producción escénica 2. [Reporte de proyecto académico] Recuperado de Instagram [@cuidado_artistasintrabajo](https://www.instagram.com/cuidado_artistasintrabajo/). <https://drive.google.com/file/d/1WDV6yjf5Xek5TtPYyFpYDdxPcko9hbMB/view> https://www.instagram.com/cuidado_artistasintrabajo/?hl=es

Debord, G. (2003 [1967]). *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos.

Della Porta, D. y Keating, M. (2008). *Approaches and Methodologies in the Social Sciences: A Pluralist Perspective*. Cambridge University Press.

De la Garza Toledo, E. (ed.). (2000). *Tratado latinoamericano de sociología del trabajo*. FLACSO México, UAM, FCE.

Dunagan, C., y Fenton, R. (2014). *Dirty Dancing, Dance, Class and Race in the Pursuit of Womanhood*. En M. Blanco Borelli (Ed.) *The Oxford Handbook of Dance and the Popular Screen*, 135.

Elias, N. (1982 [1970]). *Sociología Fundamental*. Barcelona: GEDISA.

Foucault, M. (1995). *Historia de la Sexualidad. I. La Voluntad de Saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Foucault, M. (2002 [1975]). "El Cuerpo del Condenado", "Cuerpos Dóviles", "Los Medios del Entrenamiento Correcto", en *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Garduño, B. y Ejea, T. (2022). Bailar y enseñar: la trayectoria académica del profesorado de danza en México. *Investigación teatral*, vol. 13, núm. 21.

Garduño, B. (2019). *La Profesión Académica en las Escuelas Profesionales de Danza: Narrativas Biográficas de Trayectorias Complejas*. [Tesis para optar al grado de Doctora en Ciencia Social con especialidad en Sociología, El Colegio de México]. <https://hdl.handle.net/20.500.11986/COLMEX/10001838>

Gingras, K. (2023). "Getting older? Food for thought". [Archivo de video] Instagram. <https://www.instagram.com/reel/CtulhpjLklw/?igshid=NjFhOGMzYTE3ZQ>

Goinheix, S. (2010). Masculinidad en cuerpos danzantes. Baile y expresión corporal en jóvenes montevideanos. *Cuerpos y Emociones desde América Latina*, pp. 168-186.

Gvion, L. (2008). Dancing bodies, decaying bodies: The interpretation of anorexia among Israeli dancers. *YOUNG*, 16(1), 67-87. <https://doi.org/10.1177/110330880701600105>

Hancock, B. H. (2009). Aprendiendo cómo hacer que la vida tenga swing. *Pensar. Epistemología y Ciencias Sociales*, (3-4).

Harvard Business School (2019). 2019 G&WS: Mario Small Presents "On Power, Ambiguity, and Mentoring in the Workplace". [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=GI2QgZ1a7VQ>

Instituto Nacional de Estadística e Informática - INEI y Fondo de la Población de las Naciones Unidas - UNFPA (2020). *Estado de la población peruana 2020*. https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1743/Libro.pdf

Jeffri, J., y Throsby, D. (2006). Life after dance: Career transition of professional dancers. *International Journal of Arts Management*, pp. 54-63. <http://www.jstor.org/stable/41064887>

Jiménez Vásquez, M. S. (2009). Tendencias y hallazgos en los estudios de trayectoria: Una opción metodológica para clasificar el desarrollo laboral. *Revista*

Electrónica de Investigación Educativa, 11(1), 1–21.

Johnson, A. G. (2000). *The Blackwell dictionary of sociology: A user's guide to sociological language*. Wiley-Blackwell.

Kaur, R. (2020). *Home Body*. Simon & Schuster.

Kogan, L. (2010). *El lado salvaje de la vida: cuerpos y emociones*. DeSignis.

Kogan, L. (2007). La insoportable proximidad de lo material: cuerpos e identidades en las ciencias sociales. *Debates En Sociología*, 32, 9–18.

Kogan, L. (2005). Performar para seguir performando: la cultura fitness. *Anthropologica*, 23(23), 153–166.

Koutedakis, Y. (1996). Nutrition to Fuel Dance: A Brief Review. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 14(2), 76–93. <https://doi.org/10.2307/1291002>

La Colmena Revista (2012). *DANILO MARTUCCELLI "Individuos en el Sur"*. [Archivo de video]. 30 de agosto del 2012. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=-QrJQ7gnqhE>

Le Breton, D. (2019). *Antropología del Dolor*. Ediciones Materiales Pesados, pp. 238.

Le Breton, D. (2018). *La Sociología del Cuerpo*. Ediciones Siruela. Biblioteca de Ensayo 00 (Serie Mayor).

León Gabriel, D. (2013). *Feminidades en conflicto y conflictos entre mujeres. Género, transgresión y violencia entre mujeres adolescentes de dos colegios públicos de Lima*. Secretaría Nacional de la Juventud – SENAJU, Ministerio de Educación.

Lock, M. M., & Farquhar, J. (Eds.). (2007). *Beyond the body proper: Reading the anthropology of material life*. Duke University Press.

Lossio, F. (2023). Política cultural en contextos de crisis: las encrucijadas de la Política Nacional de Cultura del Perú al 2030. *Revista de Sociología*, (36), 81-106.

Maestría en Estudios Culturales - MEC (2023). *Primera mesa redonda de "Crear en tiempos de crisis: conversaciones con el sector cultura"*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Archivo de video. <https://www.youtube.com/watch?v=FTKS8-q7kVg>

Martínez, I. (2021). *El sector danza en Uruguay. Un abordaje cuantitativo Primera*

Encuesta Nacional de Danza (ENDA). Cuadernos Del CLAEH, 40(113), 167-192.
<https://doi.org/10.29192/claeh.40.1.11>

Martuccelli, D. (2015). Lima y sus arenas. Poderes y jerarquías culturales. Causes Editores.

Martuccelli, D. (2010). ¿Existen individuos en el Sur? (1era edición). LOM Ediciones.

Martuccelli, D. (2007). Lecciones de sociología del individuo. Departamento de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 1 - 156.
<http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/52674>

Mauss, M. (1971). Sociología y antropología. Tecnos.

Mauss, M. (1934). Les techniques du corps. Article originellement publié Journal de Psychologie, XXXII, ne, 3-4, 15 mars - 15 avril 1936. Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934. Document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales".

McEwen, K., y Young, K. (2011). Ballet and pain: Reflections on a risk-dance culture. *Qualitative Research in Sport, Exercise and Health*, 3(2), 152–173.
<https://doi.org/10.1080/2159676X.2011.572181>

McRobbie, A. (2016). *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*. Cambridge: Polity Press.

Merleau-Ponty, M. (1968). *The visible and the invisible: Followed by working notes*. Northwestern University Press.

Ministerio de Cultura del Perú - MINCUL (2022). Plan de Recuperación de las Industrias Culturales y Artes al 2030. Disponible para descarga en: <https://www.gob.pe/institucion/cultura/campa%C3%B1as/4356-plan-de-recuperacion-al-2030>

Ministerio de Educación del Perú - MINEDU (2016). Currículo Nacional de la Educación Básica. <http://repositorio.minedu.gob.pe/handle/123456789/4551>

Nagrin, D. (1988). *How to dance forever: Surviving against the odds*. William Morrow.

Niubox (2020). *La economía creativa en el Perú: Análisis conceptual y recomendaciones de política para su desarrollo*. Diciembre 2020.

Noel Sbodio, M. (2016). El debate en torno a la profesionalización de la cultura. *Sociales en debate* 10.

Nureña, C. R. (2021). La argolla peruana. Una investigación antropológica sobre el poder y la exclusión social. Editorial Crítica.

Olaya Torres, D. A. (2020). Cuerpos delgados y virtuosos: representaciones del cuerpo de las bailarinas en el ballet clásico y la danza contemporánea desde la voz de un grupo de docentes e intérpretes. [Tesis de Licenciatura en Danza, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/16902>

Ontiveros-Ontiveros, I. (2020). El arte desde América Latina. La danza contemporánea y el recurso del cuerpo como discurso. Las nuevas escrituras escénicas. *Temas De Nuestra América Revista De Estudios Latinoamericanos*, 36(67), 15-19. <https://doi.org/10.15359/tdna.36-67.1>

Parra Herrera, M. Y. (2006). Poder y estudios de las danzas en el Perú. [Tesis de Licenciatura en Sociología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/2858>

Peña Torres, P. A. (2022). Concepciones sobre la disciplina en la danza: trayectoria y pedagogía de un grupo de bailarinas peruanas. [Tesis de Licenciatura en Danza, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/22612>

Peters, T. (2020). Sociología(s) del arte y de las políticas culturales. *Materiales Pesados*.

Pontificia Universidad Católica del Perú - PUCP (2020). Revelando el movimiento. Historias de la danza moderna y contemporánea en el Perú. Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Puelles Jara, H. J. (2019). “La versatilidad como una actitud frente a la vida”. Estudio de los casos de la Compañía Danza PUCP y la Compañía D1. [Tesis de Licenciatura en Danza, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/17018>

Puente Perú (2022). Un país de argollas. Favores, injusticias y tecnocracias [Episodio de podcast] *Debajo del Puente*, marzo 2022.

SaberEsDanza (2022). Ep2: La Macha Caporal. [Archivo de video] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=CbuVDbHYICQ>

Safra, D. (2016). “Listos para dar batalla”: el cuerpo como aprendizaje y posibilidad en un grupo de jóvenes varones de Ángeles D1. [Tesis de Licenciatura en Sociología, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/7566>

Saldaña, M. (2024). "Audición" [Obra de Danza] 15 Minutos Teatro (3ra temporada). Lima.

Sánchez, D. (2017). Asociación entre la percepción de la imagen corporal y el riesgo de desarrollar trastornos de la conducta alimentaria en bailarines de ballet, deportistas de nado sincronizado y gimnastas de la selección nacional del Perú [Tesis de Bachillerato, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas]. <http://hdl.handle.net/10757/621667>

Santana, P. (2023). Moving Words, Thinking Movement: Three Peruvian Approaches to Dance and Diversity. *Journal for Emerging Dance Scholarship* (IX), pp. 1 - 25. Recuperado de: <https://jedsonline.in/uploads/topics/16984061478130.pdf>

Santos, M. (2023). Noveno Conversatorio: "La trama de apoyos y soportes: redes personales de docentes peruanos en tiempos de pandemia". [Archivo de video]. Departamento de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://www.facebook.com/dptoccssPUCP/videos/1265555010819492>

Schwaiger, E. (2012). Ageing, gender, embodiment and dance: Finding a balance. Springer. <https://doi.org/10.1057/9780230359086>

Scott, J. W. (1996). El género: una categoría útil para el análisis histórico. *Geoscience Reports of Shizuoka University*, pp. 256–302.

Sedgwick, E. K. (2002). A(queer) y ahora. In R. M. Mérida Jiménez (Ed.), *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Icaria Editorial.

Small, M. L. (2009). How many cases do I need?' On science and the logic of case selection in field-based research. *Ethnography*, 10(1), 5-38.

Small (2019). G&WS: Mario Small Presents "On Power, Ambiguity, and Mentoring in the Workplace. Harvard Business School. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=GI2QgZ1a7VQ>

Small, M. (2017). *Someone to Talk To*. Oxford University Press.

Smith, N. (2022). Beyond the Super Bowl: Dance Artist-Athlete Taja Riley Is Demanding Better Treatment for Dancers. *Dance Magazine*, Febrero 25, 2022. <https://www.dancemagazine.com/taja-riley-making-dance-history/>

Snow, D. y Benford, R. (1992). Master Frames and Cycles of Protest. En A.D. Morris y C.M. Mueller (Eds). *Frontiers in Social Movement Theory* (133). Yale University Press, pp.133–155.

Sorignet, P. (2016). «Si j'arrête de danser, je perds tout»: Penser les mobilités sociales au regard de la vocation d'artiste chorégraphique. *Politix*, 114, 121-148. <https://doi.org/10.3917/pox.114.0121>

Sorignet, P. (2004). La construction des identités sexuées et sexuelles au regard de la socialisation professionnelle: le cas des danseurs contemporains. *Sociologie de l'Art*, PS5, 9-34. <https://doi.org/10.3917/soart.005.0009>

Stinson, S. (2005). The Hidden Curriculum of Gender in Dance Education. *Journal of Dance Education*, 5:2, pp. 51-57. <http://dx.doi.org/10.1080/15290824.2005.10387285>

Taylor, D. (2016). *Performance*. Asunto Impreso.

Tedx Talks (2019). Bailar para mejorar la sociedad: el arte como alternativa educativa | Vania Masías | TEDxTukuy [Archivo de video] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=7IT7NLU5CBU>

Tsitsou, L. (2014). Dance, class and the body: a Bourdieusian examination of training trajectories into ballet and contemporary dance. *Scottish Journal of Performance*, 1(2). DOI: 10.14439/sjop.2014.0102.05

Turner, B. S. (2012). Introduction: The turn of the body. En *Routledge handbook of body studies* (pp. 16-32). Routledge.

Turner, B. S., y Wainwright, S. P. (2003). Corps de ballet: The case of the injured ballet dancer. *Sociology of Health and Illness*, 25(4), 269–288. <https://doi.org/10.1111/1467-9566.00347>

Turner, B.S. (1996). *The Body and Society: Explorations in Social Theory*, 2nd ed. London: Sage.

Oliver, W. y Risner, D. (2017). An introduction to dance and gender. En W. Oliver y D. Risner (Eds), *Dance and Gender: An Evidence-Based Approach*. University Press of Florida, pp. 1-19.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura - UNESCO y Ministerio de Cultura del Perú - MINCUL (2021). Hacia el diseño de un plan de recuperación al 2030: Diagnóstico sobre el impacto del COVID-19 en las industrias cultural y las artes. <https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/1912989/Diagn%C3%B3stico%20Versi%C3%B3n%20Final.pdf>

Vich, V. (2013). “Desculturizar la cultura: retos actuales de las políticas culturales”. *Latin American Research Review*, Vol. 48. Latin American Studies Association.

Villa Palomino, J. C. (2013). *Diseñando el cuerpo: la estética corporal masculina en jóvenes de sectores altos de Lima*. [Tesis de Licenciatura en Sociología, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/150651>

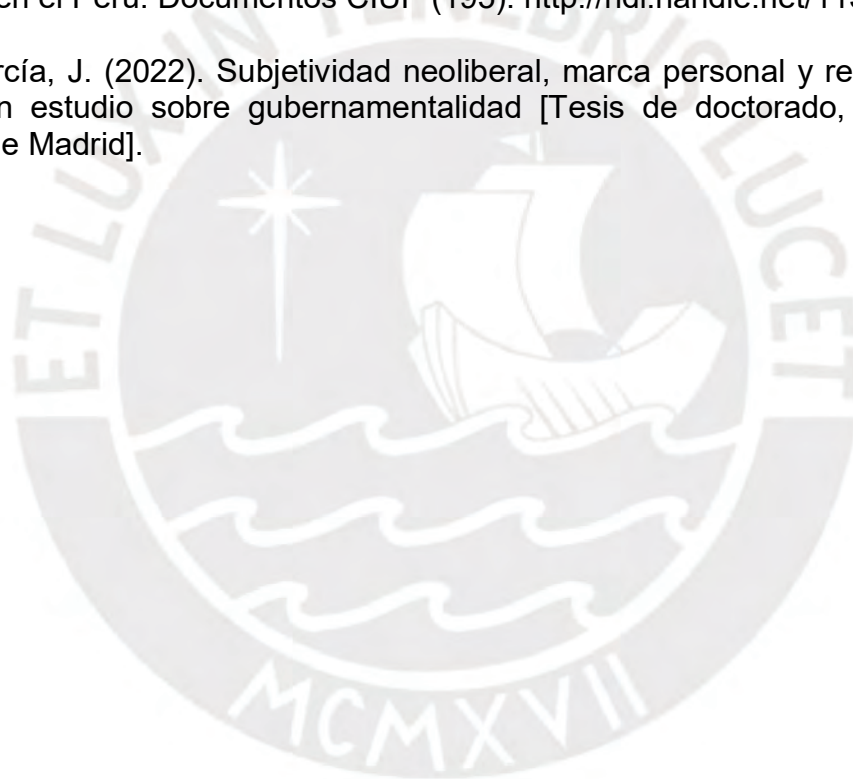
Wainwright, S. P., y Turner, B. S. (2006). "Just crumbling to bits"? An exploration of the body, Ageing, injury and career in classical ballet dancers. *Sociology*, 40(2), 237–255. <https://doi.org/10.1177/0038038506062031>

Weisbrod, A. A. (2014). Defining Dance, Creating Commodity: The Rhetoric of So You Think You Can Dance. En *The Oxford Handbook of Dance and the Popular Screen*. Blanco Borelli (ed), pp. 320-334.

Williams, R. (1994[1981]). *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Paidós. Cap 1. Hacia una Sociología de la Cultura. pp. 9-30.

Yamada Fukusaki, G., Lavado, P., y Martínez Palomino, J. (2014). ¿Una promesa incumplida?: la calidad de la educación superior universitaria y el subempleo profesional en el Perú. *Documentos CIUP* (195). <http://hdl.handle.net/11354/1102>

Zamora García, J. (2022). *Subjetividad neoliberal, marca personal y redes sociales digitales: Un estudio sobre gubernamentalidad* [Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Madrid].



Anexos

Anexo A: Herramienta: Guía para entrevistas semiestructuradas

A. Presentación y acuerdos

- Esta tesis es sobre bailarines profesionales en Lima. Busco explorar las trayectorias laborales de personas que se dedican a la danza. Por ello, propongo preguntas sobre tu formación, trabajos, cuerpo, momentos y soportes clave, los próximos años.
 - No estás obligado/a a contestar todas las preguntas, puedes pasar algunas o si en algún momento necesitas hacer una pausa o parar la entrevista, me lo dices y lo hacemos.
 - Al ser parte de una investigación, todo lo que conversemos es confidencial. Algo que me ayuda a procesar la información es grabar el audio de la entrevista, pero esta grabación sería para mi, poder tomar notas y cualquier parte que incluya en mi tesis sería con un pseudónimo. ¿Estás de acuerdo con eso?
 - ¿Tienes alguna pregunta antes de empezar?
 - Grabar en audio el consentimiento y que ha sido informado/a del objetivo de investigación.
1. Gracias por tu disposición. Ahora que sabes el objetivo de la investigación y que trataré tu información confidencialmente, primero quisiera que me cuentes un poco sobre ti. ¿Cuántos años tienes? ¿En qué distrito vives? ¿Con quiénes? ¿Siempre has vivido ahí?

B. Sobre su formación

2. ¿Cómo empezaste a bailar? ¿Qué o quién te animó a entrar a este mundo de la danza? (familia, colegio, amistades, comunidad, algún programa tv, etc). ¿Qué sabías/pensabas sobre la danza o los bailarines profesionales cuando iniciaste? (Primeros referentes)

3. ¿Dónde o cómo te formaste como bailarina/o? (Años y lugares) ¿Cómo era la formación en esos lugares (profesores, dirección)? ¿Cuáles fueron las ventajas y desventajas de formarte así? ¿Cómo pagabas tus estudios?
4. ¿Qué sabes de las personas con las que te formaste (ejm. tu promoción)? ¿En qué trabajan? ¿Se siguen dedicando a la danza?

C. Trayectoria profesional

5. ¿Cuándo empezaste a trabajar como bailarina/o? ¿Cómo fueron tus primeros trabajos?
6. Si tuvieras que dividir tu trayectoria laboral por etapas, ¿cuáles identificarías? ¿Dónde sientes que hubo cambios importantes en tu carrera? ¿Cuáles han sido momentos claves o logros en tu trayectoria en la danza?
7. Actualmente ¿en qué trabajas? ¿cómo es tu horario laboral? / ¿Cómo es un día de trabajo cotidiano para ti? ¿Trabajas solo/a o con algún grupo?
8. ¿Cómo captas a tu público? (alumno/as, clientes) ¿Cómo te diferencias de otras personas que trabajan en el medio?
9. ¿Cómo accediste a los trabajos que has tenido? ¿Cómo conseguiste el trabajo que tienes actualmente? ¿Alguien te pasa la voz para trabajos? ¿Qué tan recurrente es encontrar convocatorias o castings abiertos para trabajar, o entrar a un trabajo donde no conozcas a nadie?
10. ¿Has tenido trabajos relacionados a la danza que no impliquen bailar? ¿En qué consistían?
11. ¿Qué significa para ti ser bailarina/o profesional? ¿Sólo es bailarina/o quien interpreta?

D. El cuerpo en la danza

12. ¿Cómo elegiste el estilo al que te dedicas? ¿Cómo se acomodaba a tu cuerpo, o tu cuerpo se acomodaba a él?
13. ¿Qué significa para ti cuidar o preparar tu cuerpo como bailarina? ¿Qué implicaría o cómo lo haces? (hábitos)
14. ¿Ha cambiado tu forma de entrenar? ¿Cómo era antes y cómo es ahora? (para poder seguir trabajando con el cuerpo a futuro)

15. ¿Qué sientes en el cuerpo cuando estás bailando? ¿Y cuando te ves bailar (en un video por ejm.), que piensas sobre tu cuerpo?
16. ¿Qué criterios usas para seleccionar los videos o fotos que publicas para presentarte como bailarina/o o para buscar trabajo? ¿Cuáles descartas y por qué?
17. ¿En algún momento has sentido tu cuerpo débil o inseguro/a para bailar? Si es así, ¿en qué contexto?

D. Momentos de transición y pruebas

18. ¿Siempre te has dedicado a la danza? ¿En algún momento tuviste que dejar de bailar? ¿O has pensado en desarrollarte/trabajar en otro rubro?
19. ¿Ejerciste tu profesión durante los meses de confinamiento? ¿Cómo fue? ¿Qué dificultades encontraste? ¿Cómo las afrontaste?
20. ¿Cuáles han sido los momentos más difíciles dentro de tu carrera? ¿Me podrías comentar un poco sobre ellos? (Tal vez lesiones, urgencias familiares u otro) ¿Cómo los afrontaste? ¿Qué te ayudó a reponerte? ¿Recibiste apoyo? ¿De quiénes?
21. ¿Alguna vez alguien te ha hecho sentir incómodo/a o te han tratado diferente por cómo te ves, por ser (género) o tu condición económica? (Puede ser un comentario desatinado, ofensa o agresión). ¿Ha pasado en algún contexto de danza? ¿Me podrías comentar cómo fue?

E. Principales soportes

22. ¿Qué piensan tus amistades/pareja sobre tu proyecto profesional? ¿Tienes algún apoyo de su parte?
23. ¿Qué piensa tu familia sobre tu profesión? ¿Te apoyan? ¿Cómo así?
24. ¿Quiénes o que instituciones han sido claves para tu carrera? ¿Que te han ayudado en tu carrera como bailarina/o?
25. ¿Tu paso por D1 ha impactado de alguna manera en tu proyecto profesional? ¿Cómo así? ¿En qué momentos o situaciones?
26. ¿Has recibido algún apoyo (capacitación, estímulo, registro) del Ministerio de Cultura u otro? ¿Has trabajado o recibido apoyo de alguna municipalidad o gobierno regional? ¿Es frecuente? (para ensayos, presentaciones, eventos)

27. ¿Y el apoyo o colaboración con alguna empresa? ¿Es frecuente? (cuando necesitas ensayar o para presentaciones).
28. ¿Alguna vez que te sentiste particularmente feliz de bailar de manera profesional?

H. Expectativas a futuro

29. En los próximos años, ¿planeas seguir con este proyecto profesional? ¿Lo cambiarías en algún momento? Si es así, ¿por qué o en qué?
30. Por ejemplo, a tus 50 años, ¿cómo te ves? ¿Qué estarías haciendo?
31. ¿Continuarías tu carrera en Lima? ¿Has pensado en ir a otra ciudad o región?
32. Si pudieras pedir 3 deseos, sin entregar nada a cambio, ¿qué pedirías para el ejercicio profesional de la danza en Lima?
33. Como hipótesis he estado viendo que los principales soportes para los bailarines que trabajan aquí son: la familia o amigos, su comunidad de danza y las redes sociales, ¿qué opinas sobre esto?

I. Cierre

34. Finalmente, ¿tienes alguna pregunta para mí? ¿Hay algo que no hemos conversado que te parezca importante añadir?
35. ¿Conoces a alguien más que le gustaría hablar de estos temas para próximas entrevistas, en principio ligado a D1?

- Muchas gracias por tu tiempo y por compartir conmigo tus experiencias, lo valoro bastante.
- Voy a estar trabajando los próximos meses en la tesis y te contaré de qué forma puedes ver los resultados de la investigación. Voy a publicar un documento en el repositorio de la universidad, pero a veces es un texto muy largo, así que trataré de buscar otras vías para compartir la información y poder contribuir a que las personas conozcan más de esta profesión y los esfuerzos que conllevan. ¿Tienes alguna sugerencia para ello?
- Para cualquier comunicación me puedes escribir al correo o a mi celular. Quedamos en contacto, ¡hasta luego!

Anexo B: Línea de tiempo para la formación en danza profesional en Lima:
Instituciones reconocidas oficialmente por el Estado peruano

- 1949 Empieza a funcionar la Escuela de Música y Danza Folklórica Peruana, hoy Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas (ENSF-JMA)
- 1964 Se funda el Ballet San Marcos, hoy Escuela Profesional de Danza UNMSM
- 1967 Se funda el Instituto Nacional de Ballet, hoy Escuela Nacional Superior de Ballet (ENSB). Se crea también el Ballet Peruano, hoy Ballet Nacional del Perú.
- 1972 Se crea el Instituto Nacional de Cultura.
- 1987 Se crea el Consejo Nacional de Danza Perú.
- 1988 La ENSF-JMA obtiene facultad para otorgar Título a Nombre de la Nación con rango superior.
- 2008 Se funda el Elenco Nacional de Folclore, hoy Ballet Folclórico Nacional.
- 2009 Inician las actividades del Ballet Folclórico Nacional.
- 2010 La ENSB obtiene la facultad para otorgar Título a Nombre de la Nación con rango universitario.
- 2011 Se formaliza la Escuela Profesional de Danza en la UNMSM. Otorga bachiller y licenciatura.
- 2013 Escuela de Danza Contemporánea se convierte en la Especialidad de Danza de la Facultad de Artes Escénicas PUCP. Otorga bachiller y licenciatura.

Fuente: Elaboración propia, a partir de Peña (2022) y la información publicada en las páginas web de las instituciones mencionadas.