

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

Escuela de Posgrado



Cuerpos que resisten: narrativas de mujeres que viven de la
danza en Lima

Tesis para obtener el grado académico de Maestra en Estudios Culturales
que presenta:

*Estefanía **Sahrai** Urbano Flores*

Asesora:

Angela Vera Ruiz

Lima, 2024

Informe de Similitud

Yo, Angela Vera Ruiz, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a de la tesis/el trabajo de investigación titulado “Cuerpos que resisten: narrativas de mujeres que viven de la danza en Lima”, de la autora Estefanía Sahrai Urbano Flores de constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 3 %. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software Turnitin el 13/02/2024.
- 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, 14 de febrero de 2024

Apellidos y nombres de la asesora: Vera Ruiz Angela

CE: 000763279

ORCID: [0000-0002-8491-3979](https://orcid.org/0000-0002-8491-3979)

Firma



Angela Vera Ruiz

Agradecimientos

A mi asesora, Angela, por haberme sostenido con todo el cariño, inteligencia y generosidad en este proceso.

A mis hermanos, Alvaro y Sebastián, quienes cada fin de semana me sorprenden con una pregunta nueva sobre la vida.

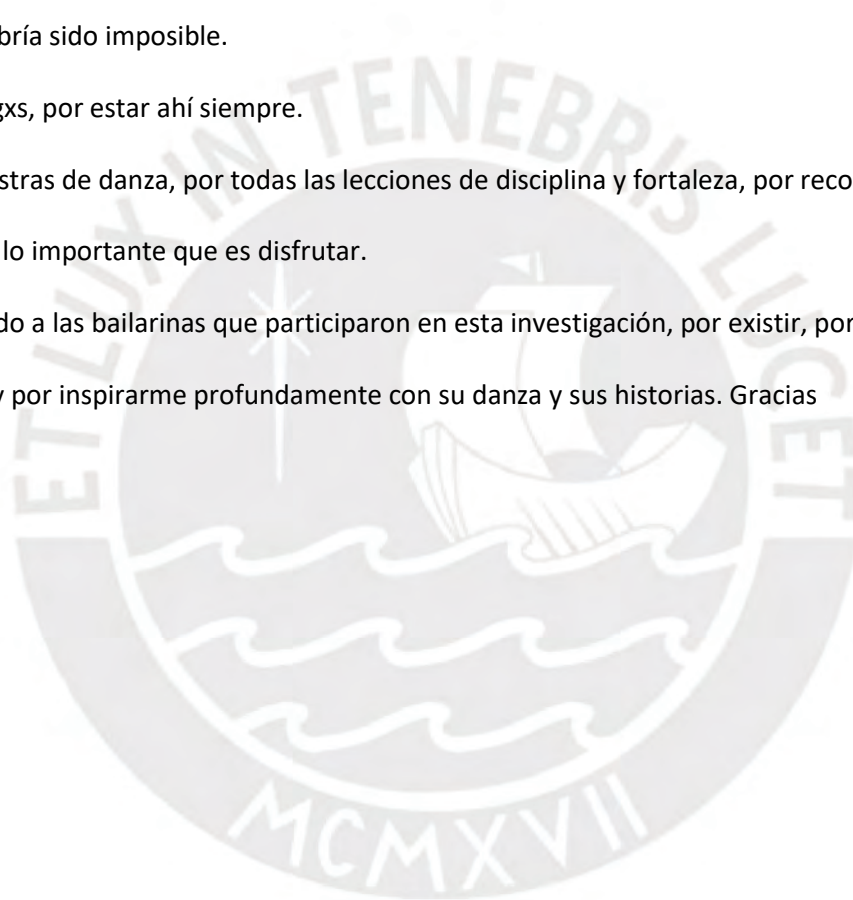
A mi mamá, quien me ha enseñado que una siempre puede más de lo que cree.

A Dexter y a Camilo, mis dos maravillosos gathijos. Sin sus miradas y maullidos, escribir este trabajo habría sido imposible.

A mis amigxs, por estar ahí siempre.

A mis maestras de danza, por todas las lecciones de disciplina y fortaleza, por recordarme en cada clase lo importante que es disfrutar.

Y sobre todo a las bailarinas que participaron en esta investigación, por existir, por seguir luchando y por inspirarme profundamente con su danza y sus historias. Gracias



Resumen

El cuerpo humano ha sido históricamente despojado de su potencial físico, creativo y expresivo a través de mecanismos de control y disciplina perpetuados por el sistema capitalista (Guéry y Deleule, 2014) Esta investigación parte del supuesto de que la danza puede ser una forma de reapropiación del cuerpo y de resistencia a estos modos de control (Federici, 2022). Desde un abordaje metodológico narrativo, se examinaron las trayectorias de cuatro mujeres que viven de la danza: Natalia (26), Daniela (30), María (33) y Vania (44), con el objetivo de comprender los desafíos afrontados y los recursos de estas mujeres para lograr vivir económicamente de este arte, así como sus implicaciones subjetivas y socioeconómicas. La pregunta que orienta esta investigación es ¿cómo son las trayectorias de mujeres que trabajan en el mundo de la danza? Se encontraron tres momentos claves y comunes en las cuatro historias. El primer momento, 1) El inicio, relata su encuentro con la danza durante su niñez, donde a pesar de la rigidez y falta de espacios de formación artística en la escolarización regular, las participantes se insertan, de manera un tanto azarosa, en espacios extracurriculares que generan pasión y compromiso con este arte. El segundo momento, 2) La oportunidad y la decisión, alude a un evento en que, pese a la precariedad del entorno artístico, ellas logran demostrar que son capaces y talentosas y se acercan a una formación profesional en danza subvencionada por una institución que reconoce su talento. El tercer momento, 3) Vivir de la danza, refiere a los trabajos en los que se desempeñan estas mujeres para generar ingresos. Se encontró que vivir de la danza es posible gracias a la docencia como actividad principal, a trabajos complementarios como los eventos, conciertos, comerciales y al emprendimiento en danza, que aparece en todas las historias como el desenlace de su trayectoria. Se concluye que vivir de la danza siendo mujeres, bailarinas y emprendedoras es una tarea altamente compleja, llena de desafíos y paradojas, en la que, a veces, es posible resistir al sistema y otras, es necesario transar con él.

Palabras claves: danza, narrativas, mujeres, resistencia.

Abstract

The human body has historically been divested of its physical, creative and expressive potential through different mechanisms of control and discipline perpetuated by the capitalist system (Guéry and Deleule, 2014). This research assumes that dance can be a form of reappropriation of the body and resistance to these modes of control (Federici, 2022). From a narrative methodological approach, the trajectories of four women who make a living from dance were examined: Natalia (26), Daniela (30), María (33) and Vania (44), with the aim of understanding the challenges faced and the resources of these women to make a financial living from this art, as well as its subjective and socioeconomic implications. The question that guides this research is: What are the trajectories of women who work in the world of dance like? Three key and common moments were found in the four stories. The first moment, 1) The beginning, relates their encounter with dance during their childhood, where despite the rigidity and lack of artistic training spaces in regular schooling, the participants insert themselves, in a somewhat random way, into spaces extracurricular activities that generate passion and commitment to this art. The second moment, 2) Opportunity and decision, refers to a situation or event in which, despite the precariousness of the artistic environment, they manage to demonstrate that they are capable and talented and can approach professional dance training that is subsidized by an institution that recognizes their talent. The third moment, 3) Living from dance, refers to the jobs in which these women work to generate income with dance. It was found that making a living from dance is possible thanks to teaching as the main activity, complementary jobs such as events, concerts, commercials and entrepreneurship in dance, which appears in all the stories as the denouement of their career. It is concluded that making a living from dance as women, dancers and entrepreneurs is a highly complex task, full of challenges and paradoxes, in which, sometimes, it is possible to resist the system and other times, it is necessary to trade with it.

Key words: dance, narratives, women, resistance.

Índice

Introducción.....	7
Capítulo 1. Marco teórico: La danza y la vida.....	13
La danza como trabajo.....	20
a. Desafíos económicos	22
b. Desafíos corporales.....	25
c. Desafíos de género.....	26
Capítulo 2. Metodología: Comprender el trabajo en danza desde las narrativas de mujeres bailarinas.....	30
Marco metodológico.....	33
Las historias.....	34
Capítulo 3. Resultados y discusión: Vivir de la danza.....	48
“Me cautivó, conecté con algo y ahí empecé”: El inicio.....	50
“Un boleto del cielo”: La oportunidad y la decisión.....	57
“La danza todavía es muy mal pagada y pasa esto de que tú eres todo”: vivir de la danza.....	67
a. “¿Me están pagando por bailar?”: Desafíos económicos	68
b. “Tener el cuerpo de una bailarina”: Desafíos corporales.....	76
c. Ser una mujer bailarina: Desafíos de género.....	85
Capítulo 4. Conclusiones y reflexiones finales: Cuerpos que resisten	94
Referencias	100
Anexos	105

Introducción

“(…) calva vacía sin extremos
y allí te encuentras
sola y perdida en tu alma
sin más obstáculo que tu cuerpo
sin más puerta que tu cuerpo (…)”

Blanca Varela¹

Aprender a bailar es lo más difícil y bonito que he hecho en la vida. Desde hace más de seis años, he transitado por diversas clases y espacios de entrenamiento en danza en Lima, mi ciudad. La danza para mí era un escape. Bailar era una manera de evadir las presiones cotidianas por unas horas, de poner mi mente en otro lugar, de entregarme, de dejarme llevar por movimientos y sonidos. Bailar, más adelante, fue una forma de sentir que no estaba oprimida, que no era solo mente, que podía usar mi cuerpo para expresarme y disfrutar. La danza hoy es mi pedacito de libertad.

Bailar no es fácil, pero tiene que parecer que lo es. Cuando una baila, el cuerpo, la mente y las emociones están al límite. Un cuerpo que baila piensa tan rápido que no parece que está pensando. Se carga a sí mismo de formas distintas, pone a prueba constantemente su fuerza y flexibilidad. Un cuerpo que baila siente y lo transmite. Un cuerpo que baila hace todo al mismo tiempo en unos segundos. Bailar no es fácil. Lo he experimentado en primera persona.

La danza exige. Muchas veces he sentido que mi cuerpo no tiene la fuerza suficiente, que mi mente va muy despacio o que no puedo expresar nada con mis movimientos. La danza es un terreno donde una batalla constantemente contra sí misma, contra sus propios límites. Es un lugar que pone a prueba la disciplina y la valentía para moverse con mayor intención y conciencia todos los días. El compromiso con mi danza me demostró que la persistencia permite

¹ Varela, B. (2017). Casa de cuervos. En Blanca Varela, *Canto villano. Poesía reunida, 1949-1994*. Fondo de Cultura Económica.

ganar fuerza, agilidad mental e incluso expresividad. Gracias a la danza descubrí, de manera muy tangible, que para un cuerpo es necesario persistir para resistir.

En el viaje de mi entrenamiento en la danza y de reapropiación de mi cuerpo (que continúa hasta hoy), fue inevitable hacerme algunas preguntas: si bailar es difícil, ¿cuán desafiante puede ser para una mujer vivir de este arte? Al ver a mis maestras con sus cuerpos, mentes y corazones al límite en cada clase, pensaba ¿Qué las motiva? ¿Por qué lo hacen? ¿Ellas viven de la danza? ¿Cómo es posible hacerlo? ¿Será que acaso ellas viven haciendo lo que aman? ¿Estarán motivadas por hacer de su pasión su medio de vida, su trabajo? Como mujeres, ¿qué desafíos afrontarán al vivir de aquello que les apasiona? Fueron inquietudes como estas las que impulsaron esta investigación reconociendo que, desde mi posición de mujer privilegiada, de clase media y con educación superior, vivir de la danza en una ciudad tan salvaje como Lima -un lugar con alta densidad poblacional, con extremas desigualdades sociales, con restringidos espacios para el fomento del arte y la cultura, con altos índices de desempleo, inseguridad y violencia- me parecía una tarea titánica.

Vivir económicamente de la danza parece una misión imposible, sobre todo para las mujeres, quienes históricamente han tenido, y tienen, condiciones de vida de mayor vulnerabilidad (Cixous, 1975; Irigaray, 1985). En la actualidad, aún existen sociedades ultraconservadoras (como Irán) en las que bailar en público está prohibido para ellas. Para una mujer, en un entorno machista y excluyente, bailar es arriesgado. Cabe recordar que el Perú es uno de los países con mayores índices de violencia contra la mujer a nivel mundial. En esta investigación, considerando la revisión de estudios previos sobre el trabajo en danza, se analizará cómo es posible para las mujeres bailarinas vivir de este arte en un contexto desafiante como el limeño, buscando responder la pregunta de si este tipo de trabajo puede ser una forma de resistir -o no- al sistema capitalista (Fisher, 2016) desde el agenciamiento del cuerpo femenino como medio expresivo de trabajo.

Desde sus orígenes y a lo largo de la historia, los seres humanos han bailado. La danza es una actividad altamente compleja que conjuga las condiciones físicas, los procesos cognitivos y la capacidad de conectarse y transmitir emociones siguiendo patrones de movimiento. La danza ha cumplido distintas funciones (rituales, de alianzas, estéticas, de entretenimiento, etc.) en cada momento histórico y en cada cultura. Por su lado, el capitalismo ha despojado al cuerpo humano de sus capacidades físicas, creativas y expresivas para ponerlo al servicio de la producción (Guéry y Deleule, 2014). El avance de la tecnología y la devoción al cuerpo, como una mercancía, han contribuido en ese sentido. Bailar puede ser un camino para reapropiarnos del cuerpo y usar su potencial. Un cuerpo que baila escapa a la lógica de producción económica tradicional; por ello, sería posible afirmar que vivir de la danza es una actividad de resistencia.

En la presente investigación, se analizan las trayectorias de cuatro mujeres que viven de la danza: Natalia (26), Daniela (30), María (33) —quienes fueron entrevistadas de manera directa por mí— y Vania Masías (44), una famosa y emblemática bailarina de Lima, a cuya trayectoria me aproximé a través de la narrativa plasmada en su libro autobiográfico publicado recientemente. Todas ellas trabajan profesionalmente y a tiempo completo en este rubro. El objetivo de la investigación es comprender los desafíos que ellas afrontan y los recursos con los que cuentan en el proceso de lograr vivir económicamente de este arte, así como las implicaciones subjetivas y socioeconómicas que ello ha conllevado. Este trabajo aspira a contribuir a los estudios culturales a partir de la recolección y análisis de data primaria, es decir, a la visibilización de las narrativas y subjetividades de tres mujeres que son bailarinas profesionales, así como del análisis de data secundaria, en la narrativa autobiográfica de una mujer que ha marcado un hito en la promoción de la danza local. Dicho abordaje permitirá (empezar a) construir una mirada crítica pero al mismo tiempo respetuosa y propositiva, desde las trayectorias de las mujeres respecto a su supervivencia económica en el sistema capitalista, dedicándose a un arte desafiante y a la vez empoderador como la danza.

En el primer capítulo de este trabajo titulado “La danza y la vida”, se plantea un marco teórico a partir de una revisión de aspectos conceptuales que orientarán la investigación como el concepto de cuerpo en el marco del sistema capitalista (Bordo, 1993; Federici, 2004; Foucault 2002; Guéry y Deleule, 2014; Moraña, 2021), así como una conceptualización analítica general de la danza en la vida de los seres humanos (Chaiklin, 2008; Foster, 1996; Hanna, 2017; Urtiaga, 2017). Se presenta también una revisión de tres tipos de desafíos que tiene este arte para quienes se dedican a ella de manera profesional y generan ingresos bailando: desafíos económicos (Bonnin y Rubio, 2019; Pickard, 2012; Solis y Brijandez, 2018; Van Assche, 2017), desafíos corporales (Arcelus et al., 2014; Kossek y Perrigino, 2016; Koutedakis y Jamurtas, 2004; Noon et al., 2010; Valle, 2014) y desafíos de género (Cixous, 1995; Irigaray, 1985; Larson, 2017; Oliver y Risner, 2017; Risner y Prioleau, 2004; Schupp, 2017; Wolf, 1991).

En el segundo capítulo denominado “Comprender el trabajo en danza”, se presenta el abordaje metodológico de la investigación, que consiste en el análisis de las narrativas de las cuatro bailarinas. Se detallan las características de las participantes de la investigación: tres bailarinas profesionales de la ciudad de Lima que han emprendido sus propias escuelas en danza. También se incluye el análisis de una cuarta narrativa, la de Vania Masías, una emblemática bailarina de Lima, a partir de su libro autobiográfico “Bailar para transformar tu vida” (Masías, 2023). Al final de este capítulo, se presenta un análisis individual de la trayectoria de cada una de ellas y su relación con la danza.

El tercer y último capítulo aborda el análisis completo de los resultados de la investigación integrando las cuatro narrativas, con su respectiva discusión teórica, articulando de manera crítica los marcos conceptuales presentados en el primer capítulo. Se identificaron tres hitos comunes en sus trayectorias: a) El inicio, b) La oportunidad y la decisión y c) Vivir de la danza. En cuanto al primer hito, El inicio, el estudio identifica que la vocación artística de las bailarinas se descubre muy temprano y en espacios periféricos del sistema escolar oficial. Respecto al segundo, La oportunidad y la decisión, se identifica y problematiza cómo la

presencia de la plataforma cultural D1 (una asociación cultural de formación en danza con presencia en Lima desde hace cerca de 20 años) resulta clave en las historias analizadas, pues permite a las bailarinas incrementar el capital cultural (Bourdieu, 1997) y acercarse al mundo profesional de la danza.

En relación con el tercer hito, Vivir de la danza, se identificó que la labor principal de las mujeres entrevistadas es la docencia, una actividad que complementan con proyectos esporádicos como coreógrafas o bailarinas en eventos, conciertos o comerciales. En algún momento de sus trayectorias, todas ellas deciden emprender. Liderar una escuela de danza es el estadio final de sus carreras, pero esta decisión se ve cargada de constantes desafíos económicos, corporales y de género. Se discute cómo la figura de Vania Masías (narrativa autobiográfica analizada como fuente secundaria), presidenta y fundadora de la asociación cultural D1, aparece como un pilar en el mercado de la danza en Lima y en el desarrollo de las carreras de las tres participantes, lo que representa una paradoja entre la pretensión de “transformar vidas a través de la danza para cambiar el mundo” (D1, 2023) y la perpetuación de una lógica neoliberal de convertir a sus estudiantes en “empresarias de sí mismas” (Brown, 2015; Cánepa y Lamas, 2020). Se constituye así un modelo como única vía que parece haber para vivir del arte, como lo demuestran las historias de las tres participantes, en el que se debe repetir a pequeña escala el modelo de D1. Ellas gestionan sus propias escuelas de danza para sobrevivir al sistema, pero sin llegar plenamente a transformarlo, sino más bien terminan perpetuándolo. En esta discusión, se reflexiona sobre las posibilidades con las que cuentan estas iniciativas para, en cierta medida, combatir el sistema productivo desde adentro.

Finalmente, se presenta un apartado de conclusiones y reflexiones finales. El análisis de las narrativas de las bailarinas participantes da cuenta de que vivir de la danza es posible, pero es un camino lleno de desafíos y paradojas. Frente a los desafíos económicos, corporales y de género que se presentan en sus carreras, es posible plantear formas de resistencia, pero,

en ocasiones, es necesario transar con el sistema y ceder a los mandatos sociales para sobrevivir en el mercado.



Capítulo 1. Marco teórico: La danza y la vida

“Después de todo, ¿acaso el cuerpo del bailarín no es justamente un cuerpo dilatado según todo un espacio que le es interior y exterior a la vez?”

Michelle Foucault²

El cuerpo humano es un sistema complejo formado por órganos, tejidos y células que trabajan en conjunto para mantener su funcionamiento y salud. Además de su dimensión material, el cuerpo está cargado de significados sociales, culturales y políticos. Por ello, el estudio del cuerpo ha sido abordado por disciplinas como la medicina, antropología, historia, estudios de género, artes performativas, estudios culturales, entre otras, para aproximarse con distintos enfoques a sus múltiples significados y funciones (Moraña, 2021). La filosofía cartesiana, que ha influido poderosamente en la historia de la ciencia, estableció una separación entre cuerpo y mente. Dicha perspectiva consideró al cuerpo como un objeto (material) que albergaba la mente (inmaterial). Durante mucho tiempo, esta manera de conceptualizar el cuerpo generó que la mente tuviera mayor valor, pues el cuerpo no se percibía como una fuente de conocimiento o comprensión del mundo (Howson e Inglis, 2001). Un reflejo de ello son los sistemas educativos y laborales que persisten en sociedades occidentales en donde se privilegia y retribuye materialmente lo mental dejando lo corporal relegado.

En el contexto del capitalismo moderno, el cuerpo ha sido un constante lugar de control. Foucault (2002), por ejemplo, analiza cómo las instituciones como la escuela, las prisiones o las fábricas ejercen control físico sobre los cuerpos individuales. Desde el concepto de biopoder, el autor refiere a las prácticas de explotación y subyugación del cuerpo humano que aplican los

² Foucault, M. (1966). El cuerpo utópico. En Michel Foucault. *El Cuerpo Utópico. Las Heterotopías*. Nueva Visión.

Estados modernos con el fin de controlar a la población. Según Foucault (2002), el “biopoder fue, a no dudarlo, un elemento indispensable en el desarrollo del capitalismo; este no pudo afirmarse sino al precio de la inserción controlada de los cuerpos en el aparato de producción y mediante un ajuste de los fenómenos de población a los procesos económicos” (p. 168). En la misma línea, Federici (2004) plantea que uno de los principales proyectos del capitalismo ha sido convertir el cuerpo humano en una máquina de trabajo.

De manera más radical, Guéry y Deleule (2014) plantean que el sistema de producción capitalista despoja al cuerpo humano -el cuerpo biológico según su terminología- de su potencial y sus capacidades pues lo limita a aprender habilidades repetitivas y poco demandantes. Esta forma de producir, además, impide que las personas tengan la posibilidad de acumular saberes o generar conocimiento, pues el conocimiento está en quien posee mayor capital y supervisa la labor de la fuerza trabajadora. Nuevamente, el sistema de producción genera una división entre la mente y el cuerpo, otorgando mayor poder a quienes “tienen mayores saberes”. Los autores añaden que el avance de la tecnología ha generado que los cuerpos humanos se adapten a las máquinas y no al revés, lo que atenta contra la capacidad productiva de las personas pues merma su potencial y creatividad.

Ahora bien, el control del cuerpo humano no solo es físico, sino que se ejerce mediante discursos sobre lo que el cuerpo debe ser y hacer. En “Historia de la sexualidad”, por ejemplo, Foucault (2007) analiza cómo a lo largo de la historia, se han construido discursos acerca de la sexualidad humana, los cuales además se han consolidado en disciplinas científicas como la medicina, la psiquiatría y la psicología. A través de estos discursos “científicos” se ha ejercido control sobre los cuerpos, sobre lo que deberían y no deberían hacer.

En los últimos años, en el contexto del capitalismo tardío, el cuerpo se ha convertido en una mercancía más. En el marco de dinámicas comerciales y culturales que se retroalimentan (Jameson, 1991), se promueven estándares estéticos cada vez más caprichosos respecto de

cómo debe verse un cuerpo, imperativos que son aún más rígidos y exigentes para las mujeres (Bordo, 1993). Industrias como el fitness, los productos de belleza e incluso los servicios médicos se ponen a disposición de estas exigencias para el cuerpo humano en general y el de las mujeres en particular. Wolf (1991) anota que, pese a que las mujeres han ido ganando mayor poder en áreas de la vida como el trabajo y la educación, las expectativas acerca de cómo deben lucir físicamente se han ido apoderando de ellas, de sus cuerpos y de sus mentes. “Entre más obstáculos materiales y legales son superados por las mujeres, más nos pesan las imágenes de belleza crueles e inflexibles” (p. 209). Es decir, las presiones para cumplir ciertos cánones de belleza femenina son las formas contemporáneas de control y opresión para las mujeres. El “mito de la belleza”, como lo denomina la autora, enfatizando el carácter socialmente construido de los estándares de belleza, es actualmente el mecanismo de subyugación de las mujeres que perpetúa las desigualdades y está al servicio de los intereses del patriarcado y del sistema capitalista.

Pese a estas nuevas formas de poder y control sobre el cuerpo, sobre todo el femenino, Foucault (2012) planteaba que donde hay poder también hay resistencia: “el avance del poder provoca como contragolpe un movimiento de resistencia” (p. 46). A pesar de la preponderancia de los discursos acerca del privilegio de la mente sobre el cuerpo y al control progresivo que el capitalismo ha ido ganando sobre los cuerpos humanos, hacia mediados del siglo XX, algunos pensadores cuestionaron esta manera de entender el cuerpo. Merleau Ponty (1993), por ejemplo, planteó que el cuerpo no es solo un objeto biológico, sino que también es un medio a través del cual experimentamos y comprendemos el mundo. Más recientemente, Silvia Federici (2022), tras llevar a cabo un análisis sobre cómo el capitalismo ha usado diversas técnicas para disciplinar el cuerpo a través de los distintos regímenes laborales, propone que, para resistir (a la explotación y dominio del capitalismo), es necesario reapropiarnos de nuestros cuerpos y uno de los caminos para lograrlo es la danza. “El baile es esencial para esta reapropiación. En esencia,

el acto de bailar es una exploración y una invención de lo que puede hacer el cuerpo: de sus capacidades, sus lenguajes, sus formas de articular los afanes de nuestro ser” (p. 179).

¿Es posible reapropiarnos de nuestros cuerpos en el acto de bailar? La danza es una actividad física que involucra el uso coordinado del sistema musculoesquelético. Al mismo tiempo, es una manifestación artística que combina aspectos técnicos y expresivos para comunicar emociones, historias, conceptos, entre otros (Quiroga et al., 2010). Bailar es una actividad altamente compleja que involucra el cuerpo, la cognición y las emociones (Hanna, 1995). Gertrude Kurath (1961 en Hanna, 1979), bailarina y referente en la investigación de la danza, explica que bailar consiste en movimientos rítmicos que tienen como objetivo crear diseños visuales a través de una serie de poses y el trazo de patrones en el espacio en el curso de unidades medidas de tiempo. Según esta autora, la danza tiene dos componentes: la estática (cuerpos en reposo) y la cinética (cuerpos en movimiento), con énfasis según el estilo de danza, ejecutado por diferentes partes del cuerpo según el temperamento, preceptos artísticos y propósitos del bailarín o bailarina.

Según Judith Hanna (1979), investigadora clave en el campo del estudio antropológico de la danza, bailar es un comportamiento humano con un propósito, es intencionalmente rítmico (con música o no) y sigue patrones de movimiento culturalmente establecidos. Estos movimientos son no verbales, y son distintos de las actividades motoras cotidianas pues tienen un valor estético. Si bien la mayoría de los seres humanos nacemos con las capacidades motoras que potencialmente permiten realizar distintos tipos de movimientos, estas estarán influenciadas por la cultura y son susceptibles de entrenamiento para desarrollar comportamientos más complejos como bailar (Thelen y Smith, 1994; Wilson, 2002).

¿Resistir bailando? Sí. Un cuerpo que baila resiste a la mecanización de movimientos que producen valor de cambio. Resiste a la lógica de eficiencia impuesta por el mercado. Un cuerpo que baila es un cuerpo que siente, que crea y que expresa. Es un cuerpo que resiste al despojo de potencial físico y creativo que históricamente ha ejercido el capitalismo sobre él a

través de distintas estrategias de disciplina y control (Federici, 2022; Hanna, 2017). En su filosofía de la danza, Paul Valéry (1936) sostenía que un “cuerpo que baila parece ignorar lo demás; parece desconocer todo lo que lo rodea. Uno diría que se escucha a sí mismo y nada más que a sí mismo; uno diría que no ve nada y que sus ojos no son más que gemas, aquellas joyas desconocidas de las que habla Baudelaire, luces que de nada le sirven. La bailarina está, pues, en otro mundo, que no es aquel que se pinta con nuestras miradas, sino el que ella teje con sus pasos y construye con sus gestos” (p. 48).

Un cuerpo que baila, a este nivel de conexión consigo mismo, es un cuerpo que resiste a los patrones que el sistema espera de él y que crea nuevas formas, nuevas sensaciones, nuevas experiencias para intérpretes y espectadores. Un ejemplo de ello son las piezas³ de Pina Bausch, pionera de la danza contemporánea y creadora de la danza teatro. Ella revolucionó el mundo de la danza pues cuestionó los cánones que existían hasta ese momento sobre el cuerpo y sobre la danza. Su propuesta va en contra de la tradición de movimientos estructurados, narrativas lineales y tipos de cuerpos impuestos por la danza clásica. Propuso una obra en donde la diversidad de cuerpos, el poder de las imágenes, las escenas surrealistas y una narrativa episódica y múltiple fueron protagonistas (Cohen, 2004). Sus piezas son un reflejo de las infinitas posibilidades que tiene el cuerpo humano para expresarse.

La danza ha estado presente en la vida de los seres humanos desde siempre. Nos movemos incluso antes de nacer, desde que estamos en el útero materno. El movimiento marca el inicio de la vida y es anterior al lenguaje verbal. Como especie, hemos utilizado la danza para expresar emociones, para representar hitos en el ciclo vital, para interpretar eventos históricos e incluso para comunicarnos con los dioses (Chaiklin, 2008). Se han encontrado pinturas, esculturas y tallas en piedra de hace más de 10 000 años de antigüedad que tienen impresos registros de la existencia y ejecución de la danza. Ella ha sido un elemento central en los rituales

³ En este enlace se puede apreciar un extracto de Café Müller: <https://youtu.be/jFWtVu5W3gs>

de caza y supervivencia en la historia de la humanidad (Urutiaga, 2017).

A lo largo de los siglos y las diferentes culturas, la danza ha ido adquiriendo distintas connotaciones. En las primeras sociedades, era una forma de comunicación con las divinidades y tenía un carácter ritual (Foster, 1996). Por ejemplo, en algunas danzas tribales se puede identificar que los movimientos rítmicos y repetitivos eran una manera de invocar a los dioses y rendir culto a los ancestros. Victor Turner (1969), un reconocido antropólogo que se especializó en estudiar los rituales, destacó la importancia de la danza para la religión y la magia; los movimientos corporales eran una vía para acceder a lo divino.

En occidente, durante el Renacimiento, la danza se transformó en una manera de entretenimiento. En las cortes, las coreografías complejas y los bailes de salón eran símbolo de elegancia y estatus social. Asimismo, la danza durante este período era una parte esencial de la educación de la nobleza pues cultivaba la disciplina, la postura y el autocontrol. La danza también era una manera de establecer alianzas entre cortes. Fue un vehículo de ideas y tendencias en Europa durante esta época (Kassing, 2007).

Más recientemente, en las culturas occidentales del siglo XIX, la manifestación particular del ballet se consolidó como una forma de danza muy estilizada y con sus propios códigos. Las coreografías de ballet transmitían historias y emociones a través de movimientos muy complejos. Es también en este momento cuando la danza se profesionaliza e inicia la incesante búsqueda de perfección técnica, la cual será cuestionada y rebatida por la danza moderna y la danza contemporánea durante el siglo XX. La danza contemporánea surge como una contestación al ballet y es una apuesta por expresarse de manera más libre a través del cuerpo. Ella se caracteriza por la libertad de movimientos aparentemente inestructurados pero que requieren de altas destrezas técnicas y capacidad de expresión corporal. La apuesta de la danza contemporánea, y del arte contemporáneo en general, es hablar del presente o, más bien, intentar comprender lo que se vive en el presente (Bishop en Mitrovic, 2020).

La danza tiene una serie de beneficios para los seres humanos. Numerosos estudios han

encontrado que ella impacta positivamente en el bienestar de las personas (Karkou, Oliver y Lycorius, 2017). A nivel físico, tiene los beneficios de cualquier otro tipo de ejercicio: fortalece el cuerpo, mejora la flexibilidad, reduce la tensión muscular, mejora el estado de ánimo y disminuye los niveles de estrés. Sobre esto último, en el ensayo “Dance to resist, reduce and escape stress”, la antropóloga Judith Hanna (2017) plantea que la danza puede ser una suerte de talismán para lidiar con el estrés y potenciar el bienestar en los seres humanos. Explica que la práctica de la danza ya sea de manera informal o formal, a través de clases estructuradas o en el día a día, puede ser un medio para liberar tensiones musculares o emociones contenidas. Más aún, la autora explica que la danza también puede ser una manera de resistir al estrés de las presiones cotidianas y ser un respiro dentro del acelerado ritmo que tiene la vida moderna.

A nivel psicológico, la danza tiene múltiples impactos positivos. Bailar agiliza la manera en la que los seres humanos procesan información debido a que requiere del uso constante de la atención, memoria de trabajo y memoria a largo plazo. Además, estimula la neurogénesis, o sea, la formación de neuronas. Mientras más complejos sean los movimientos, más complejas serán las conexiones neuronales que se forman en el bailarín o bailarina (Ratey, 2008). Así también, la danza fortalece la autoestima pues mejora la conciencia corporal, lo cual a su vez puede impactar positivamente en la autoimagen y el autoconcepto (Fuentes, 2006). La danza puede también fortalecer la inteligencia emocional, potenciar el desarrollo afectivo, incrementar la creatividad y mejorar la actitud hacia el aprendizaje. Dados todos estos beneficios de la danza, en los últimos años se ha convertido en una poderosa herramienta terapéutica. En un reciente metanálisis desarrollado por Koch et al. (2019), se encontró que la danza como terapia (*Dance movement therapy*) disminuye los síntomas de depresión y ansiedad, potencia las habilidades interpersonales, las destrezas cognitivas y las capacidades motoras.

En síntesis, el cuerpo humano ha sido un constante lugar de explotación, disciplina y control. El capitalismo tardío, a través de mecanismos físicos y discursivos, despoja al cuerpo de

su potencial físico y expresivo para reducirlo a su capacidad productiva laboral. Una manera de resistir a esta expropiación del cuerpo humano es la danza. A través de la danza, el cuerpo resiste a la mecanización, a su subordinación a la producción de valor de cambio y más bien despliega su potencial físico, expresivo y creativo. Bailar es una actividad inherente al ser humano que hacemos incluso desde antes de nacer y que a lo largo de la historia ha cumplido distintas funciones como la ritual, educativa, de alianzas, entretenimiento, estética o expresiva. Las investigaciones recientes sobre sus efectos han identificado que esta actividad tiene múltiples impactos positivos en la vida de las personas, entre las que destacan la salud física y mental. Sin embargo, es importante reconocer que pese a todos esos beneficios que la danza tiene en los seres humanos, cuando ella se ejerce de manera continua y profesional, está cargada de desafíos para quienes hacen de ella un medio de vida. Estos desafíos son aún mayores considerando que bailar no está al servicio de la producción de valores de cambio, es decir, la danza es una actividad corporal pero a la vez es un acto inmaterial, fugaz, instantáneo, que estaría al margen del sistema capitalista tradicional de intercambio permanente de valor de bienes y servicios, por lo que aunque vivir de la danza requiera adaptarse al sistema de mercado para generar recursos, difícilmente su ejercicio recibirá una retribución económica justa y consecuente con todo el esfuerzo que el bailar representa.

La danza como trabajo

Como se mencionó anteriormente, la danza es una actividad que enriquece la vida humana. Existen distintas maneras de involucrarse con ella: desde bailar ocasionalmente en fiestas como actividad social, hasta dedicarse a bailar profesionalmente, en el sentido de un trabajo. Comprender la danza como un ejercicio laboral conlleva necesariamente a preguntarse por el concepto de trabajo. En general, se puede definir al trabajo como una actividad en la que se invierte energía física y/o mental para generar intercambios en el mercado que permitan al individuo la supervivencia económica (Castillo y Agulló, 2012). Marx (1991) planteaba una

paradoja respecto al trabajo. Por un lado, propuso que el trabajo es la esencia del ser humano, pues es el medio a través del cual desarrolla su potencial y puede conseguir satisfacción y felicidad. Al mismo tiempo, sostuvo que el trabajo, dentro del sistema capitalista, atenta contra el ser humano.

El trabajador no se afirma, sino que se niega; no se siente feliz, sino desgraciado; no desarrolla una libre energía física y espiritual, sino que mortifica su cuerpo y arruina su espíritu. Por eso el trabajador solo siente en sí (como en su propio hogar), fuera del trabajo, y en el trabajo fuera de sí. Está en lo suyo cuando no trabaja y cuando trabaja no está en lo suyo. Su trabajo no es, así, voluntario, sino forzado, trabajo forzado. Por eso no es la satisfacción de una necesidad, sino solamente un medio para satisfacer sus necesidades fuera del trabajo (Marx, 1976, p. 108).

En los últimos años, la perspectiva sobre el trabajo se ha complejizado incorporando elementos más allá de lo remunerativo. El trabajo también se entiende como un eje de la identidad, una fuente de satisfacción y un vehículo para la trascendencia (De Sousa et al., 2014). El significado que cada persona construya acerca de su trabajo será el resultado de la interacción entre las expectativas personales y valoraciones del entorno (Díaz et al., 2005).

Trabajar en el mundo de la danza no es sencillo. Quienes se sostienen económicamente de este arte deben afrontar constantes demandas físicas, mentales, sociales, culturales, entre otras. Bailar tiene una alta exigencia fisiológica y mental que, en las sociedades contemporáneas, no se condice con una retribución económica justa, puesto que existe mucha incertidumbre y precariedad en este mercado. A la vez, el cuerpo es el dispositivo a través del cual se ejerce este trabajo, cargado de significados, estereotipos y presiones sexistas que generan dinámicas de exclusión para quienes hacen de la danza su medio de vida. En los siguientes apartados, se detallarán los tipos de desafíos que afrontan las personas que viven de la danza.

a. Desafíos económicos

Vivir económicamente de la danza es complicado. Van Assche (2017), investigadora belga de la universidad de Ghent, indica que incluso en capitales de la danza como Bruselas o Berlín, la condición laboral de las y los bailarines es precaria debido a la naturaleza inmaterial de su profesión, a las exigencias de constante movilización entre países, a la falta de contratos estables en compañías y a la dinámica de puestas en escena basadas en proyectos. Esta autora, dedicada a investigar la precarización de intérpretes de danza contemporánea, relata que en un simposio de danza llevado a cabo en Alemania durante el 2011 titulado “Surviving dance” escuchó que un bailarín le decía a otro “*Hopefully I’ll die before I retire*” (“Con suerte, moriré antes de retirarme”), una anécdota que da cuenta de las condiciones de incertidumbre y vulnerabilidad económica en la que desarrollan estos artistas.

Las condiciones laborales en las que suelen desempeñarse quienes se dedican a bailar están signadas por la precarización, es decir, la normalización de la inseguridad socioeconómica (Lorey, 2015). Las y los trabajadores del ámbito cultural y específicamente de la danza podrían ser parte de una “nueva” clase social denominada precariado. Guy Standing (2014) indica que esta clase emergente se caracteriza por la permanente inestabilidad y la imposibilidad de pensar o asegurar el futuro porque la naturaleza de sus trabajos no lo permite. Para este grupo, además, la vida personal y el trabajo se entremezclan constantemente. Es el individuo quien tiene la responsabilidad de distinguirlos y poner límites.

El precariado es una clase que abarca muchos tipos de trabajadores, pero atañe especialmente a quienes desempeñan trabajos artísticos. En Argentina, Quiña (2023) realizó un estudio mixto con trabajadores culturales (mayoritariamente de los ámbitos de la música en vivo y las artes performativas) de Buenos Aires, para describir las condiciones

locales, materiales y simbólicas de su trabajo en la postpandemia. Se encontró que algunos de los desafíos del trabajo cultural son bajos pagos, el multiempleo y la ausencia de seguro social y de salud. Además, hallaron que el trabajo cultural se asocia a la alegría, el placer y el disfrute. Se encontró la presencia de un discurso según el cual el trabajo cultural está más allá de obtener recursos materiales para la supervivencia, en tanto provee satisfacción, placer, disfrute, entre otras emociones positivas que se entienden como una retribución no material, y las retribuciones materiales deben buscarse a través de otros medios. Este discurso, sin embargo, es muy peligroso puesto que puede reforzar la precarización de este tipo de trabajos que de por sí no están regulados. Durante la pandemia, los trabajos culturales que requerían de audiencias fueron los más perjudicados. Para afrontar la crisis, la organización colectiva fue clave en este tipo de trabajo.

Dada la naturaleza inmaterial de la danza, es decir, debido a que, pese a que acontece en el cuerpo, no hay un producto tangible que se intercambie por trabajar en ella, la precariedad en el modo de ejercerla como profesión y medio de vida puede estar acentuada. En el mercado de la danza, incluso en ciudades desarrolladas, los contratos suelen ser temporales y por proyectos, por lo cual las y los bailarines no tienen empleos fijos ni seguridad laboral y deben buscar permanentemente oportunidades de trabajos a corto plazo. Las y los bailarines suelen tener salarios bajos que no hacen justicia al entrenamiento, dedicación, compromiso y riesgo que requiere esta profesión. En algunos casos, ensayan sin remuneraciones y sus ingresos dependen de las taquillas (Alfaro, 2020). Muchos bailarines no gozan de beneficios laborales básicos como seguro de salud, seguro de desempleo o jubilación, lo cual les hace sumamente vulnerables en términos de seguridad social. El financiamiento de proyectos, además, suele provenir de donaciones privadas o subvenciones gubernamentales, lo cual hace que la estabilidad económica sea muy incierta para quienes se dedican a este rubro.

Se han llevado a cabo algunos estudios empíricos para ahondar en los desafíos económicos que afrontan quienes se dedican profesionalmente a la danza. Solís y Brijandez (2018) realizaron una investigación cualitativa con cinco bailarines de ballet y danza contemporánea de Tijuana (México). En primer lugar, destacan la precariedad de la profesión, así como la centralidad de la docencia para generar ingresos. El empleo del bailarín no es estable: cada año deben buscar escuelas donde enseñar, audiciones, compañías, proyectos o becas. La multiactividad es una característica de esta profesión. En el estudio se encontró que “la emotividad de la danza es lo que los mantiene en el juego dentro del campo y es la mayor motivación para seguir creando estrategias que combinen su profesión con los ingresos necesarios para llevar una vida completa, o al menos solventar necesidades básicas sin aspirar a hacerse rico” (p. 18). Encontraron también que se usan algunas estrategias para poder vivir económicamente de la danza como generar redes con bailarines de otros lugares, sobre todo con colegas de Estados Unidos. Un desafío que afrontan estos bailarines es la falta de un público consumidor de danza. Explican que es necesario involucrar a otros profesionales que se encarguen de la gestión cultural para el consumo de la danza.

En España, Bonnin y Rubio (2019) llevaron a cabo un estudio cualitativo con 22 bailarines de danza clásica respecto de las condiciones laborales de su profesión. Encontraron que el fuerte compromiso vocacional de estos artistas los lleva a aceptar trabajar sin remuneraciones o con salarios muy bajos, sobre todo si es para compañías prestigiosas. Hay un fuerte componente simbólico en la retribución. Asimismo, aprecian la creación de elencos nacionales puesto que ello visibiliza su profesión. El retiro es un tema que les preocupa puesto que la carrera de bailarines de ballet suele ser muy corta. Destacan la paradoja entre la edad que el sistema de seguridad social prevé para ellos (60 años) y la edad que las compañías reglamentan para la jubilación, como la de la Ópera de París que jubila a sus bailarines a los 42 años.

Dada la naturaleza de su profesión, la vida personal y laboral suelen entremezclarse en quienes se dedican a la danza, pues bailar es una dimensión central de su identidad y porque su práctica es un vehículo para expresar íntimos aspectos emocionales (Pickard, 2012). Además, dada la exigencia y constante perfeccionamiento del movimiento, los entrenamientos y ensayos de las y los bailarines pueden llevarse a cabo de manera individual, fuera del espacio laboral. Cabe recalcar que su herramienta de trabajo es el cuerpo, el cual debe entrenar y cuidar constantemente. Ellas y ellos deben mantener sus cuerpos en buenas condiciones físicas para rendir en los entrenamientos y en el escenario, lo cual implica una disciplina constante en términos de entrenamiento, práctica y cuidado de la salud.

b. Desafíos corporales

La danza presenta múltiples demandas para quienes la practican de manera sostenida. De hecho, algunos autores plantean que esta disciplina está en una intersección entre el arte y el deporte por las altas demandas físicas, psicológicas y estéticas con las que lidian quienes se dedican a bailar profesionalmente (Valle, 2014). Los bailarines profesionales deben conseguir altos niveles de resistencia física, fuerza, flexibilidad y acondicionamiento cardiovascular, los cuales deben mantener por medio de un entrenamiento continuo (Koutedakis y Jamurtas, 2004). Dadas estas exigencias físicas, es común que experimenten lesiones y desgastes físicos prematuros, lo cual a su vez pone en riesgo sus carreras (Noon et al., 2010). Además, en algunos estilos de danza como el ballet o la danza contemporánea, las y los profesionales pueden verse enfrentados a expectativas acerca de su peso corporal y aspecto físico, lo cual a su vez los hace más vulnerables a trastornos de la conducta alimentaria (TCA). Arcelus et al. (2014) realizaron un metanálisis sobre la prevalencia de TCA en bailarines. Encontraron que tienen puntuaciones significativamente más altas en las escalas de trastornos de la conducta alimentaria (Eating Disorder Inventory). En general, la prevalencia de desórdenes TCA en bailarines es de 12% y

de 16,4% en bailarinas de ballet, mucho mayor que en población que no se dedica a la danza.

A nivel psicológico, quienes se dedican a este arte profesionalmente tienen que desarrollar elevada tolerancia al dolor físico, capacidad para lidiar con el estrés y altos niveles de persistencia (Kossek y Perrigino, 2016). Su atención y memoria se ven desafiadas en su práctica diaria, pues deben recordar complejas secuencias de movimientos y concentrarse en la destreza técnica y el ritmo musical mientras las ejecutan (Stevens et al., 2019). En su performance, se espera que expresen emociones a través del movimiento, lo cual requiere que se conecten a ellas y sean capaces de comunicarlas. La destreza técnica es también un elemento importante en su práctica. Las y los bailarines son además evaluados constantemente por maestros y coreógrafos, lo cual puede conducir a perfeccionismo, altos niveles de estrés y ansiedad (Nordin-Bates y Walker, 2011).

c. Desafíos de género

Bailar es un arte en el que el cuerpo y la belleza son protagonistas. Por ello, a nivel estético, hay altas expectativas acerca del peso, la altura, la apariencia física, entre otros atributos del bailarín que pueden influir en la percepción de la belleza de los movimientos. Estas expectativas son aún más rígidas para las mujeres. La danza, como cualquier otra manifestación cultural, refleja los patrones de género de la sociedad en la que se desarrolla (Oliver y Risner, 2017). En la danza, se tiene expectativas diferenciadas sobre cómo deben moverse un hombre y una mujer, lo cual a su vez resulta en patrones de movimiento considerados como masculinos o femeninos. Se espera que los estilos masculinos enfatizen la potencia, los saltos y la fuerza del torso, mientras que los estilos femeninos se caracterizan por la flexibilidad, fluidez y emocionalidad (Schupp, 2017).

Esta diferenciación en el mundo de la danza impacta también las oportunidades para bailarines a lo largo de sus carreras, en donde las mujeres -una vez más- tienen mayores desventajas. Los roles diferenciados de género se manifiestan en espacios como

las clases de danza, los ensayos, los puestos de liderazgo en compañías, el financiamiento, los coreógrafos, entre otros. Por ejemplo, en las clases de danza, se espera que las niñas sean pasivas y obedientes (Stinson, 2005). En una investigación realizada con niños en clases de danza, se encontró que los niños abarcaban mayor espacio, usaban más energía física, arriesgaban y se presentaban en el escenario con más confianza, mientras que las niñas practicaban en un espacio más limitado, se movían a ritmos más lentos, no arriesgaban y pasaban más tiempo quietas (Willis, 1995).

Paradójicamente, la danza ha sido considerada como un mundo femenino por muchos años; sin embargo, esta idea no se refleja en la equidad de género en este mercado (Oliver y Risner, 2017). En Estados Unidos, los hombres tienen ventajas sobre las mujeres en cuanto a empleo, salarios, becas y premios (Samuels, 2001). Las compañías de danza dirigidas por hombres reciben mayores invitaciones para participar en eventos de prestigio, y en el mundo de ballet las coreógrafas mujeres son escasas (Larson, 2017). En el espacio de educación superior en danza, mientras los hombres suelen tener puestos de liderazgo y de toma de decisiones, las mujeres se desempeñan en roles administrativos y de cuidado sin espacio para crear (Risner y Prioleau, 2004).

En resumen, en este marco teórico se propone que la danza podría ser una actividad de resistencia al sistema capitalista en donde los seres humanos pueden usar el potencial de sus cuerpos (Federici, 2022). Este arte, además de cumplir distintas funciones a lo largo de la historia (Chaiklin, 2008; Foster, 1996; Hanna, 2017; Urriaga, 2017), tiene múltiples impactos positivos en la vida de las personas, especialmente en la salud física y mental (Hanna, 2017; Karkou, Oliver y Lycorius, 2017; Koch et al., 2019). Sin embargo, cuando la danza se vuelve un medio de vida, se presentan una serie de desafíos. En primer lugar, existen desafíos económicos puesto que, pese a la alta inversión física y mental que hacen las y los bailarines, suelen trabajar en condiciones precarias: bajos salarios, contratos

temporales y falta de seguridad social en general (Bonnin y Rubio, 2019; Pickard, 2012; Solis y Brijandez, 2018; Van Assche, 2017). Además, a nivel corporal, bailar implica un alto desgaste físico y mental que pone en situación de vulnerabilidad física y psicológica a quienes trabajan en este arte (Arcelus et al., 2014; Kossek y Perrigino, 2016; Koutedakis y Jamurtas, 2004; Noon et al., 2010; Valle, 2014). Por último, ser mujer e intentar vivir económicamente de la danza es más desafiante aún puesto que las exigencias para ellas son elevadas, mientras el rubro de la danza suele ser liderado por hombres, pese a ser considerado un campo que reúne a más trabajadoras femeninas (Cixous, 1995; Irigaray, 1985; Larson, 2017; Oliver y Risner, 2017; Risner y Prioleau, 2004; Schupp, 2017; Wolf, 1991).

Los tres ejes analíticos y teóricos que guían esta investigación han sido los mencionados en este capítulo: el eje económico ligado a la supervivencia dentro del sistema capitalista de quienes se dedican a la danza de manera profesional (Bonnin y Rubio, 2019; Pickard, 2012; Solis y Brijandez, 2018; Van Assche, 2017), el eje del cuerpo como herramienta para la danza desde un abordaje conceptual amplio de diferentes autores como son Bordo (1993), Federici (2004), Foucault (2002), Guéry y Deleule (2014) y Moraña, (2021) y con referencias empíricas en el campo de la danza (Arcelus et al., 2014; Kossek y Perrigino, 2016; Koutedakis y Jamurtas, 2004; Noon et al., 2010; Valle, 2014). y el eje género que problematiza la paradoja del dominio de los hombres en el campo de la danza pese a que son las mujeres quienes predominantemente trabajan en este terreno (Cixous, 1995; Irigaray, 1985; Larson, 2017; Oliver y Risner, 2017; Risner y Prioleau, 2004; Schupp, 2017; Wolf, 1991).

En línea con lo anterior, el presente trabajo busca ahondar en los desafíos que se afrontan al vivir de la danza desde la perspectiva de mujeres bailarinas. En concreto, esta investigación pretende analizar las trayectorias de mujeres que trabajan profesionalmente

y a tiempo completo en este rubro, para comprender los desafíos y los recursos con los que han contado para lograr vivir económicamente de este arte y las implicaciones subjetivas y socioeconómicas que ello conlleva. Dicho análisis se realizará desde un abordaje metodológico narrativo a partir de las historias de cuatro mujeres que viven de la danza y cuyas narrativas serán descritas con mayor profundidad en el siguiente capítulo.



Capítulo 2. Metodología: Comprender el trabajo en danza desde las narrativas de mujeres

bailarinas

“El relato comienza la historia misma de la humanidad: no existe ni ha existido en ningún lugar un pueblo sin relato, el relato está ahí como la vida”.

Roland Barthes⁴

Según Jerome Bruner (1971), la capacidad narrativa permite a los seres humanos organizar la experiencia. Este autor sostiene que la narración es una secuencia única de acontecimientos en la que los seres humanos participan como actores. Cuando la narrativa es autobiográfica, las personas deben realizar un ejercicio de integración entre el pasado y el presente, procurando mantener congruencia y un sentido de identidad a pesar de las transformaciones en sus vidas. Además, las narrativas individuales y culturales guardan estrecha relación (Bolívar et al., 2001). Las narrativas dotan de identidad a los miembros de una cultura, les permiten comprender su pasado, presente y futuro tanto individual como colectivo (Tambouku, 2010).

La narrativa es una forma básica, propiamente humana, de pensar, de organizar la realidad y el conocimiento. Según Bolívar et al (2001), los seres humanos, al relacionarse con los demás y consigo mismos, relatan e imaginan narrativas. El conocimiento narrativo se basa en una epistemología constructivista e interpretativa en donde el lenguaje media la experiencia. De manera más radical, Tambouku (2010) plantea que las narrativas producen realidades tanto como a la vez que son producidas por ellas.

Para Adriana Cavarero (2000), reconocida filósofa feminista, narrar es un acto político. Relatar es un medio para exponer la unicidad y fragilidad del sujeto, especialmente de aquellos que históricamente han sido marginados, como las mujeres, por ejemplo. Las narraciones, desde

⁴ Barthes, R. (1970). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.

su perspectiva, abren una esfera política en la que los seres humanos exponen su vulnerabilidad y dependencia de los otros abriendo la posibilidad de plantear la pregunta acerca de quiénes son. De acuerdo con esta autora, históricamente la filosofía ha intentado buscar respuestas sobre la “universalidad del hombre”, y las narrativas buscan remecer este discurso visibilizando precisamente el conocimiento biográfico que retrata la identidad única e irrepetible de cada ser humano.

Desde la psicología, Michael Bamberg (2021) operacionaliza la definición de las narrativas para poder plantear pautas para su análisis. El autor explica que las narrativas son un modo discursivo en el que se ordenan los eventos en una secuencia temporal en donde los actores y los lugares se colocan en una sucesión de acontecimientos, que oscila entre la constancia y el cambio. De manera que, el tiempo es central en las narrativas, pues es constitutivo del significado que ellas tendrán. El autor señala que el sujeto que narra elige eventos que considera relevantes y deja algunos vacíos en sus narrativas.

Son pocas las investigaciones que se han aproximado a las narrativas de quienes se dedican a la danza. Usualmente, se aprecia su performance, pero es poco lo que sabemos acerca de la subjetividad y de las trayectorias de quienes se dedican a este arte. Como espectadores, vemos una narrativa de lo bailado, pero no la del sujeto que baila.

Warnick et al. (2016) plantean que las películas han intentado mostrar el estilo de vida, las motivaciones y la construcción de identidad de quienes se dedican a la danza, pero lo han hecho presentando su lado poco saludable. Los autores explican que largometrajes como “Black Swan”, “Red Shoes” o autobiografías como “Dancing on my grave” retratan los desafíos que afrontan las bailarinas de ballet. Estas narrativas construyen una imagen de las bailarinas como personas neuróticas, insanas y motivadas por la locura. Además, los autores explican que los estudios empíricos que se han llevado a cabo para aproximarse a los profesionales de la danza se han enfocado en bailarines de ballet y en aspectos específicos de sus historias como trastornos de la conducta alimentaria (TCA), lesiones físicas o transiciones en sus carreras.

Por ello, los mencionados autores llevaron a cabo un estudio cualitativo con 20 bailarines profesionales de ballet, danza contemporánea y teatro musical del Medio Oeste de Estados Unidos. Las y los participantes fueron 18 mujeres y 2 hombres, de los cuales 10 estaban en actividad y 10, retirados. Estos autores recogieron sus narrativas usando una adaptación del modelo de McAdams (1985;2013). Según este modelo, desde los años adolescentes, los seres humanos forman un sentido de identidad a través de relatos. Metodológicamente, buscaron aproximarse a estos relatos a través de un guion de preguntas y repreguntas que permitan recoger información respecto de la identidad de los seres humanos, tomando como presupuesto que esta se forma a partir de relatos. Se solicitó a las y los entrevistados que pensarán en su historia como una novela y que cada pregunta les remitiera a alguna escena o capítulo de ella. Los autores incorporaron seis escenas en el instrumento: 1) el momento que explique por qué empezaron a bailar, 2) el momento en que eligieron la profesión, 3) el momento de mayor alegría o entusiasmo en sus carreras 4) el momento más negativo o displacentero, 5) el desafío más grande y 6) el interés en enseñar a los bailarines. Se encontró que los bailarines iniciaron sus carreras a edad temprana y que, desde su perspectiva, uno de los momentos más alegres de su carrera es cuando obtienen reconocimiento a través de la invitación a ser parte de una compañía prestigiosa, por ejemplo. Además, se encontraron diferencias entre los bailarines activos y retirados respecto de su sentimiento de agencia para participar en el mundo de la danza, los desafíos percibidos en la carrera y el interés en educar a futuros bailarines. Destacaron además lo duros que pueden ser los métodos de enseñanza de la danza: mientras algunos consideran que son medidas muy drásticas, otros explicaron que son necesarias para preparar a los futuros bailarines para el mundo real.

En Latinoamérica son pocos los estudios acerca de las narrativas de profesionales de la danza. Uno de ellos es el de Vardenelli (2021) quien analiza las narrativas de bailarinas profesionales de tango que también son madres en Argentina. Encontró que la subjetividad de

madre entra en conflicto con la sensualidad que estas bailarinas consideran que deben expresar en el tango, el cual está asociado a la noche, la seducción y el erotismo.

Un medio para poder comprender cómo una persona, particularmente una mujer, logra vivir económicamente de la danza dados todos los desafíos de este arte (mencionados en el capítulo anterior) son precisamente las narrativas. El presente estudio tiene como objetivo analizar las trayectorias de mujeres que han emprendido en danza y que trabajan profesionalmente y a tiempo completo en este rubro, para comprender cuáles son los desafíos afrontados y los recursos con los que han contado en el proceso de lograr vivir económicamente de este arte y las implicaciones subjetivas y socioeconómicas que ello ha conllevado. Para ello, se analizaron las narrativas de cuatro mujeres que viven de la danza.

Marco metodológico

En el presente estudio empírico, se analizaron las narrativas de cuatro mujeres que trabajan y viven de la danza. Se recogieron tres narrativas a través de fuentes primarias, es decir, entrevistas directas con las participantes. La cuarta narrativa se obtuvo de una fuente secundaria, a saber, un libro autobiográfico escrito por la bailarina.

Como criterios de inclusión, se consideró que fueran mujeres cisgénero y mayores de edad. Además, respecto de su relación con la danza, fue decisivo para su participación en el estudio, que la danza sea su carrera principal y que trabajen a tiempo completo en el rubro. Sus edades oscilan entre los 26 y 44 años. Todas ellas viven en Lima (Perú), y sus escuelas están en distintos distritos de la ciudad.

Como se mencionó anteriormente, para recoger las narrativas de tres de las participantes, se realizaron entrevistas semiestructuradas en profundidad con un carácter narrativo. La guía de entrevista (Anexo 1) cuenta con 15 preguntas abiertas acerca de su historia con la danza, la historia de su escuela de danza, la relación con su cuerpo y el rol que ha tenido el ser mujer en su proceso de dedicarse a la danza como forma de vida. De manera

complementaria, se aplicó una ficha de datos sociodemográficos (Anexo 2).

Antes de llevar a cabo las entrevistas, se realizó un proceso de consentimiento informado oral (Anexo 3), en el que se les explicó a las participantes su rol en la investigación y se aseguró la confidencialidad en el tratamiento de la información. Se enfatizó además que su participación era voluntaria y que podían retirarse de la entrevista o no responder alguna pregunta si así lo deseaban. Se pidió su autorización para grabar el audio de la entrevista. Todas ellas aceptaron. Las entrevistas se llevaron a cabo virtualmente, a través de una videollamada por Zoom o Google Meet. Tanto la investigadora como las participantes estuvieron en un ambiente privado y libre de interrupciones. Al concluir la entrevista, se borró el archivo de video y solo se conservó el audio para su posterior transcripción y análisis. En el caso de dos participantes, se llevó a cabo una segunda entrevista presencialmente, para complementar la información que no pudo recogerse en la primera sesión. Estas entrevistas se grabaron en audio y también fueron transcritas para enriquecer el análisis.

La cuarta narrativa de esta investigación es un caso emblemático en la historia de la danza en el Perú: Vania Masías. Para abordar su narrativa, se utilizó información secundaria, específicamente, se analizó su reciente libro autobiográfico “Bailar para transformar tu vida” (Masías, 2023). A continuación, se describirán las características de cada participante y se presentará un análisis individual de sus historias.

Las historias

En este apartado, se presentarán las narrativas individuales de las cuatro bailarinas del estudio, para posteriormente, en el siguiente capítulo, efectuar un análisis integrador que permita alcanzar el objetivo de la investigación. Se presentarán las historias de Natalia (26), Daniela (30), María (33), a quienes se entrevistó directamente. Cabe resaltar que, en esta investigación, por confidencialidad, se les ha colocado un seudónimo y se ha cambiado toda información que les pueda hacer identificables, adicionalmente, los videos que se ponen como

ejemplo de los estilos de danza en los que ellas se han especializado son tomados de material de libre disposición en internet y ninguno de ellos tiene la imagen o contenido de las participantes. La última historia es la de Vania Masías (44), un caso emblemático de la danza en Lima.

Natalia

Natalia tiene 26 años. Ella es una mujer que creció en un entorno marcado por la falta de recursos económicos y para quien la danza apareció como un salvavidas. Natalia relata que en el colegio siempre le gustó bailar. Sentía que era algo que le apasionaba y participaba en las presentaciones escolares que podía.

Cuando tenía 15 años, le cayó “un boleto del cielo” que era una invitación a un evento organizado por D1. Ella decide ir con su mamá. A partir de este momento, ella empieza a adentrarse en el mundo de la danza a través de estilos urbanos como hiphop, locking, popping, breaking, entre otros. Poco después, se integró a un espacio gratuito organizado por Vania Masías llamado “Lima danza” en donde se dictaban clases de baile gratuitas y la única condición era “ser cumplido”.

Natalia fue buscando más espacios gratuitos para seguir bailando, hasta que un día decide batallar en el “Pura Calle”, un festival de danza organizado por D1. Ella ganó una competencia y pudo acceder al premio que fue una beca para pasar un día entero en el Programa de Formación Integral (PFI) de D1. Aunque no sabía nada de los estilos clásicos como ballet y danza contemporánea, tercamente intentó seguir el ritmo de quienes formaban parte del programa. Natalia explica que siempre ha sido “terca”, que cuando no le salía algo, no dejaba de intentarlo.

Un día, un amigo le comenta que se va a abrir un espacio gratuito de formación en danza contemporánea llamado “Danza de la esperanza” en Comas. Ella relata que durante esos años perseguía cualquier espacio de formación que fuera gratuito y que,

para participar en las competencias, manguaba. “Manguear básicamente es bailar en el semáforo y pedir dinero”. Con el dinero recaudado, pagaba su inscripción y algo de comer que a veces consistían en “un yogurt y una galleta para aguantar todo el día”. Ella explica que no tenía dinero ni siquiera para movilizarse y a que a veces para ir a una clase, le pedía a los cobradores de los buses que la dejaran ir gratis a cambio de ir parada todo el trayecto. Gracias a su talento y “terquedad”, a ella siempre la han becado. “Mi carrera está llena de becas. Yo siempre he estado becada. Y no sé por destinos de la vida, quién sabe”.

“Danza de la esperanza” era un espacio organizado por Ballet San Marcos. Natalia siguió asistiendo regularmente, pues desde que empezó en el mundo de la danza siempre ha sido muy disciplinada y ha valorado cualquier espacio formativo que fuera gratuito. Un día la directora del Ballet San Marcos decide visitar este espacio y becar a algunas personas. Natalia obtiene la beca y empieza a formarse oficialmente en el Ballet San Marcos. La única condición para ella era mantener notas altas en los cursos de la escuela. Esa carrera duraba cinco años, pero en el cuarto año aparece una nueva oportunidad: una beca en el Programa de Formación Integral (PFI) de D1. Aunque ella sentía que aprendía mucho en Ballet San Marcos, cada vez era más difícil sostener su formación porque tenía que costear sus pasajes, su alimentación y los gastos propios de la indumentaria de una bailarina como zapatos y vestuarios.

Natalia, aunque tenía un contrato con Ballet San Marcos que no le permitía bailar en otros lugares, postula a la beca de D1 sin mucha esperanza porque hacía muchos años que no entrenaba el género urbano, la especialidad de D1. Postularon más de mil personas y ella, con una improvisación de ballet, obtuvo la beca en el PFI de D1. Durante un tiempo, intentó ir a las clases de ballet San Marcos y al entrenamiento en D1, pero los horarios se cruzaban y ninguna de las instituciones le daba flexibilidad. Natalia decide apostar por D1 porque le pagaban los pasajes, la alimentación, un

diplomado gratuito en la UPC y oportunidades de inserción laboral. Ella explica que fue una decisión muy difícil salir de Ballet San Marcos, la presionaron mucho y le dijeron que, si se iba, ya no becarían a más personas. Pero dejó este lugar y empezó a estudiar solamente en D1.

Durante su formación en D1, Natalia sentía que “no quería estar ahí”. Los primeros años cumplía con todo, pero no se sentía bien. Ella estudiaba y trabajaba simultáneamente dictando clases de ballet en donde la explotaban, pero se “dejaba explotar” porque para ella “tener 10 soles un día era como tengo 10 soles para mi pasaje: hoy día me muevo”. Siguió consiguiendo algunos trabajos animando shows infantiles y horas locas. Y estuvo mucho tiempo enfocada en trabajar sacrificando tiempo con su familia, cumpleaños, sin tener tiempo para socializar en D1. Un día, en una evaluación, le preguntan si tiene amigos, pues sus profesores y la psicóloga notaban que estaba muy aislada. Le dijeron que era muy importante hacer vínculos como parte de su formación. Natalia empezó “a soltar cosas” y procuró relacionarse más con otras personas. Pudo insertarse en el mundo de la producción. Afrontó racismo y exclusión, puesto que, a pesar de ser técnicamente mejor bailarina, no la contrataban por una cuestión de imagen, pues por ser “morena” o “por no arreglarse” o no tener la tipología física clásica para el ballet, no la apreciaban como bailarina. Así que durante algún tiempo trabajó tras el telón.

El mundo del ballet la confrontaba constantemente con su cuerpo hasta que en los ritmos latinos dejó de cuestionarse si su cuerpo era correcto o no y empezó a disfrutar más de él y de su danza. En este mundo, sin embargo, también se presentaron otros retos: ensayaba de madrugada, las competencias eran duras y el ambiente, “tóxico”. Ella aún practica este estilo de baile, pero ya no desde las competencias sino bailando para orquestas o en eventos específicos. Ella prefiere los espacios en los que la gente puede apreciar el arte y no donde siente que la sexualizan. En su historia, hay

episodios de acoso y relata que en el mundo de la danza es así, que hay mucho abuso de poder de bailarines hombres hacia bailarinas que recién están empezando y de quienes se quieren aprovechar. Ella explica que en su trayectoria como bailarina ha aprendido que tiene que mostrarse “tosca” para que los hombres no se metan con ella.

Aunque D1 le daba la oportunidad de trabajar en producción, ella rechazó la oferta y empezó un camino de reencuentro consigo misma y con la danza en sí misma. Trabajó mucho tiempo con “una persona maravillosa”, una ex bailarina de ballet que tenía una escuela, que creyó en ella y le asignó la tarea de enseñar a niñas y niños que quisieran postular a escuelas de ballet. Natalia trabajó dictando clases de ballet a niñas y niños que formó durante años y a quienes aún ve. Simultáneamente, formó una pequeña productora con su actual pareja. Explica que los contratan para eventos porque “como pareja venden”.

Tras haber tenido múltiples experiencias como profesora y también como bailarina, en el 2020, Natalia decide poner su propia escuela. Se apoya en su pareja quien empieza a buscar información sobre publicidad. Ella inicia enseñando en la pandemia, a través de zoom. Pero poco a poco empieza las clases presenciales, primero en la sala del departamento que alquilaba en Los Olivos y luego en un local que funciona desde el 2022. Actualmente ella es directora y profesora en este lugar. Natalia tiene una escuela de danza en un distrito de Lima norte en la que se dictan clases de distintos estilos, pero tiene un énfasis en estilos clásicos como la danza contemporánea⁵ y el ballet. Ella tiene como propósito ofrecer clases a personas que vean la danza como carrera. Explica que quiere quedarse en ese distrito porque considera que quienes viven en Lima norte necesitan oportunidades y no deben desgastarse trasladándose hacia el centro para tomar clases. Para ella es muy desafiante ser directora de su propio espacio pues

⁵ En el siguiente enlace, se puede ver un ejemplo referencial del tipo de clases de danza contemporánea que se ofrecen en la escuela de Natalia: <https://youtu.be/b5XQRvyG-SI>

reconoce que es joven y aún tiene un camino por recorrer como bailarina. Muchas veces sus responsabilidades como directora compiten con sus entrenamientos como bailarina, los cuales se han visto postergados a partir de su emprendimiento. Actualmente está intentando encontrar un balance entre “la Natalia directora y la Natalia bailarina”.

Daniela

Daniela tiene 30 años y una hija de seis. Ella cuenta que viene de una familia “muy bailarina”. Además, recuerda que en el colegio siempre le gustó bailar. Sus primeros entrenamientos en danza se dieron cuando era adolescente, entre los 13 y 15 años, en un elenco de folklore. A los 16 años, ella relata que empezó a frecuentar a dos amigos que eran catequistas y bailarines. El hermano de uno de ellos, casualmente, era profesor de danza en D1. Ella le preguntó qué tenía que hacer para formarse como bailarina y él le recomendó tomar clases en D1, pues era un espacio donde estaban los mejores maestros y le iba a dar versatilidad a su danza. Daniela se inscribió en D1 y empezó a entrenar en este lugar.

Al terminar el colegio, entró a la universidad, a la carrera de comunicaciones. Pero ella no se sentía bien yendo a clases. Relata que “se escapaba”, no iba a sus clases en la universidad sino a las clases de danza en D1, en Chorrillos, porque sentía que era un lugar donde las cosas, dentro de todo, funcionaban a diferencia de la universidad. Ella empezó formándose en estilos clásicos, como jazz, ballet y danza contemporánea, pues explica que en esa época se creía que el entrenamiento en danza necesitaba de una sólida base en estos estilos. Pero los estilos clásicos le hacían cuestionarse a sí misma: ella pensaba que no tenía el cuerpo ni las condiciones físicas, con las extensiones de extremidades esbeltas que el canon clásico exige, para ser una bailarina de jazz o danza contemporánea. Cuando probó los estilos urbanos, como el *house*, el

hip hop y el *dancehall*, entendió que los cuerpos son diversos y que está bien que sean así porque cada uno expresa y proyecta algo diferente. Dejó de cuestionar su cuerpo, de altura y contextura promedio, y pudo disfrutar más su danza.

Al tercer ciclo de la carrera, ella dejó la universidad. Explica que sus papás se lo tomaron con calma y que le dijeron que mientras pensaba qué hacer podía seguir tomando clases de danza. Simultáneamente, su mamá, quien fue su “principal inversionista”, la ayudó para que trabajara animando *shows* infantiles. Daniela cuenta que desde los 15 hasta los 20 años se dedicó a este trabajo mientras paralelamente se formaba como bailarina.

Después de formarse por cuatro años en la escuela D1 y en otros espacios, ella decide adentrarse en el mundo de las batallas. Compitió en una batalla de *house*⁶ junto con una amiga y le ganaron a una pareja de chicos. Daniela explica que el mundo de la danza urbana es predominantemente masculino y que hay mucho machismo. Cuando ella y su amiga ganaron la batalla, sintió que a los hombres a su alrededor les costó felicitarlas. El premio fue un viaje a Europa. Ella sintió esta victoria como una graduación de su formación en danza. Desde ese momento, sus papás empezaron a percibir que era posible, que la danza daba recompensas. Daniela estuvo tres meses en Europa, viajó a distintos países y tomó todas las clases de danza que pudo allá. Ella describe esta experiencia con mucha gratitud y considera que fue una oportunidad única para nutrirse como bailarina.

Más adelante en su carrera, Daniela dejó de hacer *shows* infantiles y trabajó dictando clases de danza en distintos espacios que sus maestras “le fueron heredando” así como cursos para niñas y niños en D1. Poco después de iniciar su carrera como docente de danza, la maternidad llega a su vida. Ella considera que la maternidad le

⁶ En el siguiente enlace, se puede apreciar un fragmento de una batalla de *house* 2 vs 2 en el festival Pura Calle: <https://youtu.be/gffUCd0x1W8>

llegó muy joven, a los 23 años, y que en ese momento su vida cambió. Dejó la danza algunos meses, pues priorizó a su hija. Sin embargo, relata que nunca pensó “mi danza ya fue” sino que se lo tomó con calma.

Cuando nació su hija, una amiga le preguntó por qué no daba clases. Y un día, cuando su bebé tenía tres meses de nacida, empezó a enseñar *dancehall*⁷ en la cochera de su casa a unas pocas amigas. Enseñó en distintos espacios, fue profesora en D1 y otras escuelas. También trabajó enseñando danza en colegios y haciendo coreografías para obras de teatro. Ella notó que las clases en su cochera se fueron haciendo cada vez más populares y empezó alquilar espacios para enseñar *dancehall* a más personas. En el 2020, Daniela decide emprender su propio proyecto de danza. Logró abrir una escuela, pero la tuvo que cerrar a las pocas semanas por la pandemia. Ella siguió trabajando para D1 y enseñó clases virtuales de su propio taller de *dancehall* hasta que se retomaron las clases de danza presenciales. Ella volvió a alquilar espacios en distintos distritos de la ciudad. Tres años más tarde, en el 2023, decide abrir una escuela nuevamente, y piensa que es hora de hacer un proyecto más grande. Inauguró su escuela, la cual ofrecía cursos de distintos estilos como *house*, *hip hop*, *heels*, *dancehall*, entre otros. Pero fue demasiado para ella. Sentía que no tenía tiempo para bailar, entrenar y cuidar su cuerpo. Tampoco energía para su hija. El costo emocional era muy alto, así que decidió cerrar la escuela a los pocos meses y priorizar su cuidado y el cuidado de su hija. Daniela cuenta que no extraña su emprendimiento, que al principio sintió que era “un sueño roto”, pero considera que es importante revisar los sueños o postergarlos. Ella cuenta que ha ganado enormes aprendizajes sobre sí misma gracias a la experiencia de la escuela. Actualmente, el proyecto de abrir una escuela se encuentra en pausa, pero Daniela sigue trabajando como profesora y ha decidido

⁷ En el siguiente enlace, se puede ver un ejemplo referencial del tipo de clases de *dancehall* que da Daniela: <https://youtu.be/RsZNfJKKelw?t=10>

seguir enseñando de manera independiente. Ella le ha dado nuevamente un giro a su forma de emprender y actualmente está alquilando espacios en Miraflores donde dicta sus propios talleres de *dancehall*. Ella tiene el propósito de generar mayor conciencia en sus estudiantes acerca de sus cuerpos y sus emociones, así como poner en valor la diversidad de los procesos y ritmos con los que cada quien aprende.

María

María tiene 33 años. Tiene una pareja desde hace varios años y una hija de cinco. A ella siempre le gustó bailar, desde niña se quedaba en las tardes en el taller de danza de su colegio. Explica que el primer día que se quedó a la clase de danza, “algo hizo clic” y no dejó de bailar nunca. A los 13 años, empieza a tomar clases de salsa fuera de su colegio y a los 14, inicia su formación en D1 “por casualidades de la vida” con un ritmo más profesional. María explica que ella no podía pagar las clases de D1. Perdió a su papá muy joven y quien la sostenía económicamente era solo su mamá. Pero gracias a un amigo, que conoce en un taller de verano, logra contactarse con Vania Masías y ella le da una beca para que pueda formarse como bailarina. María relata que costear los pasajes para ir a la escuela D1 en Chorrillos representaba un gran esfuerzo para su mamá. Afortunadamente, poco después de iniciar sus clases, gracias a D1, empieza a participar en eventos en donde recibe remuneraciones por bailar. María explica que la primera vez que recibió un pago por bailar no lo podía creer. No podía creer que estaba recibiendo dinero por hacer eso que tanto le gustaba.

María logró ser parte de la compañía D1, empezó a viajar con la compañía, a generar mayores ingresos participando en eventos y dictando clases y cuando terminó el colegio, gracias a los ingresos que generaba por la danza, pudo pagar sus estudios universitarios. Ella estudió economía en una prestigiosa universidad privada de Lima, pero nunca dejó de bailar durante esos años universitarios. Explica que, para sus

amistades, ella era “la millonaria”, pues era la única que trabajaba y era capaz de mantenerse, mientras ellos dependían económicamente de sus padres. Al terminar la carrera, María decide que quiere probar cómo es ejercer su profesión y se le presenta la posibilidad de hacer sus prácticas en una ONG internacional. Relata que se dio cuenta que ese tipo de trabajos no eran para ella. Las oficinas la aburrían y a veces, como terminaba rápido las tareas que le asignaban, le tocaba “mirar el techo”. Nunca más volvió a trabajar en una oficina. Sin embargo, explica que su carrera como economista le ha ayudado para poder trabajar en danza.

En el 2013, María decide plantear su propio proyecto. Ella explica que siempre le ha gustado la salsa, pero que es un tipo de baile con muchos códigos machistas porque el hombre dirige y la mujer se vuelve un adorno. Cuenta que una vez vio un video de YouTube donde las mujeres bailaban salsa solas⁸ y pensó “tengo que hacer esto acá”. Poco a poco logra viajar, capacitarse y empezó a gestionar un proyecto de empoderamiento de la mujer a través de la danza. Formó una escuela especializada en ritmos latinos para mujeres.

María explica que “ha sido un largo viaje” sacar a flote el estudio, con altos y bajos. Añade que para poder trabajar en danza y vivir de ella es fundamental tener conocimientos fuera de la danza como finanzas, publicidad, entre otros. Sus aprendizajes universitarios, así como distintas capacitaciones en temas de publicidad y negocios le han permitido sostener su escuela. Ella destaca la importancia de que las bailarinas, además de entrenar, aprendan a gestionar sus propios proyectos para hacer de la danza una actividad económicamente sostenible. Paralelamente, María también ha continuado con su carrera como bailarina trabajando en eventos y comerciales.

⁸ En el siguiente enlace, se puede ver un ejemplo referencial del tipo de clases de salsa para mujeres que da María en su escuela: <https://www.youtube.com/shorts/1tgMTX1AONE?feature=share>

Relata que cuando se embarazó fueron unos meses muy duros laboralmente. Le cancelaron contratos y se le cerraron muchas puertas porque “ya no tenía el cuerpo de una bailarina”. Cuando dio a luz, intentó reincorporarse rápidamente al sector. Un día fue a un ensayo en un reconocido teatro de la ciudad con su bebé y no la dejaron entrar. Literalmente le cerraron la puerta. La dejaron afuera, en pleno sol con su bebé y la nana que la apoyaba.

María es muy consciente de las distintas formas de machismo que ha afrontado y, desde la danza, tiene el propósito de empoderar a las mujeres en aspectos que van desde reforzar su confianza en sí mismas hasta poder generar oportunidades de trabajo más justas para ellas dentro de este espacio. Explica que sus alumnas pueden encontrar una línea de carrera dentro de su escuela. Actualmente, su escuela de danza tiene diez años de antigüedad, se ubica en un distrito afluente de Lima y está dirigido a mujeres entre 23 y 35 años que quieran empoderarse a través de la danza.

Vania

La última narrativa de esta investigación es la de Vania Masías⁹ (44), un caso emblemático y referente de la danza en el Perú, quien a través de su proyecto D1 ha logrado consolidar una organización a la que define como “un movimiento cultural que busca transformar vidas a través de la danza para cambiar el mundo” (D1, 2023). Vania

⁹ “Fundadora y presidenta de la Asociación Cultural D1. Coreógrafa, directora artística y emprendedora social. Nació en Lima, Perú. Fue primera bailarina del Ballet Municipal de Lima durante 7 años, representando los roles más importantes del repertorio clásico. Formó parte de la compañía Yvonne von Mollendorf donde se desarrolló como bailarina de danza moderna realizando giras internacionales en Europa y el Caribe. Fue bailarina principal del Ballet Nacional de Irlanda y seleccionada para formar parte del Cirque du Soleil en el 2005. Ese mismo año, decide regresar a Lima para abrir la Asociación Cultural D1. Vania es embajadora de la marca Perú y ganadora del premio Synacyd para la innovación social. Ha sido premiada por el ministerio de Cultura por su gran contribución a la escena cultural peruana y por el congreso nacional por su contribución a la transformación del Perú. Fundadora del festival Pura Calle, el festival de culturas urbanas más grande de Perú y Latinoamérica durante 8 años consecutivos. Vania es miembro de Ashoka y en el 2014 fue nombrada como una líder mundial juvenil por el Foro Mundial de Economía” (Vania Masías, s/f).

tiene 44 años, está casada y tiene 3 hijos (12, 9 y 0 años). La escuela D1 actualmente tiene dos sedes: una en Chorrillos y otra en Miraflores.

Como se mencionó anteriormente, la narrativa de Vania se analizará a través de una fuente secundaria que es su reciente libro autobiográfico titulado “Bailar para transformar tu vida” (Masías, 2023). En este libro, ella relata a través de fragmentos, como coloca en el prólogo, el curso de su vida en el mundo de la danza desde que inició hasta que D1 se consolidó y ella vuelve a ser mamá por tercera vez durante el 2023.

Vania empezó a bailar desde muy pequeña, sin decidirlo de manera muy consciente. Ella explica que la disciplina y el deporte son los pilares de su familia y que ella desde chica tenía mucha energía. Así que a los tres años la inscriben a clases de gimnasia acrobática. Señala que en su familia las expectativas siempre fueron enormes, porque ella tuvo “el privilegio de tenerlo todo”. Sus hermanos destacaban en los deportes y ella no podía ser la excepción.

Su papá fue una figura muy presente y fundamental en su carrera como bailarina. Inició en el ballet de Lucy Telge y su padre se aseguraba de que no faltara a sus clases. “Para mí fallar no era una posibilidad”. Desde pequeña, empezó a competir internacionalmente, con el soporte de Lucy y de su papá. A los ocho años llega a la semifinal del concurso latinoamericano de ballet infantil. Explica que cuando va a bailar, siente rabia y que es la rabia la que activa todos sus músculos. Este sentimiento la acompañaría a lo largo de toda su carrera. Vania gana la medalla de oro y con ello inicia un sinfín de concursos y presentaciones.

Un día, siendo aún una niña, surge la oportunidad de entrenar en Cuba durante un verano. Su mamá la deja en la isla y vuelve a Lima. Vania se queda sola. Los viajes continuaron, pues uno de los bailarines principales del Boston Ballet le dijo a su papá que para ser bailarina profesional tenía que salir del Perú. Vania continuó viajando y capacitándose. Hasta que, en un momento de su carrera, no pasó a la semifinal del Prix

de Lausanne y su padre empezó a buscar maneras de solucionarlo. El problema era su biotipo. A los dieciséis años, su papá propone realizarle una operación para poder cambiar sus piernas y que sean más ligeras. La operan a esa edad, pero nada cambia. Solo le queda esforzarse más y comer lo menos posible.

Al terminar la secundaria, Vania estudia en la universidad más cara del país y continúa con el ballet. Su nivel de organización y estrés fueron muy altos durante esos años. Terminó la carrera y empezó a trabajar para la empresa familiar y para el Ballet municipal. Su papá logró traer a uno de los mejores maestros rusos para que le diera clases particulares a ella, en un espacio con barras y espejos que tenía en su casa en Chorrillos. Este maestro también capacitó al ballet municipal y Vania siguió creciendo como bailarina. Pero no le bastó. Fue a Londres, donde estudiaba su hermano y pasó por algunas audiciones. Lo logró. Entró a una compañía donde empezó una carrera como bailarina neoclásica. En Londres descubrió estilos distintos del ballet, como las danzas urbanas, y su movimiento fue haciéndose más versátil.

A los veinticinco años, logra ser primera bailarina del Ballet de Irlanda. Siente que lo ha logrado, que su camino está trazado. Durante sus vacaciones, vuelve a Lima. El chofer de su familia la transporta por toda la ciudad y un día, yendo de Chorrillos al centro de Lima, detenida en un semáforo, Vania observa a “ángeles volar” que le “prenden un fuego interno”. Apareció una idea: la idea de acercarse a esos niños que hacían acrobacias en el semáforo. Los contacta, les dice que irá a visitarlos, va a Ventanilla a “Mi Perú”. Ella nota que estos niños practicaban acrobacias en la arena, sin nadie que los cuide o supervise. Para ella eso es coraje. Se presentan 100 niños, todos hombres. Ella improvisa una audición y selecciona a 40.

Vania debe volver a Londres, pues ha sido seleccionada para una audición del Circo del Sol. Llega tarde, está exhausta, pero lo logra: pasa la audición. Se presenta entonces una de las mayores disyuntivas en su vida ¿el Circo del sol o “los ángeles de

arena"? Vania vuelve a Lima. Se deja llevar por el poder de una idea, y empieza a capacitar a estos chicos. Poco a poco va buscando fondos, generando alianzas con empresas privadas, buscando los mejores profesores. Se da cuenta de la realidad de cada uno, de sus historias de abuso, de todas las carencias que afrontan día a día e intenta crear un programa que les cambie la vida y que le cambió la vida a ella. Así surge D1, una asociación cultural que tiene casi 20 años y que busca transformar vidas a través de la danza.

En síntesis, en este capítulo, se ha planteado que las narrativas son una forma propiamente humana de organizar la realidad. Además, son una manera de visibilizar identidades excluidas en los relatos oficiales. Se sabe muy poco sobre la vida de quienes se dedican a la danza a través de sus propias voces, mientras que mediáticamente se difunde el imaginario de historias tormentosas en las vidas de bailarinas profesionales. Este trabajo busca aportar en ese sentido, recogiendo las voces de mujeres que se dedican de manera profesional a este arte.

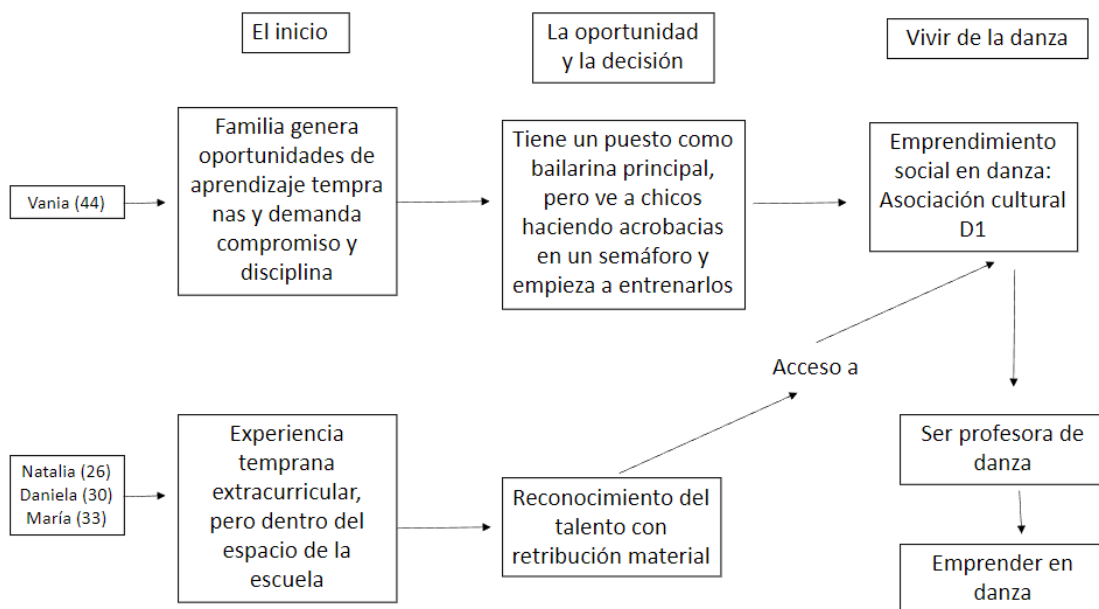
El presente trabajo optó por un abordaje metodológico narrativo de las trayectorias de cuatro mujeres que viven de la danza. Se realizaron entrevistas narrativas semiestructuradas en profundidad a tres de ellas, quienes se dedican a distintos estilos de danza y son adultas jóvenes. La cuarta narrativa es la de Vania Masías, una bailarina emblemática de Lima, quien ha ejercido una poderosa influencia en la historia de la danza de esta ciudad a partir de su asociación cultural D1. El análisis de estas cuatro narrativas permitirá visibilizar, desde la historia y perspectiva de cuatro mujeres bailarinas, cómo se vive de la danza, de qué maneras es posible resistir a través de su arte y qué retos afrontan en esta compleja tarea. Así, en el siguiente capítulo, se analizan en conjunto las trayectorias de mujeres que trabajan profesionalmente y a tiempo completo en este rubro, para comprender los desafíos y los recursos con los que han contado para lograr vivir económicamente de este arte, así como las implicaciones subjetivas y socioeconómicas que ello conlleva.

Capítulo 3. Resultados y discusión: Vivir de la danza

En este capítulo, se presentará un análisis integrado de las cuatro narrativas de mujeres que viven de la danza: Natalia (26), Daniela (30), María (33) y Vania (44). Las entrevistas con las primeras tres participantes y el libro autobiográfico de Vania se organizaron cronológicamente y se analizaron en primera instancia de manera individual y, posteriormente, se procedió a desarrollar un análisis narrativo transversal, identificando los hitos comunes y más significativos a todas las narrativas, siendo la danza una constante en la vida de todas ellas. Tras el análisis de las trayectorias se identificaron tres momentos claves que las encaminaron en la determinación de vivir de la danza. Estos momentos se han denominado 1) El inicio, 2) La oportunidad y la decisión y 3) Vivir de la danza. En el siguiente gráfico se representan estos tres momentos en las cuatro trayectorias analizadas.

Figura 1

Hitos en las narrativas de las mujeres que viven de la danza



Nota. Elaboración propia

Como se puede apreciar en la figura, la fila superior resume la trayectoria de Vania, quien es la bailarina con mayor experiencia y trayectoria, quien aparece como una suerte de pilar o núcleo para las trayectorias de las tres bailarinas entrevistadas. El inicio de la carrera de Vania se da muy temprano gracias a que su familia observa sus aptitudes físicas y decide inscribirla en clases de gimnasia y luego de ballet. La “oportunidad” en el caso de esta bailarina representa un “desvío” respecto a su carrera como bailarina profesional. Después de varios años de una carrera como bailarina llena de logros y exigencias, siempre sostenido por su familia, Vania obtiene el puesto de bailarina principal en el ballet de Irlanda. Un día, cuando vuelve a Lima por vacaciones, ve a un grupo de chicos en un semáforo y decide, sin tener claridad de cómo o con qué recursos, empezar un proyecto de danza con ellos. Ella renuncia a su trabajo como bailarina del ballet de Irlanda y decide emprender un proyecto social de danza. Este proyecto se transforma en la asociación cultural D1, que creció exponencialmente y ahora ofrece una diversidad de programas en danza. Vania logra vivir de la danza a través de la conformación de D1.

En las trayectorias de las tres bailarinas entrevistadas, cuyas narrativas se representan en la segunda fila de la gráfica, también se presentan los tres momentos (Inicio, Oportunidad y decisión y Vivir de la danza), pero en sus casos hay una vinculación con D1 que resulta clave para que ellas consideren que es posible vivir de la danza. El inicio, en todas ellas, se da en un espacio extracurricular en sus colegios, el cual les hace descubrir que bailar es algo que les apasiona. Después, se les presenta la oportunidad de dedicarse profesionalmente a la danza en espacios facilitados por D1 que reconoce y retribuye de manera material su talento. Las tres se forman en D1, en la compañía, en la escuela o en el programa formativo integral (PFI), y logran ser profesoras de danza. Finalmente, cada una de ellas, emprende en danza y abre sus propios talleres: Natalia y María abren una escuela en un local permanente, mientras que Daniela dicta talleres en espacios que alquila. A continuación, se describirá con mayor detalle cada uno de

estos tres momentos en las trayectorias de las cuatro bailarinas; en cada momento, Vania, aparece como un punto de contraste desde su posición de privilegio.

1. “Me cautivó, conecté con algo y ahí empecé”: El inicio

Desde niñas, las participantes relatan que descubrieron que la danza era algo que les apasionaba. Para su “buena suerte”, las tres bailarinas entrevistadas encontraron espacios extracurriculares, dentro del espacio físico de sus escuelas, en los que tuvieron su primer acercamiento a clases de danza. Estas clases, sin embargo, se daban fuera del horario escolar, lo cual refleja el lugar que artes como la danza tienen en las currículas oficiales y los aprendizajes priorizados en las escuelas peruanas. A través de los relatos de las bailarinas, se puede identificar lo crucial que pueden ser espacios como estos talleres en la trayectoria de las artistas.

“Mi historia con la danza empieza cuando yo tenía seis años. Mi colegio promovía el arte bastante y todos los años hacía una actuación que se llamaba ‘Noche de estrellas’ muy grande. Los niños, las niñas se quedaban después del colegio a tomar talleres y uno de esos talleres armaba como la obra del año por así decirlo y participaban diferentes grados. Un día me quedé de casualidad, *me quedé en el taller de danza, no me acuerdo por qué y me quedé para siempre. Hice clic con la danza y a partir de ahí no dejé de bailar nunca. Me cautivó. Me encantó, conecté con algo y ahí empecé, en el colegio con los shows, con todo lo que tenía que ver relacionado al arte en el colegio*” (María, 33 años).

Las bailarinas entrevistadas narran que rápidamente notaron una conexión especial con la danza. “Me apasionaba”, “amaba” o “me cautivó” son frases que usan para describir los sentimientos intensos que les produjo empezar a bailar cuando eran niñas. Al mismo tiempo, ellas dan cuenta de un compromiso con este arte que también inicia muy temprano: “estaba

muy metida” (Natalia), “entrenábamos mucho” (Daniela) o “me quedé para siempre” (María). La pasión y el compromiso son dos componentes que se presentan muy temprano en su relación con la danza.

Este primer encuentro con la danza puede ser leído como una “experiencia” en el sentido de Agamben (2007). La experiencia es entendida por este autor como la apertura y contemplación del ser y la realidad, justo en el momento presente. El autor explica que, en el mundo moderno, los sujetos ya no tienen experiencias. La falta de ellas se debería, según sus planteamientos, a que en la actualidad hay una suerte de parálisis contemplativa frente a los acontecimientos de la cotidianidad. No es que no haya sucesos o estímulos en la vida moderna, sino que no es posible traducirlos en una experiencia. “El hombre moderno vuelve a la noche a su casa extenuado por un farrago de acontecimientos -divertidos o tediosos, insólitos o comunes, atroces o placenteros- sin que ninguno de ellos se haya convertido en experiencia” (p. 8). Más aún, según Agamben (2007) las mediaciones culturales, sociales y tecnológicas alejarían aún más a los sujetos de la posibilidad de tener experiencias en la vida. Por su lado Jameson (1991), apunta que en la cultura posmoderna actual es un conjunto de simulacros en donde predomina la superficialidad frente a la profundidad.

Frente a ello, Agamben (2007) explica que la infancia es un lugar cargado de potencialidades y el momento por excelencia en el que las personas pueden tener experiencias. Para él, “experimentar significa necesariamente volver a acceder a la infancia como patria trascendental de la historia” (p. 74). Lo que aparece en las narrativas de las tres bailarinas es el recuerdo de haber tenido una *experiencia* con la danza, de haber hecho y sentido algo “fuera de ese farrago de acontecimientos” (p. 8) dentro de la cotidianidad de sus escuelas que se atesoraría en sus memorias hasta la actualidad y que además sería un pilar tanto de su identidad como de su trayectoria laboral, pese a que en ese momento probablemente aún no eran conscientes del peso que esta experiencia tendría en sus vidas.

Esta *experiencia* no es algo aislado. No es algo de una sola vez en la vida, sino que es el inicio de su trayectoria como artistas. Todas se comprometen con la danza desde ese momento en el que sienten algo que las conecta, y mediante espacios de entrenamiento de sus escuelas le dan continuidad a su pasión. La pasión y el compromiso con la danza hacen que desde chicas bailar sea una actividad constante y central en sus vidas.

Ahora bien, el lugar en donde ellas descubren esta pasión y le pueden dar sostenibilidad es la escuela. Foucault (2002) sostenía que la escuela era una de las principales instituciones disciplinarias, de control y de preparación para que los individuos reproduzcan el orden establecido. En las escuelas, el mandato durante las clases es que los cuerpos permanezcan en quietud. Cuando un estudiante está en movimiento, fuera de su sitio, se percibe que está jugando, desobedeciendo las normas del aula y perdiendo el tiempo que debería usar estudiando, lo cual impide ver el movimiento como una actividad importante e incluso con potencial como fuente de aprendizaje (Paradise, 2005; Trapnell, 2011). Al llegar a la primaria, niñas y niños son exhortados a permanecer en la quietud por largas horas (Ames, 2011). Este mandato no se condice con las actividades que realizan fuera de las aulas en las que constantemente se están moviendo, pero los prepara para roles laborales en los que deben permanecer quietos y seguir instrucciones, como han planteado autores como Foucault, Freire o Illish. Hay una suerte de entrenamiento para el rol que se espera que tenga el cuerpo cuando los individuos empiecen a producir.

Contra intuitivamente al rol disciplinar foucaultiano que tendría la escuela, esta institución, en la experiencia particular de las participantes, se tornaría en un escenario donde es posible practicar y amar la danza. Pero ello se logra fuera del horario regular y de la currícula oficial, por lo que se puede considerar que el aprendizaje de la danza se da al mismo tiempo dentro y fuera de la escuela, en su periferia. Si bien el lugar para poder practicar danza está dentro de sus escuelas, al mismo tiempo está fuera de ellas, en un margen, fuera del horario y de los aprendizajes escolares oficiales. La posibilidad de comprometerse con su pasión está a su

alcance, pero no es parte del programa previsto para cualquier estudiante. Estos talleres extracadémicos son una posibilidad para quienes quieran ir más allá de lo previsto en las currículas escolares, pero son algo opcional en el sistema educativo. Dentro de la institución disciplinaria en términos de Foucault, encuentran una suerte de ventana, “un contragolpe, un movimiento de resistencia” (2012, p. 46) representados en los talleres artísticos.

Este resultado se puede leer como un indicador de que las posibilidades de transformación social están en el interior del sistema. Es desde adentro, como una suerte de implosión, que las condiciones de existencia individual y colectiva pueden cambiarse, y el arte, “una actividad que rompe el marco dentro del cual nos relacionamos con el mundo” (Vich, 2015, p. 8) es un camino para ello (Unger, 2007). El arte interpela y cuestiona los sentidos comunes, y permite imaginar mundos posibles (Marcuse, 2007). Bailar permite sacudir el sentido común de que lo mental es más valioso que lo corporal. Interpela ese discurso que Foucault identifica acerca del cuerpo, como algo que debe estar controlado. La danza, en esta etapa de vida de las entrevistadas, les permite reapropiarse de sus cuerpos, ese cuerpo que justamente el sistema escolar quiere que esté quieto y que con el pasar de los años pierda su potencial. Aprender a bailar es un viaje en el que cada vez se adquiere mayor conciencia y mayor autocontrol sobre los cuerpos y, en ese sentido, desafía la ruta que el capitalismo tiene establecida para ellos. Aprender a bailar es usar el potencial creativo y expresivo que tienen nuestros cuerpos, pero que el sistema, representado en la escuela, mutila. Tomar esas clases de danza permitió, en las historias de estas bailarinas, descubrir que se puede disfrutar a través del movimiento, que el cuerpo no es algo que debe controlarse, sino que es lo que conecta con la alegría y el placer.

El caso de Vania es un poco distinto al de las bailarinas entrevistadas. Aunque ella también inició muy temprano, en su narrativa, no logra verse ese sentimiento intenso que experimentaron las otras bailarinas. Quienes facilitaron su contacto con la danza fueron sus padres, que desde muy pequeña le inculcaron la importancia de hacer deporte y cuidar su

cuerpo. El primer contacto de Vania con el movimiento es a través de clases de gimnasia a los tres años.

“Yo tengo tanta energía que, para canalizarla, a los tres años, me inscriben a clases de gimnasia acrobática. La disciplina y el deporte son pilares familiares. Así como lavarse los dientes. Cuidar el cuerpo porque es la herramienta que tendremos hasta el día que dejemos esta vida. *El aire huele a presión*. Ninguno de nosotros lo verbaliza, pero se siente. La expectativa es grande porque nacimos acá y *porque tuvimos el privilegio de tenerlo todo*. Mis tres hermanos destacan en los deportes. Como en la película "Los increíbles", cada uno debe tener un súper poder. Cuando llego, los estándares están trazados. Soy una culebra que no para de moverse. *Mi súper poder son mis habilidades asociadas al movimiento*. Intento recordar si en algún momento alguien me preguntó lo que a mí me gustaba o se dio por hecho porque tenía ese talento” (Vania, 44 años).

En su relato, ella destaca además el peso que tenía el privilegio de tenerlo todo y la consecuente responsabilidad de no poder fallar. Fue su familia, especialmente su padre, quien identificó temprano aquello para lo que ella era buena, y se lo hizo ver poniendo altas expectativas y exigencias, las cuales serían una constante en su carrera. Fueron sus padres quienes le permitieron tempranamente incrementar su capital cultural en términos de Bourdieu (1997), es decir, facilitaron su acceso a conocimientos, aptitudes, habilidades y perspectivas que le otorgaron ventajas en la sociedad.

En su narrativa, escrita al tener 44 años, Vania evidencia además tener cierta conciencia del lugar privilegiado que ella tiene en la sociedad peruana, una característica típica de emprendedores sociales como ella. Los emprendedores sociales son personas que deciden emprender para promover algún tipo de cambio social incluyendo a sujetos históricamente excluidos en el mercado y atendiendo necesidades que no han sido resueltas por el Estado ni empresas convencionales (Rahdari et al., 2016). En el estudio de sus narrativas, se ha encontrado

que suelen tener mayor conciencia y sentido de responsabilidad respecto del funcionamiento de la sociedad. En un estudio con emprendedores sociales de Lima, por ejemplo, se encontró que se reconocen como personas privilegiadas en la sociedad peruana y que, gracias a experiencias que les permiten ser conscientes de las desigualdades, desarrollan un pensamiento sistémico donde se entienden como responsables de sus entornos y son conscientes del impacto de sus decisiones personales y empresariales (Vera et al., 2019). En el caso de Vania, esta conciencia está presente. Sin embargo, en su infancia no aparece aún el compromiso con el entorno. Lo que aparece son elevados niveles de disciplina que se retroalimentan con las expectativas de su contexto y la conciencia de lo privilegiada que es.

Es más adelante en su trayectoria —alrededor de 7 años— cuando ella encuentra en el ballet el sentimiento de disfrute, lo que la acerca a la pasión que identifican las demás bailarinas del estudio.

“Fue cuando llegó el maestro Mario Galizzi de Argentina a montar Coppélia en el Ballet Municipal. Como Lucy era la directora del Municipal, sus alumnas tuvimos la oportunidad de entrar al proceso de montaje de algunos ballets. Ser parte de ese montaje, interpretando a un títere, fue lo que *marcó para mí la gran diferencia*. En la obra, Coppélius, el loco del pueblo, creía que su muñeca Coppélia podría cobrar vida. *Empecé a disfrutar del escenario*, de crear historias e interpretarlas. Me di cuenta de que podía dar vida a mi imaginación. No solo jugaba en mi casa, también en el ballet, y descubrí *la magia que podía hallar en el teatro*” (Vania Masías, 44 años).

En este punto, las narrativas de estas cuatro mujeres confluyen, pues todas ellas, en su etapa escolar, empiezan a formar parte de un colectivo (un club escolar, un taller escolar o el ballet municipal) que monta una presentación y permite identificar la pasión que las conecta con la danza desde temprana edad. Esta oportunidad de acercarse a la danza e iniciar su práctica

además se da fuera, en la periferia del espacio escolar y excede los aprendizajes escolares oficiales esperados.

Este hallazgo coincide con lo encontrado en estudios previos con bailarines, los cuales señalan que entre los tres y los ocho años toman sus primeras clases de danza y descubren que les gusta bailar (Orishimo et al., 2009; Warnick et al., 2016). En la investigación realizada por Warnick et al. (2016) en Estados Unidos con bailarines en actividad y en retiro, se encuentra que los bailarines activos recuerdan haber pedido a sus madres que les inscriban en clase de baile a esa edad y, en ese sentido, los autores les atribuyen agencia. Las trayectorias de las tres bailarinas limeñas de este trabajo son distintas puesto que el espacio escolar juega un rol clave en poder identificar que les gusta la danza en sus primeras clases y entrenamientos, quizás también por no tener la posibilidad de costear clases fuera de la escuela. En el caso de Vania, este espacio es mucho más profesional, está completamente fuera de la escuela y es subvencionado por su familia, quien cuenta con recursos suficientes para hacerlo. Ninguna de las cuatro pide a algún adulto que las inscriba en clases de baile como en el caso de bailarines estadounidenses. En estos casos, hay un espacio de entrenamiento extracurricular y no oficial al que ellas pueden acceder y en el que experimentan disfrute al bailar. Este resultado destaca lo clave que puede ser la escuela como facilitador de experiencias, sobre todo para niñas, niños y adolescentes que no tienen recursos para acceder a otros espacios. Si bien la escuela es una institución disciplinaria (Foucault, 1975), lo encontrado en este estudio sugiere que también puede ser un lugar para experimentar (Agamben, 2007) actividades que trasciendan la reproducción del orden social hegemónico.

Otro aspecto importante de este resultado es la identificación temprana de una vocación. Las teorías psicológicas más tradicionales plantean que este proceso ocurre en la adolescencia como parte de la construcción de identidad (Erikson, 1968). En el contexto peruano tenemos un sistema educativo que apunta a que las y los adolescentes reflexionen y tomen decisiones acerca de sus futuros hacia el final de su formación básica, lo cual puede hacer del

proceso una experiencia angustiante (Pease et al., 2021). El análisis de estas narrativas, sin embargo, evidencia que este proceso puede, y tal vez debe, darse mucho antes.

Las trayectorias de las bailarinas del estudio interpelan el sistema educativo basado en la disciplina, en el que los cuerpos son educados para reproducir el sistema. Todas ellas se mueven en alguna periferia de su escuela y en ese lugar descubren la pasión -una palabra que todos deseamos y podemos pasar toda una vida buscando- por la danza. Su pasión es además descubierta muy temprano, en un momento en el que el sistema aún no ordena que empiecen su búsqueda vocacional. Además, lo que les apasiona es contrario a lo que el sistema espera de ellas. Mover su cuerpo, actividad sancionada dentro del sistema escolar tradicional, es algo que disfrutan, con lo que se comprometen y buscan perseguir de alguna manera. Parece ser que la vocación artística, en la danza y probablemente en otras artes también, no se sometería a la lógica de gobierno de los sistemas educativos tradicionales. Sus narrativas también revelan las limitadas oportunidades que existen para desarrollarse en la práctica de la danza. Si bien la especie humana ha tenido siempre la predisposición para bailar (Hanna, 1979), parece ser que, al insertarnos en el sistema educativo formal, esa capacidad no encuentra un espacio oficial para ser desarrollada. Pese a ello, las narrativas analizadas nos demuestran que estas mujeres encuentran una forma de hacerlo y ahí radica su primer golpe, su primera resistencia.

2. “Un boleto del cielo”: La oportunidad y la decisión

Durante la adolescencia, a todas las mujeres del estudio se les presentan oportunidades que les permiten adentrarse en el mundo de la danza, acercándolas a lo profesional. En estas oportunidades, hay una cuota de azar, pero también hay un logro, un reconocimiento de su talento que facilita su ingreso a espacios de formación que hasta ese momento eran inaccesibles para ellas. Es decir, a la pasión y al compromiso que ya tenían con este arte se suma el reconocimiento del entorno que les indica que son buenas y talentosas, lo cual en términos psicológicos es clave para alimentar su sentido de autoeficacia. La autoeficacia es un concepto

que surge de la psicología y refiere a la confianza que tienen las personas en sus habilidades y su capacidad para alcanzar alguna meta (Bandura, 1986; Lent, Brown y Hackett, 1994). Esta confianza, en el caso de las mujeres del estudio, se consolida gracias a un evento en sus vidas en el que hay reconocimiento de sus capacidades como bailarinas. Se observa entonces que en el descubrimiento de su vocación hay al menos tres componentes: pasión, compromiso y reconocimiento.

Esta oportunidad de reconocimiento es facilitada, en la vida de las tres bailarinas entrevistadas, por D1, la asociación cultural fundada por Vania Masías. Su acercamiento a D1 se da gracias a alguna conexión que parece azarosa en la vida de todas ellas y que incrementa su capital cultural (Bourdieu, 1997) en danza. En términos educativos, les permite acceder a una mejor formación al entrenar con docentes muy capacitados y a nivel social y laboral, las hace ser parte de la red de bailarines de Lima, lo cual incrementa sus probabilidades de poder insertarse en el mercado de la danza. Por ejemplo, Natalia (26) relata que un día va casualmente a un evento organizado por D1 y desde ahí empieza a conocer más sobre las posibilidades del mundo de la danza en Lima. Este evento reafirma el compromiso que ella ya tenía desde más temprano con este arte.

“Y fue a los 16 años, 15 años que *me cae un boleto del cielo literal*. Me imagino que habrán estado repartiendo volantes y el aire lo llevó y llegó a mí. Y era sobre un grupo, un espacio de danza, unas presentaciones, unas crews (...). Era gratuito y era un evento que organizaba D1 y en ese evento estaba Vania Masías. Y empezó a explicar sobre la danza. Empezamos a conocer géneros urbanos como el *hiphop*, *locking*, *popping*, *breaking* y todos los estilos urbanos que en ese tiempo estaba como en auge y en las batallas, el freestyle, los cypher nosotros íbamos a verlo. Nos encantó. Yo quedé enamorada de varios bailarines. No, yo quiero bailar así” (Natalia, 26 años).

A Daniela (30) y María (33) les sucede algo similar durante la adolescencia, a través de amigos que conocían D1 y que les cuentan de este espacio. Ellas logran descubrir que la danza es mucho más rica y compleja de lo que creían gracias a las clases de D1.

“Este amigo que era un poco mayor, pero que era como el encargado por así decirlo del espacio que vio que yo tenía talento para la danza y (...) cuando él conoce a Vania porque hace un cambio de trabajo, conoce a Vania en los inicios y querían presentar un proyecto con ella ya por otro trabajo, le dice que tiene una amiga que le encanta bailar y que me ayude. Porque para eso, en contexto yo no tenía posibilidades económicas como para poder pagarme clases y cursos, no. Entonces le pide que me beque. Es así como oye, he conocido una chica que se dedica a la danza está abriendo su escuela, métete y era Vania, no era Vania a nivel tan conocido como es ahora, o sea era antes de empezar D1. O sea, no tenía ni un mes D1 más o menos. Entonces llegué las clases del inicio, inicio. No era todo lo que es ahora, pues D1, y entré como becada y o sea conecté me afané demasiado, era súper responsable y como te decía, la primera promo que ingresamos fue un poco que vivimos ese ritmo acelerado desde que empezó a crecer D1 y como éramos la primera promo de alumnos y de gente que estaba ahí, empezamos a hacer cosas que como un poco ya haz esto, vamos al evento, el esto, el otro y se fueron dando las oportunidades así. Pero no era lo que estuviera como en mi vida planificado, sino que llegó, me llenaba tanto y me iba bien y me encantaba que, que ya estaba en ese camino. Por eso te digo que sí es bastante como casualidad y que siento que sí tuve suerte de cruzarme con estas personas en mi vida” (María, 33 años).

“Entonces por A yo me conecto con su hermano B y B era profesor en D1 de jazz, junto con Pedro Ibáñez con toda la gente de esa época. Y todos estaban bebitos: Sandra Begué, Verónica Álvarez, Michael, Raúl Romero, Ale Sánchez, Ale Valera, Sandrita,

todos. Habrán sido pues unos 10 que en esa época a ver si yo tengo 30, en esa época tenía 18, 17, ellos ya estarían pues por los 23, 22. Igual chiquillos, sí estaban chiquillos, pero eran bravos, eran cracks, entonces es así como yo me conecto con los mejores espacios de la época. Y ¿por qué? ¿Por qué era un buen espacio? Porque era un espacio versátil. Porque ahí ya existía Escénik, pero era un poco limitado un poco comercial el contenido que uno podía entrenar. Había Dance studio, pero era élite. Pero no es que no hubiera, había. Solamente que todo era bastante de privilegio. Porque Dance studio por allá y Escenik tenía toda la gente que bailaban en los teatros. Toda la gente que bailaba en los teatros, entonces, la gente que baila los teatros no es que hay talento y vienes y bailas. No. Ahí full conexión full networking, pero en ese tiempo, varas. Entonces yo pienso que tuve suerte porque le pregunto a este maestro B le digo “pucha, yo quiero entrenar, quiero ser bailarina, quiero ser buena, ¿con quién tengo que ir?”. Me dijo ¿segura? Sí, segura. Y me mandó con los más bravos” (Daniela, 30 años).

Acercarse a D1, esta plataforma singular iniciada por una bailarina privilegiada de Lima, es clave en la trayectoria de las tres bailarinas entrevistadas. Entrenar en D1 es fundamental porque amplía su capital cultural (Bourdieu, 1979), incrementa sus conocimientos, habilidades y relaciones interpersonales, lo que les da ventaja para aproximarse profesionalmente al mundo de la danza. Las tres bailarinas entrevistadas relatan sus experiencias capacitándose en D1, cada una de ellas en un programa diferente. María se incorporó en los inicios y es parte de la compañía, Daniela tomó clases cuando D1 ya estaba un poco más consolidado como escuela y Natalia entra becada al Programa de Formación Integral (PFI) que D1 tiene hasta la actualidad.

“Postulé a D1, porque D1 sacó otra vez un programa de formación, de formación integral con un nuevo grupo. Era beca (...). La verdad tampoco pensé que iba a pasar porque era una audición de más de mil personas que bailan urbano y yo ya había dejado de bailar hace cuatro años urbano, o sea y lo poco que aprendí ya estaba recontra desactualizada.

Yo dije no voy a entrar, o sea, no, no hay forma, si no sé nada. Pero lo intenté, postulé. Literal, me acuerdo que en una de las presentaciones hice ballet porque como hacía más ballet, había freestyle y la gente hacía urbano y yo me puse a hacer ballet. Y Vania se mató de la risa porque era una música urbana y yo estaba haciendo ballet porque era lo que en ese tiempo tenía más. Y pasé. Pasé la audición” (Natalia, 26 años).

Natalia (26) cursó estudios en el Programa de Formación Integral (PFI) de esta escuela de manera gratuita donde costeaban sus pasajes, alimentación y la formaban en danza, pero también “como persona”. Como dice ella, “porque pasa que D1 tiene un pensamiento diferente no era una intención de formar bailarines, sino formar, pues mejores personas, seres humanos” (Natalia, 26). Tanto ella como María fueron becadas en D1. No tenían que pagar sus clases y además recibían otro tipo de beneficios dentro de este espacio. Quizá ninguna de ellas se formaría profesionalmente como bailarinas si no existía esta oportunidad. D1 se presenta en sus historias como una ventana de oportunidades clave para formarse y sostenerse económicamente. María relata que desde muy temprano fue parte de la compañía D1, un espacio para acceder a mayores oportunidades laborales, lo que le dio estabilidad económica y la posibilidad de costear su propia carrera universitaria.

“Cuando empezó la compañía de D1 (...), en el 2009 creo sí, que Vania hace la compañía. Entonces la compañía es eso, claro una compañía. Entonces, entrenábamos lunes miércoles y viernes de nueve de la mañana a dos de la tarde. *Era fuerte el entrenamiento y ahí creo que sí, o sea, nos entrenaban, ensayábamos, hacíamos montajes, obras todo (...).* Pero ya cuando yo empecé a trabajar que pasó medio rápido como te digo que empezamos a tener eventos y cosas y yo empezaba a costearme los pasajes. Yo salgo del colegio a los 15, entonces *cuando dejo el colegio los 15, yo ya ganaba dinero bailando. Entonces yo ya me pagaba la universidad*” (María, 33 años).

¿Es casualidad que todas hayan llegado a D1? Sus narrativas evidencian que por su talento y por una cuota de azar llegan a este pequeño círculo donde pueden formarse, generar recursos y vincularse con el cerrado circuito de la danza en la ciudad. Pareciera que, en Lima, hace falta estar en el lugar y el momento adecuados para poder dedicarse a la danza. Ese lugar indicado para todas las participantes fue D1. D1, en ese sentido, es un espacio que aglutina a bailarinas y bailarines urbanos en Lima, lo cual en su momento dio oportunidades a quienes parecían no tenerlas. Pero también evidencia una suerte de monopolio cultural y educativo en la danza pues hasta la actualidad D1 sigue siendo el único espacio que ofrece una formación asequible, integral y profesional para bailarines y ello resulta muy cuestionador.

En Lima, ya existen muchas otras escuelas de danza más pequeñas que ofrecen clases de diversos géneros, pero no llegan a equipararse con D1, que es el único lugar que ofrece un programa formativo integral con la visión de “transformar vidas a través de la danza” (D1, 2023) orientándose a una población que no cuenta con medios económicos y procurando sintonizar con las demandas del mercado nacional e internacional de la danza, para que sus egresados y egresadas puedan insertarse en el medio.

Aunque en Lima hay unas pocas universidades que tienen la carrera de danza, sus planes de estudios apuntan a formar bailarines de danza contemporánea, un estilo que es poco comercial y por lo tanto con pocas probabilidades de generar empleos e ingresos. Las universidades privadas tienen pensiones más altas que las escuelas de danza y las universidades públicas en Lima tienen una oferta muy reducida. D1, en ese sentido, atiende una demanda que no estaba cubierta y abre un nicho en el mercado de la danza que no estaba previsto ni había sido abordado por otro tipo de instituciones. Es una plataforma única, en ese sentido, con la que es muy difícil competir y en esa medida se perfila como un monopolio cultural que sigue perpetuando la idea de talentos excepcionales individuales, que una vez se forman deben salir a enfrentar, por sus propios medios y recursos, un mercado hostil y desafiante donde deben intentar vivir de su arte en el Perú.

En la trayectoria de Daniela quien se formaba en la escuela D1, la oportunidad se da cuando gana una competencia en el festival “Pura Calle”, organizado desde hace más de 10 años por D1 y recibe como premio un viaje a Europa. En este viaje, que duró 3 meses, ella se capacita en danza y tiene la oportunidad a tomar clases muy diversas y ver a gente moviéndose diferente.

“Un viaje importante que hice que fue a Europa me fui tres meses fue por una competencia que gané. Gané una competencia y el premio era un viaje a Europa y uno decidía cuánto tiempo se quedaba ahí. Pues no, entonces aproveché lo más que pude ese viaje. Y es una oportunidad que agradezco y se dio por este premio que te digo que fue en una competencia del 2015, en el 2015 (...). Pura Calle es un evento internacional gestionado por D1 donde se unen distintas artes, street art, arte urbana como es este el grafiti, el skate, el rap y la danza en general en sus distintas expresiones o sea hip hop en sus distintas expresiones. Todas las que uno se pueda imaginar. Entonces, este concurso en sus primeros años sus premios eran de ese calibre, de boletos de avión, entonces D1 nuevamente pionero en hacer este tipo de eventos con este tipo de premios donde participa todo el arte urbano posible, generando también plataformas y espacios de competencias y siempre esos espacios son aspiracionales pues. Uno va un año y se queda en la selectivas. El siguiente año vas con más ganas porque la plataforma es linda, es hermosa, la atmósfera es bravaza. Entonces la gente se prepara. Entonces todo es siempre escalonado todo escalonado y eso ha sido muy chévere, ¿no? Ahí fue donde yo gané esta competencia y donde pude donde pude viajar. Fue una competencia de house 2 vs 2, con una amiga” (Daniela, 30 años).

Vania, por su parte, encuentra una oportunidad similar, pero en su historia, se da nuevamente un poco antes comparada con las tres bailarinas entrevistadas. Cuando ella tiene diez años relata que en el espacio donde entrenaba, dirigido por Lucy Telge, se presenta la opción de ir a

capacitarse a Cuba. Si bien no lo explica, está implícita en su narrativa que el viaje y la capacitación son costeados por su familia, a diferencia de las demás bailarinas quienes no tenían la capacidad económica de costear capacitaciones internacionales en los momentos iniciales de sus carreras.

“Surge la oportunidad que nos da Lucy Telge de ir a un programa de entrenamiento en Cuba. Me voy todo el verano a entrenar. Así se lo cuento a mis amigas. ¿Te vas con tu mami?, me preguntan. No. Me voy sola. Me siento grande (...). Nos llevan a una sala, nos explican que tendremos clases de técnica, pero también de maquillaje, de vestuario, producción y montaje. Empezamos a las siete de la mañana y terminamos a las ocho de la noche. Tengo diez años” (Vania Masías, 44 años).

En las historias de estas mujeres, es posible identificar un logro en sus trayectorias (pasar una audición multitudinaria, ganar una competencia o demostrar que tenían talento para recibir una beca) con una cuota de azar que les permiten seguir adentrándose en el mundo de la danza. Todas se siguen capacitando y avanzando en sus carreras, en parte por un mérito “individual”, pero sobre todo gracias a que incrementan su capital cultural (Bourdieu, 1979). Estar dentro de D1 y cerca de Vania Masías abre un portal de posibilidades para ellas como bailarinas. Primero, les permite entrenar y capacitarse, pueden acceder a oportunidades educativas fuera de sus contextos inmediatos y que las adentran al mundo de la danza de manera profesional. Además, algunas empiezan a recibir dinero al estar dentro de esta asociación cultural. Esta oportunidad además les permite, de manera más o menos consciente, afirmar su decisión de dedicarse a la danza. Se dan cuenta que es un espacio donde pueden quedarse, donde pueden crecer y generar ingresos. Notan que es posible y viable “vivir de la danza y soñar”, como dice Daniela (30) en su relato.

“Creo que yo me lo comienzo a tomar muchísimo más en serio, cuando mi familia también se lo toma en serio y comienzan a mirarlo con mucho más respeto cuando yo gano esta competencia que me permite ir a Europa (...). En el 2015, cuatro años después de haber comenzado a bailar, mira, casi como una graduación fue ese viaje porque les permitió ver a mis papás, qué tan capaz era yo, aunque ellos tal vez... Ay, no, voy a llorar. Aunque ellos tal vez no lo dijeran en su momento sé que se sintieron muy *orgullosos de que yo lograra este objetivo y pudieron ver a través de ese resultado una posibilidad de vivir de la danza y soñar*” (Daniela, 30).

Investigaciones previas con bailarines han identificado la importancia del reconocimiento en sus carreras. Warnick et al. (2016) encontraron que los bailarines activos y retirados relatan que un momento clave en sus carreras ha sido el reconocimiento de un profesor o director, específicamente, invitarlos a una compañía prestigiosa o ser elegidos para un papel principal, momentos que los llenan de orgullo, alegría y fortalecimiento de su decisión de continuar su trayectoria como bailarines.

Como se ha mencionado antes en este trabajo, dedicarse a la danza no es una labor sencilla, pues es un campo en el que se afrontan desafíos físicos, materiales, de género, entre otros (Kossek y Perrigino, 2016) y que se caracteriza por la precarización laboral (Van Assche, 2017). Lo que evidencian las narrativas de las participantes es que si hay reconocimiento acompañado de una valoración material (retribución económica, un viaje), el camino de dedicarse a este arte y vivir de la danza se ve posible. Esta retroalimentación parece situarlas en un posicionamiento autoeficaz y optimista acerca de sí mismas y de lo que pueden lograr. Nuevamente, es importante recordar que pueden llegar a esta decisión gracias a que se les presentó una oportunidad y esta oportunidad tiene una carga simbólica, pero también un reconocimiento material.

Este momento en sus trayectorias, en el que una oportunidad les permite quedarse en el mundo de la danza, puede ser leída como un “acontecimiento” en términos de Badiou (2010). Según este autor, un acontecimiento es una ruptura de las condiciones de existencia. Consiste en la creación de nuevas posibilidades. El sistema hegemónico restringe las posibilidades del individuo a través de parámetros como la economía capitalista, el gobierno constitucional, leyes de propiedad y herencia, ejército, policía, la escuela, entre otros. Estas limitaciones son construcciones socioculturales, y el acontecimiento tiene lugar cuando se rompe esa barrera socialmente construida.

En las historias de las bailarinas entrevistadas, hay un acontecimiento que revela que lo imposible es posible: se puede vivir de la danza en el Perú. Este acontecimiento lo facilita D1, una asociación sin precedentes fundada y sostenida hasta hoy por Vania Masías, que irrumpe en la historia de la danza en Lima y abre oportunidades para jóvenes de escasos recursos que quieran dedicarse a bailar. Es una plataforma que abre y consolida un mercado poco explorado por otras instancias, que permite que bailarinas y bailarines generen valor de cambio a través de su pasión. En ese sentido, la figura de Vania es un ejemplo de que se puede capitalizar la danza. En este caso, sus privilegios, con una cuota de consciencia social, pueden abrir el camino para otros jóvenes. No es de extrañar que en comparación con las tres entrevistadas, la narrativa de Vania tiene por sentado y con bastante tiempo de anticipación en su ciclo de vida, accesos, formación y recursos, desde los cuales, luego ella abre el camino para otras personas que no han tenido dichos privilegios.

A este punto, vale señalar a manera de crítica cultural que, aunque D1 cuenta con una fuerte visión social, que es parte de la imagen favorable de marca que le ha permitido crecer y mantenerse por años como único gestor alternativo de talentos locales, no pareciera lograr escalar su perspectiva de transformación social, a un nivel que verdaderamente posibilite interpelar y deconstruir, de manera radical, el ecosistema cultural convencional de la danza. Este un ecosistema donde predomina la visión falaz meritocrática, que supone que solo quien tiene más

talento, fuerza y disciplina destaca por su únicos y propios medios. En esta lógica, no es posible configurar suficientemente una red comunal de oportunidades que acerquen la danza a la vida de todas las personas, independientemente de sus talentos o de los ingresos que sean capaces de generar, como vehículo de bienestar y empoderamiento social.

Pareciera que comercializar y monetizar la danza resulta la única forma de potenciar su alcance de resistencia y transformación y ello encierra en sí mismo una paradoja muy compleja, que no podrá acabar de ser profundizada en los alcances de esta investigación, pero que se deja enunciada y problematizada para futuros abordajes. Pues, si comercializar la danza es una manera en que los cuerpos que resisten al sistema no sean devorados por él, el precio es tener que encontrar maneras de vender una actividad que aparentemente no es comercializable. Frente a esto D1, es una plataforma que funciona como un monopolio cultural, para lograr este efecto de potenciar talentos y generar retornos económicos. Enunciar a D1 como un monopolio que ha logrado dominar la escena alternativa de la danza, pero que no deja demasiado lugar a ser complementado o reestructurado por otro tipo de organizaciones o iniciativas con alcances menos comerciales y más sociales, tornándose en el único lugar posible de transformación de la realidad injusta que dice combatir, deja mucho para pensar respecto de hasta qué punto es posible o no escapar del mercado o generar mecanismos legítimos de cambio e inclusión social.

En el último apartado de este capítulo, se detallará, desde las experiencias de las participantes, algunas maneras de generar dinero a través de una actividad que aparentemente no tiene como propósito hacerlo y cuáles son los costos materiales y simbólicos de intentarlo.

3. “La danza todavía es muy mal pagada y pasa esto de que tú eres todo”: vivir de la danza

En sus trayectorias, todas las participantes han hecho posible vivir de la danza en Lima. Cada una, con una ruta distinta, ha construido su carrera en este campo. El desenlace de todas ellas ha sido emprender en danza, ofreciendo sus propios talleres, en estilos distintos y con propósitos diferentes también. Dos de ellas tienen locación permanente para sus escuelas. Sus

proyectos se ven constantemente atravesados por desafíos que afrontan hasta hoy. Estos desafíos tienen distinta naturaleza y van desde lo físico hasta lo sociocultural. En este apartado, se describirán los tipos de trabajos que han tenido las participantes entrevistadas y los desafíos económicos, corporales y de género que complejizan sus carreras hasta el día de hoy.

a. “¿Me están pagando por bailar?”: Desafíos económicos

A lo largo de sus trayectorias, todas las participantes se han desempeñado en distintos tipos de trabajos. El trabajo principal de todas ellas ha sido la docencia en danza, una actividad que complementan desempeñándose como bailarinas en shows infantiles, eventos, conciertos, comerciales, entre otros. Explican que, gracias a sus redes, poco a poco se han ido insertando en espacios cada vez más grandes, en los que se retribuye mejor su trabajo.

“Al principio empecé trabajando, de una me lancé a una escuela. Me contrataron para dictar ballet en una escuela. Yo todavía no sabía casi nada, pero yo dije bueno vamos a ver porque necesito la plata. Pero me explotaban demasiado. Me explotaron demasiado (...). Era salir del ballet, meterme en el primer Metropolitano más apretado que existe y como sea ingresaba para bajar, pelearme con todo el mundo para meterme en el alimentador, llegar al espacio y para que me paguen 25 soles el estar ahí. Y me descontaban encima. *Pero para mí tener 10 soles un día era como “tengo 10 soles para mi pasaje, hoy día me muevo”*. Una cosa así. *Así que me dejaba explotar*. Luego cambié a otra, así fui cambiando de escuelas de ballet, pero el arte no pagaba bien en aquel tiempo. Me pagaban muy poquito por dictar. Yo tampoco tenía tanta experiencia. Yo estaba aprendiendo (...). Luego empecé a bailar como bailarina de los shows infantiles, productoras, horas locas y poco a poco empecé a conocer ambientes que pagaban mejor al arte” (Natalia, 26 años).

En el relato de Natalia (26), se aprecia lo desafiante que puede ser insertarse laboralmente en el mundo de la danza. En su caso, además de la poca experiencia, las urgencias económicas hacen que acepte condiciones de trabajo injustas. Su narrativa también es relevadora respecto de lo mal pagada que está la docencia en danza.

En la historia de María, quien desde el principio de su carrera estuvo vinculada a D1, no se mencionan situaciones de explotación, pero ella explica que en su caso el pago que recibía era por evento. Es decir, pese a que era parte de una compañía, no recibía un salario sino que trabajaba por proyectos. Ella relata además que fue como un sueño la primera vez que recibió un pago por bailar.

“Empecé como con eventos (a los 14 años). Como las marcas empezaban a conocer a Vania, también era como ya creemos un evento para no sé Coca-Cola queremos un evento para eso, entonces armamos las coreografías, nos presentamos, no te imaginas, o sea la primera vez que yo recibí un pago por bailar dije “¿en verdad me van a pagar por bailar?” Yo no lo podía creer. ¿Me están pagando por bailar? dije ¿que es este sueño? Te juro que no podía creer, o sea, porque me convocaron para un evento, bailé y o sea, ni por acá. ¿Yo pensar que me iban a pagar? O sea, no, y cuando me pagaron, yo dije no puede ser, o sea, dije ¿qué es esta situación maravillosa? desde ahí empezó” (María, 33 años).

Las historias de estas bailarinas reflejan, una vez más, lo precarizado que es el trabajo en danza. Como se mencionó en el primer capítulo de este trabajo, por la naturaleza de su profesión, la vida personal y laboral suelen entremezclarse en quienes se dedican a la danza porque bailar es algo que les apasiona y un pilar de su identidad (Cheng, 2002). En el caso de ambas participantes se puede evidenciar que el famoso “amor al arte” puede ser peligroso puesto que las pone en riesgo de aceptar

condiciones laborales injustas y no poder conseguir estabilidad o salarios acordes al esfuerzo y dedicación que exige su profesión. La retribución no material que reciben en términos de satisfacción, alegría, placer, entre otros sentimientos positivos que les genera la danza puede hacer que no exijan mayores retribuciones materiales (Quiña, 2023), lo cual es bastante conveniente para el sistema de explotación capitalista.

Como han identificado estudios previos (Quiña, 2023; Solíz y Brijandez, 2018), la actividad principal de las participantes de esta investigación durante buena parte de sus trayectorias ha sido la docencia. Además, el multiempleo es otra característica de su trayectoria laboral pues han complementado la enseñanza con oportunidades ocasionales como eventos, conciertos o comerciales.

“Entonces, a los que estamos el inicio (de D1) nos empezaron a dar oportunidades para formarnos para poder empezar a dictar hasta que llegó el momento de dictar. Empecé reemplazando clases cuando el profesor no podía venir yo reemplazaba como asistente. Y ahí empecé a ganar de los reemplazos hasta que ya se abrieron mis clases. Empecé a dictar. Luego por ahí que me salían clases particulares que le dictaba no sé a novios que dictaba a colegios cuando empecé a trabajar así. Y por ahí que hacía comerciales, los inicios más que eso luego ya los eventos claro eventos, clases particulares, clases grupales dentro de D1. Diferentes trabajos como te decía comerciales hasta que ya fui creciendo más y ya sea como coreógrafa. También he dirigido obras, la coreografía de obras, también comerciales. Mientras vas pasando los años más experiencia como también vas haciendo diferentes cosas” (María, 33 años).

Ahora bien, tras haber trabajado de manera dependiente e independiente en el mundo de la danza, en algún momento de la trayectoria de estas cuatro mujeres, se

presenta la posibilidad de abrir su propio espacio, de dictar sus propias clases, de emprender. El emprendimiento se presenta como el desenlace de sus historias.

Cada sociedad tiene el marte que se merece (Sánchez Vásquez, 1979), y el Perú es un país de emprendedores. Según el reporte del Global Entrepreneurship Monitor (2016), uno de cada cuatro peruanos tiene algún tipo de emprendimiento. Asimismo, hay un alto porcentaje de peruanas y peruanos que aspira a ser emprendedor. Según una encuesta de IPSOS (2018), el 71 % de adultos jóvenes nacidos entre 1981 y 1995 aspira a formar una empresa, lo que da cuenta de cómo el discurso neoliberal ha calado en las subjetividades, metas y sueños de la sociedad peruana. Cabe mencionar que en el Perú, un emprendedor trabaja en promedio 10 horas diarias, mucho más que lo normado para un trabajo asalariado (OIT, 2014). Estas cifras no resultan sorprendidas, puesto que en los últimos años el discurso de convertirse en empresarios de sí mismos ha sido celebrado y reforzado en el contexto peruano: “la figura del emprendedor se ha transformado y sofisticado para convertirse en la de un ciudadano. Es sobre éste sobre quien recae la tarea de construir un país más inclusivo e igualitario” (Cánepa y Lamas, 2020, p. 19).

De manera muy general, el emprendimiento es el proceso de creación y administración de un negocio, que suele empezar como una microempresa. El emprendedor es la persona que administra y saca adelante el negocio, asume riesgos y aprovecha oportunidades para generar utilidades para su propio beneficio (Acosta, Zárate e Ibarra, 2014). En la literatura sobre el tema, se hace una distinción entre dos motivaciones para emprender: la necesidad y la oportunidad. Un emprendimiento por necesidad es iniciado por individuos desempleados o subempleados quienes buscarían en el emprendimiento principalmente una fuente de ingresos, mientras que uno por oportunidad estaría motivado por un sujeto que cuenta con recursos, tiene una idea

innovadora y encuentra en el mercado un nicho para ofrecerla (Acosta et al., 2014). En el Perú, buena parte de los emprendimientos están motivados por la necesidad y el campo artístico no es la excepción. Como se ha mencionado varias veces en este trabajo, el arte en general y la danza en particular están precarizados. Por ello, el emprendimiento podría presentarse como una solución atractiva para buscar estabilidad y mejores salarios. En los relatos de las entrevistadas, la afluencia de estudiantes en sus espacios es lo que las motiva a emprender y a plantear un proyecto propio, con un énfasis en cierto estilo. En el caso de Daniela (30) es el *dancehall*, en el caso de Natalia (26) es el ballet y la danza contemporánea y en el caso de María (33) son los ritmos latinos.

“Eso fue en octubre del 2017. En octubre del 2017 cuando mi hija apenas tenía tres meses de nacida, comienzo con un grupo de amigas que querían venir a entrenar y venían a entrenar la cochera en mi casa. Y poco a poco se fue extendiendo cada vez un poquito más. Yo había estado bastante tiempo sin bailar por la maternidad. Prácticamente pues unos diez meses estuve sin bailar, ¿no? Entonces de pronto había gente muy interesada en tomar mis clases abrir mis clases de mi cochera, con gente que no sabía nada y no tenía ni idea del *dancehall*, pero ahí dándole la intención, tratando de que, de que, entiendan su movimiento desde la perspectiva del *dancehall*, al inicio un poco intuitivo, intuitivamente. Yo sabía enseñar, pero no sabía cómo llegar a las personas a través del *dancehall* y bueno, así fue como fue surgiendo cada vez un poco más cada vez un poco más” (Daniela, 30 años).

“Nació porque yo, como te había contado, teníamos una casa donde hacíamos clases por zoom. De pronto, los chicos empezaron a bajar y este espacio se volvió, pues un espacio donde había mucha gente y no entrábamos. Entonces

ahí fue que tuvimos que buscar un espacio para alquilar ya como escuela. Busca ser un espacio seguro para las personas que buscan en la disciplina, como carrera dentro de la danza contemporánea y el ballet sin tener la vieja escuela sin tener los maltratos que venían con esto, sino solo quedarnos con la parte de disciplina de fuerza y que permita a las personas sentirse con un espacio seguro” (Natalia, 26 años).

Pese a que el emprendimiento puede ser una forma de buscar mejores condiciones laborales, ellas señalan que desde que iniciaron sus propios talleres ha habido altos y bajos, que lograr la fidelización de estudiantes es un desafío enorme y que la innovación ha sido una constante en la lucha por mantenerse en pie dentro del mercado. Las narrativas dan cuenta de la racionalidad neoliberal según la cual es responsabilidad individual de cada sujeto maximizar su valor en el mercado (Brown, 2015). Paradójicamente, al emprender este camino individual se niegan a sí mismas derechos y protecciones sociales.

Si bien el emprendimiento es principalmente un camino para generar mayores ingresos y consolidarse dentro del circuito comercial de la danza, en los casos de Natalia y María, ellas explican que veían algo en el mundo de la danza que no les gustaba y que a través de sus clases buscan solucionar. Natalia explica que veía en el mundo latino que no había técnica, y ella pensó en abrir clases que permitieran aprender las bases técnicas de la danza clásica y contemporánea. Ella explica que en sus clases busca romper con las dinámicas violentas que suele haber en los estilos clásicos así como brindar oportunidades para que la danza pueda ser una carrera para quienes viven en Lima norte, donde está su escuela. Por su lado, María señala que veía en el mundo latino la prevalencia de dinámicas machistas, y decide capacitarse y dictar

clases solo para mujeres que quieran bailar salsa y bachata.

“Porque había muchas cosas que me parecían machistas este que iban. Era muy como el hombre, siempre tenía que dirigir todo y no de las mejores maneras, las mujeres solamente adornábamos, no teníamos ni voz ni voto era muy desorganizado porque la salsa, la estructura, la salsa y los ritmos latinos, provienen de lo social, de la fiesta de ese ambiente. Entonces yo me sentía así y es más dejé de bailar salsa justamente por eso, porque tuve temas como que en cuestiones de género como qué difíciles, y yo dije no quiero moverme en este mundo, pero la salsa siempre me ha llamado. Entonces es una vez así buscando en YouTube, cuando recién empezaba YouTube, vi un concurso donde se bailaban en grupos de mujeres salsa y dije tengo que hacer esto porque quiero volver a la salsa y estoy segura que podemos hacerlo. Formé un grupo, se volvió súper conocido porque el único que había, o sea, a nivel danza, empezamos a dictar talleres súper rápido” (María, 33 años).

En sus relatos se ve que con sus emprendimientos generan también resistencia. Ellas proponen cambiar algo del sistema que no les gusta, especialmente en el caso de María. Así, sus escuelas no son únicamente una fuente de ingresos sino que son un vehículo para transformar la sociedad desde lo que ellas hacen (bailar). A través de clases de ritmos latinos, por ejemplo, se pueden sacudir discursos sobre lo que puede y debe hacer una mujer en el mundo de la danza y en la sociedad en general. Se observa que lejos de prevalecer un pensamiento individualista o la figura del emprendedor como alguien que solo busca lucrar a cualquier costo, el emprendimiento en danza puede ser también un acto con propósito, incluso transgresor. El arte, desde allí, nuevamente es ese espacio donde se interpelan los sentidos comunes (Vich, 2015).

Ahora bien, emprender no ha sido una tarea sencilla para ninguna de las bailarinas de este estudio. Ellas relatan que, en el proceso de emprender, uno de los principales desafíos es la retribución económica, justamente porque la danza no es una actividad que el sistema valore y por lo tanto no reconoce económicamente. Explican que aún es complicado que se reconozca monetariamente el valor de sus clases y que constantemente están buscando maneras para lograr la fidelización de sus estudiantes.

“Por ahí, que la comunidad a veces no valora tanto a nivel monetario la calidad de clases que dan los profesores. A veces consideran que es muy caro, pero realmente el profesor invierte en sus capacitaciones en viajar aquí viajar allá, entonces este a veces el reto está en que la gente lo valore que la gente lo valore desde el ángulo, que es... todos queremos pagar menos en algún momento, pero creo que luchar por precios justos ha sido uno de los retos más grandes que hemos, que hemos asumido (...). Otro reto es lograr la sostenibilidad y la estabilidad. Eso es algo muy complejo porque muchas personas están de paso, ¿no? Entonces ahí el trabajo está en cómo fidelizamos a los estudiantes, cómo fidelizamos a la comunidad, al alumnado para que puedan quedarse por un periodo mínimo de tres meses haciendo un proceso adecuado apropiado para su momento” (Daniela, 30 años).

Al plantear cada una sus proyectos, además, es posible identificar un propósito más allá de aprender a bailar. En el caso de Natalia, espera que, en su espacio, sus estudiantes puedan ver en la danza una opción de carrera. Daniela tiene la intención de trascender en sus estudiantes a través de la danza, es decir, de incrementar su conciencia respecto a sus cuerpos y sus emociones, así como sumar a su autoconocimiento y valoración de sus procesos y ritmos personales. María explica que con sus talleres tiene el objetivo de empoderar a las mujeres. Vania, por último, quien actualmente se considera una emprendedora social, espera transformar vidas, formar

líderes, cerrar brechas sociales y dar oportunidades a quienes parecían no tener ninguna a través de la danza. Actualmente, estas cuatro mujeres siguen alimentando, innovando, transformando y transformándose a través de la danza. Si bien este arte es el lenguaje a través del cual llegan a otras personas, los aprendizajes que se llevan de las clases de danza son mucho mayores y apuntan, cada una desde una perspectiva distinta, a transformar la sociedad. Ello refleja que, si bien transan con el sistema capitalista para poder vivir económicamente de su arte, es precisamente a través de su arte comercializado que buscan sacudir algún discurso que el sistema sostiene.

b. “Tener el cuerpo de una bailarina”: Desafíos corporales

El cuerpo es la herramienta de trabajo de una bailarina. Como se ha mencionado antes, existen discursos, expectativas y exigencias sobre el cuerpo, especialmente para las mujeres (Bordo, 2003; Wolf, 1991). En el proceso de ir insertándose en el mercado, particularmente en los proyectos esporádicos (shows, conciertos, comerciales, entre otros) que complementan los ingresos que generan como docentes, la imagen que ellas proyectan han sido claves. Estar cerca de las productoras y tener un cuerpo que se ajuste a lo que exigen en términos estéticos ha sido fundamental para avanzar en sus carreras y vivir económicamente de la danza. Es en sus cuerpos donde los cánones y discursos del capitalismo arremeten de nuevo.

“Pero pasa que en el mundo artístico de Perú la danza todavía es muy mal pagada y pasa esto de que tú eres todo, desde cómo te ven y muchas veces sexualizan más de lo que ven tu arte. Por ahí, es como yo choqué con una pared de darme cuenta de que no me elegían simplemente porque no estaba bien vestida o porque no venía maquillada, porque no venía con este pelito, con el otro pelito. Entonces eso me empezó a frustrar. Luego lo empecé a cambiar y cuando cambié eso y aprendí lo de la producción personal de cada artista, me di

cuenta que tenía mucho trabajo pues era del rango estético, se podría decir, de lo que buscaban. Era delgada, bailaba bien, me arreglaba bien. En ese tiempo tenía rulos, entonces llamaba la atención. Tenía que tener algo que llame la atención para que me quieran contratar. Entonces muchas veces no me contactaban por cómo bailaba sino pedían solamente mis fotos. A ver mándame tu foto. No hay video, no hay audición. Y descubrí que ese mundo de trabajo artístico por lo menos de bailarines profesionales se mueve más por contactos que por audiciones. Son muy pocas audiciones y algunas audiciones son falsas” (Natalia, 26 años).

Lo que se aprecia en la narrativa de Natalia es lo que en Perú conocemos como “producirse”. En el campo laboral de la danza, saber producirse, es decir, peinarse, maquillarse y vestirse bien, parece ser una condición para conseguir la atención de las productoras y poder trabajar. Guéry y Deleule (2014), siguiendo a Marx, explican que las distintas etapas del capitalismo expropián a los seres humanos de sus cuerpos y los ponen al servicio de la producción de mercancías. El cuerpo, en este sector económico de la danza donde no son profesoras, se vuelve una mercancía que debe lucir de cierta manera para poder circular. Este trabajo de producción de sí mismas lo deben asumir ellas mismas. Es decir, además de saber bailar, tienen que saber producirse y saber venderse. De ahí que Natalia (26) diga que “tú eres todo”, refiriéndose a que una bailarina también tiene que encargarse de su imagen para poder conseguir trabajo.

A lo largo de las narrativas de las cuatro bailarinas, el cuerpo ha sido un tema que les ha despertado preocupaciones y las ha excluido de ciertos espacios. En algún momento de sus trayectorias, las cuatro mujeres participantes notan que no tienen el cuerpo de una bailarina. Recordemos que, en la danza, los estándares y exigencias para el cuerpo femenino son bastante altas y rígidas (Oliver y Risner, 2017). Particularmente,

Daniela, Natalia y Vania, se formaron en danza clásica durante sus primeros años de carrera, y notaron que sus cuerpos no encajaban en los parámetros de las bailarinas de ballet. Cada una de ellas encontró una manera de afrontar este desafío. En el caso de Vania y Natalia, el camino inicial fue someterse a las exigencias y hacer todo lo posible por tratar de tener ese cuerpo esperado. Sin embargo, ambas fallan en el intento.

“¿Por qué Vania no pasó a la semifinal del Prix de Lausanne?, se preguntó mi papá. Un motivo es la desventaja en los tiempos de entrenamiento, pero el otro factor es el biotipo. ¿Qué podemos hacer para solucionar el tema del biotipo? ¿Y si la operamos? ¿Y si lo mejor es buscar reducir toda la grasa en sus piernas? *Crecí odiando mis piernas, siempre eran muy anchas, muy gruesas, muy pesadas y con el tutú no se me veía bien.* Era la oportunidad de que me las cambiaran ya acepté. Tenía dieciséis años. Cánulas, fierros que absorben la poca grasa que tengo. Mis piernas eran muy musculosas. Siento un dolor intenso luego de la operación. La sensación de haber sido golpeada. Tengo la esperanza de descubrir las piernas ideales debajo de las vendas. Pero qué decepción. Mis piernas siguen exactamente iguales. No había nada que hacer. Solo seguir esforzándome más e intentar comer lo menos posible para que puedan verse pasables en el escenario” (Vania Masías, 44 años).

En la historia de Vania (44), la presión por tener ese cuerpo, por lucir bien en el escenario, por ganar las competencias es muy fuerte. Esas expectativas tan altas, sumadas a los abundantes recursos de su familia, probablemente conducen a una medida tan extrema y violenta hacia su cuerpo como la que relata. En su narrativa, no hay un cuestionamiento acerca de estos cánones estrictos que son ideológicos. Según Althusser (1977) la ideología son las representaciones y valores que moldean la manera en que percibimos, interpretamos y nos relacionamos en el mundo. La ideología no

refleja la realidad, sino que la construye y se perpetúa a través de instituciones como la familia, escuela, iglesia, medios de comunicación, entre otros. En el caso de las narrativas analizadas, estas exigencias para sus cuerpos son ideológicas en tanto avalan, o les hacen creer, que el camino para ser bailarina profesional es obedecer al mandato social de tener un cuerpo que esté dentro del canon. No se cuestiona o cambia la concepción de cuerpo canónico, sino que se busca cambiar el cuerpo físico, se le somete incluso a violencia, con tal de hacerlo encajar en el cuerpo ideológico esperado, considerado el ideal y estético para la danza.

Es interesante notar que Vania, pese a estar en un lugar privilegiado, o quizás por ello mismo, no resiste a este mandato e intenta ajustarse a los cánones del ballet clásico, los cuales fueron impuestos en una realidad cultural muy distinta a la actual. Es como si tener al alcance los recursos económicos para modificar su cuerpo mermara su capacidad para justamente cuestionar, cambiar y resistir a estos mandatos arbitrarios para tener “el cuerpo de una bailarina”. Ello probablemente vaya de la mano con la imposibilidad de fallar, con la prohibición de no lograr ser algo, un mandato que está presente en toda su narrativa, precisamente porque ella tiene todo para ser quien se proponga ser.

“Mes a mes (en clases de ballet), Lucy (su maestra) me fue subiendo de nivel y esto me empezó a motivar. No es que me encantara. Iba porque era lo que tenía que hacer. Mi papá llegaba de trabajar todos los viernes y me preguntaba ¿Fuiste a todas tus clases? Una semana falté y cuando llegó de Chíncha me dijo ‘Es tu vida y con tus actos decides qué tipo de persona quieres ser. Una mediocre que hace las cosas a medias o alguien que cumple con sus compromisos’. Si me quejaba de lo difícil que era, me decía ‘el toro bueno es aquel que cuando lo pican, arremete con más fuerza a su picador. El toro malo es aquel que se retira

el primer intento y fracasa'. Entonces para mí, fallar no era una posibilidad"
(Vania Masías, 44 años).

La operación a la que es sometida a los 16 años refleja el nivel de violencia al que se puede llegar con tal de ajustarse al canon de la danza clásica. Cabe resaltar que este canon responde más a una cuestión estética que de funcionalidad física, lo cual evidencia lo dañinas que pueden ser las expectativas socialmente construidas que hay dentro del mundo del ballet, una danza de élite con cánones físicos muy exigentes hasta la actualidad para las bailarinas profesionales. En ese sentido, no es casual que las bailarinas sean significativamente más proclives a desarrollar Trastornos de la Conducta Alimentaria (TCA) (Arcelus et al., 2014). Una investigación previa en el Perú con bailarinas de ballet profesionales encontró que hay una constante preocupación por el aspecto físico en esta población (Bezanquen, 2016).

Natalia, por su lado, pasó por un proceso similar respecto a su cuerpo, como se puede apreciar en el siguiente fragmento, pero en su narrativa parece haber una mayor conciencia acerca de lo violentas que son las exigencias, discursos y expectativas que se reproducen a través de los maestros de danza clásica.

"En el ballet no me daban personajes porque era morena y ese personaje es blanco. O no te dan personajes porque no porque tú no seas mejor que la otra persona sino ella tiene más condiciones físicas y estéticamente se ve bonito. Pero tú dices 'pero técnicamente no está bien', 'no, pero se ve bonito'. O bueno porque ella está más delgada y te comparaban constantemente, a cada rato a tal punto que uno se sentía mal de verdad que uno se sentía como que *odiaba mis piernas, odiaba mi poto, odiaba mis brazos o sea odiaba mi cuerpo*. Era ¿por qué eres tan quebrada? ¿por qué tienes esta forma? Era como mirarme al espejo y quería ponerme todo negro porque *me daba vergüenza que me vean el cuerpo así* (...). Busqué la estética clásica y llegué a tener la

técnica clásica en su momento cuando estaba muy metida, enfocada en el ballet clásico. Pero de alguna forma lo hice. No sé tampoco si lo hice de forma sana, porque si bien es cierto, yo nunca me metí el dedo, no dejé de comer ni de estas cosas, pero me juzgaba mucho y yo misma me maltrataba con mi propia mentalidad solita, me daba malos consejos, me chancaba. Me autosaboteaba todo el rato. Entonces, *eso no me permitía brillar por completo*" (Natalia, 26 años).

Tener esta conciencia, cuestionar estos cánones y desnaturalizarlos constituye ya un primer paso para poder resistir a estos imperativos, en términos de Foucault (1975). En las entrevistas, cada una menciona alternativas para resistir a los mandatos que se presentaron para sus cuerpos y seguir bailando. Un primer camino es alejarse del ballet y los estilos clásicos (jazz, danza contemporánea) y desarrollar su danza en distintos estilos como los géneros urbanos o latinos. Daniela, por ejemplo, explica que también se forma en estilos clásicos durante sus primeros años y percibe de manera temprana que no tenía el cuerpo para este tipo de danzas, lo cual la lleva a buscar otros estilos y otros espacios que le permiten entender que está bien que los cuerpos sean diferentes.

"Porque el pensamiento, o sea, creo que es correcto, pero no creo que solo es un camino, no, pero el pensamiento inicial es como tienes que hacer ballet, jazz, danza contemporánea para tu formación. Sin embargo, *mi cuerpo para ese entonces no tenía las condiciones físicas como para realmente hacer una bailarina de jazz o contemporánea*. O tal vez yo dentro de mi madurez asumí que ya había como una limitación, ¿no? Entonces, comencé a explorar otras danzas ese mismo año ya para finalizar casi el año. Comencé a hacer un poco más de hip hop, de sexy dance, de street jazz que son géneros más urbanos y

me fui descubriendo ahí, ¿no? Y fue ahí donde entendí que los cuerpos son diferentes, no solamente en cómo se ven, sino en también, cómo proyectan sus movimientos y poco a poco me fui quedando muchísimo más con las danzas urbanas que de alguna manera eran menos estructuradas que las clásicas, ¿no?. *O sea que estaba bien, si no tenías la altura que estaba bien si no tenías la delgadez.* Simplemente el movimiento de cada uno es distinto hasta muchas veces opuesto y eso está bien, ¿no? Entonces, lo entendí desde muy chica y creo que eso fue el impulso, que creo que eso fue lo que me atrajo de las danzas urbanas. Que la libertad con la que uno se puede expresar dentro, de la técnica y todo lo demás hay, hay un amplio camino en el que uno se puede desarrollar siendo uno mismo y era algo y era un concepto, una sensación que no me daban las otras danzas” (Daniela, 30 años).

Pese a que, en otros estilos de danza, hay menos presiones por tener el “cuerpo de una bailarina”, la industria tiene sus cánones y cierra las puertas para quienes no se acomodan a ellos. María y Natalia relatan que por no lucir como bailarinas, se les han cerrado oportunidades laborales. Particularmente, en la trayectoria de María, el embarazo fue un momento de cese laboral. Ella relata que se le cerraron muchas puertas pues ya no tenía “el cuerpo de una bailarina”.

“Cuando me embaracé fue duro fue duro, sí, porque mi cuerpo, o sea, yo soy aparte de ser emprendedora, soy artista, ¿no? Entonces, muchos de mis contratos, cosas que yo tenía planeadas como artista como que me decían ‘no ya no, no’. *Por estar embarazada porque no tenía el cuerpo.* Me tuve que enfrentar, o sea, y para ese momento yo creo que como persona me siento súper evolucionada, que si pasa algo, yo no me voy a quedar callada. Y no me voy a poner a llorar. *Tuve conversaciones bien duras con promotores de eventos,*

con compañeros que tuvieron ciertas actitudes o ciertos desplantes ante mi yo embarazada. Entonces sí, eso fueron momentos como como duros, pero también nuevamente harto aprendizaje como te decía me abrió un portal de tantas cosas que trabajar a nivel sociedad, que yo podía trabajar desde mi espacio, ¿no?” (María, 33 años).

Frente a estas situaciones, frente a la crudeza de la industria y a las puertas cerradas por no lucir como se espera que luzca una bailarina tanto Natalia como María construyen aprendizajes y deciden llevarlos a sus escuelas. Por su lado, la ruta de Natalia consiste en adaptarse al mandato social para no perder oportunidades laborales. Ella decide enseñar en su escuela la importancia de producirse para que sus alumnas “no se choquen con la pared” como ella, para lo cual además de su formación en danza, les brinda clases de maquillaje. Es decir, les da herramientas para que no sean excluidas del mercado laboral.

“Mucho, yo aprendí el tema de la producción, me preocupé en aprender a maquillarme, seguir las tendencias, en vestirme bien, o sea yo en la escuela, pero como loca, cómoda, pero cuando tengo que ir a chambear en algunas cosas de trabajo, me produzco mucho. O sea, tengo que estar bonita, se podría decir, para que digan. Ah, no, sí la quiero contratar. Y eso he hecho con mi elenco. A las chicas del elenco les he enseñado a maquillarse. Antes no se maquillaban nada. Poco a poco se han ido comprando sus cosas. Pero ya no solo hay clases de danza en su curso sino hay clases de maquillaje, diferentes tipos de maquillaje para que aprendan a producirse diferentes tipos peinados para que aprendan a hacerlo solas. ¿Por qué? Para que no choquen con la pared cuando

salgan de acá, porque realmente la realidad es esa. Hay que saber de todo"

(Natalia, 26 años).

En el caso de María, hay un posicionamiento disidente desde el cual resiste, en el que los cánones estéticos establecidos no importan y más bien se asegura de que todas las profesoras estén alineadas con una filosofía de celebración y respeto del cuerpo femenino tal y como es, sin intentar cambiarlo. María, en ese sentido, desafía "el mito de la belleza" (Wolf, 1991) y desde su escuela hace una propuesta de reeducación frente a los mandatos patriarcales.

"Ahí entra, pues el proceso de reeducación que te digo que buscamos hacer en las clases que dictamos para que sane esta herida y me empiezo a dar cuenta de que mi cuerpo no tiene nada malo, sino que es distinto. Entonces, eso lo tengo como que bien presente y también es un tema súper importante el tema del cuerpo porque entre mujeres es bastante fuerte entre mujeres bailarinas mucho más, entonces siempre lo tenemos presente y es como una de las cosas que me han fijado, o sea, en qué sentido, por ejemplo, nunca le vamos a decir alguna bailarina como, como tienes que ser flaca para entrar este vestuario o como deja de comer o no te sale porque estás gordita, o sea, o sea cero esos términos, ¿no? Y dentro de la capacitación de profesores también es muy explícito las formas de comunicarse justamente porque en un ambiente saludable" (María, 33 años).

Se observa entonces que, en todas las trayectorias, las mujeres se han visto confrontadas con sus cuerpos. Ninguna de ellas encajó, en algún momento de su vida, con el canon del cuerpo de bailarina, a pesar de todas tener un cuerpo sano y competente para bailar de manera profesional y sobresaliente. Cada uno buscó resistir

o someterse a este mandato a su manera. Las investigaciones con bailarines de otros contextos, de hecho, colocan al cuerpo como uno de sus ejes de indagación, con un énfasis en la patología. Las bailarinas, sobre todo las de ballet, tienen mayor propensión a desarrollar desórdenes alimenticios justamente por las altas expectativas que hay respecto a sus cuerpos (Arcelus et al., 2014). En las narrativas de las participantes, se encuentra el peligroso mandato de tener un cuerpo adecuado para la danza, pero también cómo es posible resistir a él sin renunciar a este arte.

Algunos de los caminos que se presentan son sujetarse al mandato social produciendo el cuerpo, es decir, operar, adelgazar, maquillar el cuerpo para que se vuelva una mercancía que pueda circular en el mercado de la danza. Un segundo camino, con un poco más de agencia es salir del ballet y buscar estilos de danza urbanos o latinos, alejados de los cánones estéticos clásicos. Un tercer camino, tal vez el más esperanzador, pero más complicado dadas las condiciones para conseguir trabajo en el mundo actual de la danza, es resistir, es decir, no seguir los cánones del “cuerpo de una bailarina” y celebrar los cuerpos como son.

c. Ser una mujer bailarina: Desafíos de género

Ser mujer ha sido un desafío constante en las trayectorias de las bailarinas entrevistadas. Por un lado, explican que la sexualización de sus cuerpos hace que se generen expectativas sobre ellas cada vez que llegan a un espacio, frente a las cuales ellas, una vez más, intentan resistir.

“La sexualización... Teníamos que proponer una parte para una coreografía que era mixta, no y claro, lo que nosotras propusimos era algo sensual y uno de los chicos del otro de mis compañeros me dijo, oye y ustedes no saben hacer otra cosa que no sea sexy y yo dije: Ah, eso es verdad, no, no sé. O sea, como nunca me había cuestionado por qué como mujer bailarina siempre tengo que ir a lo

sensual, como no como que no me han enseñado otras formas de hacer esto porque el hombre, la figura de hombre tiene otro tipo de opciones y la mujer siempre terminamos en este estereotipo. Entonces ese surgió un cuestionamiento como fuertazo de *cómo ser mujer en la danza muchas veces te arroja a que para tener trabajo para para hacerte conocida tienes que ser la sexy y tienes la que la que tiene buen cuerpo*, la chévere, la que está de acuerdo con todo. También si alzas tu voz en lo que no estás de acuerdo, es la que se queja, la quejona. Hay mucho, hay mucho de este tema de género, ¿no? En nivel danza y ese es un ejemplo que te doy, como que también no nos enseñan que podemos ser más cosas que la bailarina sexy” (María, 33 años).

En el relato de María (33) se evidencia un cuestionamiento acerca de la reducción de la mujer a ser sensual, lo cual le quita oportunidades de expresarse de otras maneras en la danza. Sin embargo, al mismo tiempo refleja que en la danza existen expectativas y patrones diferenciados de movimiento para los hombres y las mujeres, como han encontrado estudios previos (Schupp, 2017).

En el caso de Natalia (26), la sexualización ha llegado a la violencia. Ella relata haber sido víctima de insinuaciones sexuales. Explica que en el mundo de la danza la violencia sexual está muy presente y que hay bailarines que se aprovechan de su posición de poder para acosar a mujeres bailarinas.

“Creo que fue difícil ser mujer en la danza cuando yo empezaba a bailar urbano, pasé mucho el tema de acoso muy constantemente. Y siempre era llegar a un espacio y sentir que tenía que pasar la prueba de yo vengo a bailar, no vengo a pulsear (flirtear). Y que siempre los hombres de aquel espacio cada vez que venía una chica nueva, pues estaban pendientes ya para pulsear. Era incómodo

porque yo venía a entrenar, y era incómodo que quieran como “ah, una nueva, vamos a ver si cae”. Y sí caían. *Entonces pasaba mucho eso, que yo sentía que cada vez que vaya a un espacio tenía que ser tosca, hablarles mal o ser apática con la gente para que sientan que yo solo quiero bailar, no tengo intención de ser amiga de nadie y luego me volvía amiga cuando ya entendían que venía a entrenar.* Eso... O que muchas veces recibir ayuda era difícil porque no sabía si te estaban ayudando porque ven un valor en ti o porque querían otras cosas contigo. Entonces he vivido muchas decepciones de ese tipo. Como sentir de ah, sí, me quiere ayudar, ¿no? Entonces estoy haciéndolo bien. Una se siente orgullosa, feliz del trabajo, que estás haciendo y luego te das cuenta que no, no te están buscando por eso, tienen otra intención contigo y es triste. Se siente horrible” (Natalia, 26 años).

El relato de Natalia revela una manifestación más de violencia contra las mujeres, incluso en un espacio que es predominantemente femenino como la danza, lo cual da cuenta de un problema mayor de los sistemas patriarcales. Irigaray (1985) plantea que las sociedades patriarcales fundamentan su orden en el intercambio de mujeres, es decir, las mujeres son objetos que circulan entre los hombres, los únicos que tienen el estatus de sujetos. La autora señala que “se juega a través de los cuerpos de las mujeres, materia o signo, y que hasta ahora la heterosexualidad no es más que una coartada para la buena marcha de las relaciones del hombre consigo mismo, de las relaciones entre hombres” (p. 128). Particularmente el Perú es uno de los países con mayores índices de violencia psicológica, física y sexual contra la mujer (Banco Mundial, 2021). En el 2023, se registraron más de 30 000 denuncias de violencia sexual contra mujeres en el Perú (Ministerio de la Mujer y Poblaciones vulnerables, 2023).

En la narrativa de Natalia, se evidencia que su forma de resistir y de prevenir el acoso sexual es mostrarse hostil cuando llega a un espacio nuevo de entrenamiento, para que nadie se meta con ella o la intente “pulsear”. Es decir, ella intenta “disimular su feminidad”, una estrategia que es común en mujeres que trabajan en entornos predominantemente masculinos (Aguilar, 2018). Si bien es una estrategia que parece darle resultados, probablemente afecte su bienestar y sentido de seguridad cuando entrena o cuando quiere adentrarse en un nuevo espacio. Su relato evidencia que hay mucho por hacer aún para que los espacios en danza sean ambientes seguros y libres de violencia sexual. Es una triste paradoja que, pese a que la danza es un espacio predominantemente femenino, cuando hay hombres en el lugar, especialmente en alguna posición de poder, algunos de ellos violentan a las mujeres.

Un segundo desafío tiene que ver con la maternidad. Al respecto, tanto Daniela como María relatan que tuvieron que frenar su carrera cuando se convirtieron en madres. Las oportunidades y las puertas se cierran, en el caso de María literalmente, cuando salen al mundo con su hija.

“La maternidad. Yo con mi novio que también es bailarín, él no dejó de trabajar por ser papá. Yo sí tuve que dejar de trabajar por ser mamá (...). Tuve un episodio súper fuerte con el Teatro X en un evento. Mi hija recién había nacido. Yo me puse a trabajar al toque porque me encanta lo que hago, ahí estaba feliz y llevé a mi hija y no me dejaron pasar. ¡No me dejaron pasar! Y fue un episodio catastrófico, porque a raíz de ese episodio que tuve, o sea, del shock emocional se me cortó la leche. Era como, o sea, ¿cómo no voy a poder entrar si tengo que bailar? O sea, estaba llevando una nana también para que me ayude, iba a ser responsable. No me permitieron. Me dejaron afuera en el sol porque era febrero creo o marzo, había un sol horrible. No me quisieron dejar pasar. Fue todo un

alboroto. Entonces ahí me di cuenta. Dije asu qué poco apoyo hay también para la mujer trabajadora, ¿no? Y en este caso la bailarina como madre, o sea, qué poco, poco apoyo hay. Eso fue aparte del Estado y se hizo todo un tema. Intervino el Ministerio de la Mujer. Fue un temón. Fue muy fuerte, muy muy fuerte” (María, 33 años).

En las historias de vida de estas mujeres que son madres y bailarinas, un gran desafío para ellas balancear la maternidad con el trabajo en danza. En general, para las mujeres es altamente desafiante balancear la maternidad con el trabajo debido al doble rol y doble expectativa que se tiene de ellas (Pacheco y Vallejo, 2016). En el caso de la danza, ser madre en un sistema en donde la maternidad abnegada y caracterizada por el sacrificio y la renuncia es celebrada podría ser una labor más compleja y enfatiza la necesidad de pensar en maternidades diversas (Vivas, 2019). En el terreno de la danza, esta tarea es más compleja aún puesto que, como se ha mencionado anteriormente, hay mucha precariedad laboral para las bailarinas y no hay protección social alguna para cuando se convierten en madres. No tienen contratos fijos ni beneficios sociales, lo cual se suma a que su principal herramienta de trabajo es su cuerpo y que hay expectativas respecto a cómo este debe lucir. Por ello, la maternidad representa para ellas un alto en sus carreras (Larsen, 2014). Esta situación da cuenta de que, cuando la maternidad llega a la vida de una bailarina, es muy complicado poder resistir a lo que el sistema espera de ellas y peor aún la retribución económica y su trabajo en general se ve suspendido.

De hecho, en la historia de Vania también está presente el desafío de la maternidad así como el hecho de ser mujer, pero en su caso el soporte social y económico tanto de su padre como de su esposo se vuelven amortiguadores y evitan que sea excluida del campo laboral como las demás participantes de este trabajo.

“Soy mamá, soy empresaria, soy bailarina, soy coreógrafa, soy esposa, soy creativa, soy gestora, soy speaker, soy amiga, soy hija, soy hermana, soy dueña, soy mujer. ¿Cómo serlo todo? ¿Cómo serlo todo sin que haya consecuencias? ¿Cuántas lecciones debo recibir para aprender a parar? Dormía poco, me acostaba tarde, me levantaba temprano, daba de lactar, lloraba, volvía a amanecer y seguía anestesiada y siendo efectiva. Cuando nació Mar, mi segunda hija, mi esposo me dijo ‘Nos mudamos al norte’. La idea es que podamos disfrutar de nuestros hijos. ¿Qué haré en el norte? ¿Me quieres matar? ¿Quieres destruir mi carrera?, le decía. Me acaban de ofrecer dirigir una obra gratuita para niños en diversos lugares del Perú y tú quieres que me recluya en el norte. Contra todo pronóstico, la estadía fue uno de los momentos más creativos que he tenido. Estaba tranquila. Tenía tiempo. Dirigí la pieza que me encargaron que además ganó el Premio Luces a mejor obra musical” (Vania Masías, p. 143).

Un tercer desafío tiene que ver con ser mujeres y entrar a espacios donde hay un dominio de los hombres como las competencias y los negocios. Las bailarinas entrevistadas explican que cuando han ido a competir, han recibido comentarios machistas por parte de sus compañeros, insinuando que no tienen el talento suficiente para poder afrontarlos.

“Al querer viajar un Mundial tuve comentarios muy feos que me han dejado marcada, pero no para mal, sino como para para mirar atrás y decir asu cómo hemos evolucionado como sociedad y como, o sea, como también a nivel artístico las escuelas y todo porque comentarios como “chicas, vayan claro vayan a Miami a competir, pero mejor vayan a hacer shopping porque no les va a ir bien, no van a ganar”. O sea cosas fuertazas” (María, 33 años).

Daniela (30) y Natalia (26) relatan que al emprender han sentido que por ser mujeres no las escuchan, no las toman en serio y, en el caso de Natalia, su estrategia ha sido hablar fuerte y nuevamente ser hostil para que los hombres que la rodean cumplan su trabajo y no se lleven su dinero. Ambas explican que en ocasiones han tenido que ir acompañadas de un hombre, de un “verdadero” sujeto (Irigaray, 1985), que las valide para lograr cerrar tratos relacionados a sus emprendimientos.

“Y ser mujer emprendedora... Soy mujer y soy chiquita y parezco niña, o sea, no parezca la edad que tengo creo. Entonces sentía que los obreros me querían pasear como ah, ya, chiquita, sí, sí, no te preocupes. No me querían cumplir, tenía que pelearme, tener que gritar para que entiendan, que estoy haciendo bien las cosas era difícil. Es incómodo sentir que tengo que salir con (mi enamorado) por un lado para sentirme cómoda con las orquestas los músicos. Mira, y entonces ser mujer artista es complicado, es parar a la defensiva a cada rato. Yo estoy a la defensiva. Hay que estar como terca hay que ponerse fuerte, hay que maltratarlos, porque tú quieres tratarlos con respeto, pero no lo entienden de esa forma. Se pasan. Entonces ya descubrí ahora que tengo que andar molesta con ellos, así no me hayan hecho nada mal literal desde el inicio porque si no, se quieren pasar de la raya, se pasan de vivos, no te cumplen, se desaparecen se quieren llevar tu dinero” (Natalia, 26 años).

Como se puede apreciar en los relatos de las entrevistadas, cuando una mujer asume un rol de liderazgo en danza, afronta distintas formas de violencia simbólica puesto que se espera que los hombres sean quienes lideren y tomen decisiones (Cixous, 1975; Irigaray, 1985; Risner y Prioleau, 2004). Frente a ello, una ruta es sujetarse al

mandato de género e ir acompañada de un hombre o alzar la voz, a veces literalmente, para no ser víctima de maltratos.

La danza, como cualquier otra manifestación cultural, da cuenta los patrones de género de la sociedad en la que se desarrolla (Oliver y Risner, 2017). Las narrativas de estas mujeres reflejan las paradojas de ser una mujer bailarina. Aunque el mundo de la danza es predominantemente femenino, son las mujeres quienes afrontan grandes desafíos por el hecho de serlo, por tener un cuerpo femenino que debe ajustarse al mercado, por el peligro de ser sexualizadas y acosadas, por tener que frenar sus carreras por la maternidad, por recibir comentarios sexistas en espacios como las competencias o el emprendimiento como tal. Estos desafíos evidencian que aún hay condiciones que deben transformarse para hacer de la danza un terreno fértil y justo para el desarrollo profesional de las mujeres.

Judith Butler (2006) señala que la vulnerabilidad está repartida de forma desigual y que existen poblaciones que están más expuestas que otras a ser víctimas de violencia arbitraria, como las mujeres, por ejemplo. Al mismo tiempo, Butler, Gambetti y Sabsay (2016) plantean que tradicionalmente la vulnerabilidad se ha conceptualizado como opuesta a la resistencia. Señalan que se ha considerado que alguien vulnerable necesita de protección, lo cual fortalece formas de poder paternalistas en lugar de promover alternativas de resistencia colectiva y transformación social. Frente a esta conceptualización, las autoras proponen que precisamente la vulnerabilidad es la condición de toda resistencia, es aquella condición que permite la búsqueda de un nuevo orden político. Butler (2016) indica que la vulnerabilidad a la desposesión, a la pobreza, a la inseguridad y al daño constituyen a un sujeto en una posición precaria en el mundo. Para superar esa vulnerabilidad, al menos de manera temporal, son necesarios los actos de resistencia.

Una mujer que baila y vive de ello en un país tan machista como el Perú está en una posición de enorme vulnerabilidad, por todos los desafíos descritos en este capítulo. Pero al mismo tiempo, una mujer que vive de la danza hace que su cuerpo y su feminidad, blancos de constante ataque en el sistema hegemónico, sean sus herramientas de trabajo y de resistencia. Una mujer que vive de la danza no esconde su cuerpo, lo expone, pese a todos los mandatos y violencias que históricamente han atentado contra el cuerpo femenino. Una mujer que vive de la danza expresa su sensibilidad con su cuerpo, no la oculta. Una mujer que vive de la danza hace de su trabajo un acto valiente y de rebeldía.



Capítulo 4. Cuerpos que resisten: Algunas conclusiones y reflexiones finales

Escribo este trabajo desde mi posición de mujer, de investigadora y de alguien enamorada de la danza, un arte con el que sigo comprometida y con el que cada día aprendo más de mí misma y del mundo. Cada vez que veía a alguna de mis maestras o a alguna bailarina profesional moviéndose pensaba “Este ser no puede ser una persona. Lo que hace es imposible”. Conforme me fui adentrando en el maravilloso y desafiante mundo de la danza, descubrí que estos seres con poderes sobrehumanos, además, vivían de este arte. Si la danza en sí misma es una actividad desafiante, ¿cuán desafiante puede ser para una mujer vivir de ella? Esta investigación ha buscado responder esta pregunta. Su objetivo fue analizar las trayectorias de mujeres que trabajan profesionalmente en este rubro, para comprender cuáles son los desafíos afrontados y los recursos con los que han contado en el proceso de lograr vivir económicamente de la danza, así como sus implicaciones subjetivas y socioeconómicas. Para ello, se examinaron las narrativas de cuatro mujeres que viven de la danza: Natalia (26), Daniela (30), María (33) y Vania (44).

El primer hallazgo de esta investigación es que la conexión o más bien la vocación por la danza se descubre muy temprano en las trayectorias de las cuatro mujeres del estudio. Ellas encuentran un espacio no oficial, fuera de las currículas escolares, en el que tienen una experiencia (Agamben, 2007) con la danza y descubren que bailar es su pasión. Sus relatos al mismo tiempo revelan las pocas oportunidades que existen en el sistema escolar formal para desarrollarse en la práctica de la danza. Pese a ello, en las narrativas analizadas, se evidencia que estas mujeres encuentran una forma de hacerlo, desde algún límite o periferia del sistema escolar, y ahí radica su primera forma de resistencia. En ese sentido, interpelan la concepción foucaultiana del sistema educativo basado en la disciplina, en el que los cuerpos son educados para reproducir el sistema. Su pasión desafía lo que el sistema espera de ellas. Mover su cuerpo,

actividad sancionada dentro del sistema escolar tradicional, es una actividad que disfrutan, con la que se comprometen y a la que le dan continuidad durante sus años escolares.

En segundo lugar, se encontró que para dar sostenibilidad a esta pasión hace falta una plataforma que expanda su capital cultural (Bourdieu, 1997). Este espacio, en Lima, es D1, la asociación cultural de Vania Masías que en la actualidad es una organización con una variedad de programas lucrativos y no lucrativos. D1 es una plataforma que aglutina a quienes quieren dedicarse a la danza, es una ventana única para las y los bailarines y, en algunos casos, casi un salvavidas para quienes tienen talento y no tienen recursos. D1 y la figura de Vania Masías desatan mucha polémica. Más allá de que se interprete como una iniciativa prosocial o lucrativa o ambas, el análisis de narrativas destaca el rol que D1 tiene en la trayectoria de las mujeres que quieren vivir de la danza.

Este resultado pone en evidencia, además, la necesidad de diversificar un ecosistema con oportunidades educativas y laborales en danza en Lima, pues tras 20 años de su creación, D1 ha crecido exponencialmente y no existe una plataforma similar en la ciudad que ofrezca una formación similar en danza o mecanismos de transformación social contundentes que puedan plantearse al margen de un proyecto comercial. Si bien hay programas universitarios que ofrecen la carrera, estos aún son espacios elitistas y tienen una currícula centrada en los estilos clásicos. El protagonismo que tiene D1 en las trayectorias de las bailarinas de esta investigación pone en evidencia la necesidad de generar o fortalecer otras plataformas que brinden oportunidades similares, sobre todo para quienes tienen pocos recursos económicos. Sin plataformas de este tipo, es muy difícil hacerse un camino en el mundo de la danza y democratizar este arte. Promover la educación artística y cultural es clave para la sociedad en general pues el arte, en sus distintas manifestaciones, es una poderosa herramienta de transformación social.

En el marco de esta plataforma, las tres bailarinas entrevistadas tienen un logro en sus trayectorias (pasar una audición multitudinaria, ganar una competencia o demostrar que tenían

talento para recibir una beca) que las acerca a la profesionalización en el mundo de la danza. El reconocimiento, acompañado de una retribución material (una beca, un viaje) les demuestra que la danza es un espacio donde pueden desarrollarse y generar ingresos. Gracias al reconocimiento de sus aptitudes y talento, ven posible vivir de la danza y soñar. Ese logro les permite resistir a la falta de oportunidades y persistir en sus sueños.

En el caso de Vania, la oportunidad se presenta cuando ella ya recibía ingresos como bailarina y se desempeñaba en el ballet de Irlanda. Ella ve la oportunidad de plantear un emprendimiento social en Lima, cuando por azar ve a unos niños hacer acrobacias en el semáforo. Para ella, la oportunidad no es algo individual sino más bien la posibilidad de impactar en su entorno, de hacer de la danza una herramienta de transformación social. A través de D1, ella aspira a que más personas encuentren en la danza un vehículo para transformarse y transformar vidas. La posibilidad de resistencia, en su caso, se plantea como un proyecto colectivo. Sin embargo, dicho proyecto está inserto en una lógica de mercado y gobierno neoliberal, replica los discursos y construye subjetividades en las que cada una es responsable de su destino individual, como se puede apreciar en el desenlace de las narrativas de las bailarinas entrevistadas.

El tercer hallazgo del trabajo tiene que ver con las rutas que hacen posible vivir de la danza en Lima y los tipos de desafíos que trae consigo esta compleja tarea. Se puede vivir de la danza gracias a la docencia como actividad principal. Este trabajo se complementa con otros más esporádicos como los eventos, conciertos, comerciales, entre otros. El desenlace de las historias de las cuatro bailarinas es desarrollar un emprendimiento en danza; es decir, cada una de las bailarinas construye un proyecto de vida en el que son “empresarias de sí mismas” (Cánepa y Lamas, 2020). Cada una de ellas plantea un proyecto propio en el que brindan clases de danza del estilo en el que se especializan. Pero también tienen un propósito que trasciende el vender sus clases y enseñar a bailar. Al mismo tiempo, cada una de estas mujeres, con su emprendimiento, propone una forma de resistencia a algún discurso del sistema hegemónico.

Natalia aspira a que más personas, sobre todo las que viven en Lima norte donde está su escuela, puedan encontrar en la danza una opción de carrera. Daniela tiene la intención de incrementar, en sus estudiantes, la conciencia sobre sus cuerpos y sus emociones, así como sumar a su autoconocimiento y valoración de sus procesos y ritmos personales. María explica que con sus talleres tiene el objetivo de empoderar a las mujeres, de fortalecer su confianza en sí mismas y de generar oportunidades de crecimiento profesional para ellas dentro del mundo de la danza. Vania espera formar líderes, cerrar brechas sociales y dar oportunidades a quienes parecían no tener ninguna a través de la danza.

Pese a que todas las historias están cargadas de esperanza, se encontró también que las trayectorias de las bailarinas están atravesadas por tres tipos de desafíos que afrontan hasta la actualidad: desafíos económicos, desafíos corporales y desafíos de género. Respecto a lo económico, se identificó que las bajas remuneraciones, la falta de estabilidad y la precarización son características de su trabajo. El emprendimiento aparece como un camino para poder encontrar cierta estabilidad en el mundo de la danza. Ellas mismas buscan generar las alternativas para el reconocimiento de su trabajo sin cuestionar o criticar las condiciones que el sistema les ofrece. Sin embargo, sus proyectos han tenido altos y bajos financieros. Lograr fidelizar estudiantes es uno de los principales retos económicos. La innovación en sus emprendimientos ha sido una constante en la lucha por mantenerse en pie dentro del mercado.

En relación con los desafíos corporales, se encontró que las cuatro mujeres del estudio han cuestionado sus cuerpos al tener que cumplir el mandato social de “tener el cuerpo de una bailarina”. Este canon es puramente ideológico y no tiene que ver con la funcionalidad de su cuerpo para la danza. Se identificaron distintas estrategias para afrontar este desafío. Un primer camino es transar con el sistema y acatar el mandato social de tener un tipo de cuerpo para bailar. La estrategia para lograrlo consiste en operar (en el caso de Vania quien contaba con los recursos para hacerlo), adelgazar o maquillar el cuerpo para que se parezca a ese cuerpo

canónico. Un segundo camino es alejarse de los estilos clásicos, que tienen cánones más rígidos, y buscar estilos de danza urbanos o latinos que “acepten” otros tipos de cuerpos. Un tercer camino, el más transgresor, pero más complejo dadas las condiciones para adentrarse en el mercado laboral de la danza, es hacer lo posible por resistir, es decir, no seguir los cánones del “cuerpo de una bailarina” y bailar celebrando los cuerpos como son.

Por último, una triste paradoja es que el hecho de ser mujeres es un desafío para ellas en el mundo de la danza, pese a que este es un espacio predominantemente femenino. Constantemente, afrontan el peligro de ser sexualizadas y acosadas. Frente a ello, optan por ceder e ir a ciertos lugares acompañadas por un hombre o también ocultar su feminidad, hablando fuerte o siendo “toscas”. Cuando la maternidad llega a sus vidas, se ven obligadas a frenar sus carreras. Sus oportunidades laborales como bailarinas prácticamente desaparecen. En espacios como las competencias o su emprendimiento como tal, reciben comentarios sexistas y se pone en duda su capacidad. Los hombres a su alrededor no las consideran capaces de competir o de liderar un negocio. Pese a ello, con talento, esfuerzo y dedicación, ellas demuestran que son capaces de hacerlo.

Respecto a las recomendaciones y futuras líneas de investigación, los resultados del presente estudio pueden ser un punto de partida teórico y empírico para quienes quieran investigar las trayectorias y desafíos de bailarinas de distintos estilos o realidades culturales. Se recomienda que futuros estudios consideren complementar el abordaje narrativo con técnicas etnográficas de recojo de información. Si bien el foco de este trabajo fueron mujeres, se sugiere que futuras investigaciones recojan información con bailarines hombres quienes probablemente afrontan otro tipo de desafíos al dedicarse a un arte asociado con lo femenino en el sistema patriarcal.

Las narrativas de estas cuatro mujeres bailarinas, que hasta la actualidad viven de la danza, evidencian que vivir de este arte es posible, pero es una tarea altamente desafiante. Frente a estos desafíos, ellas proponen algunas formas de resistencia, pero en algunos aspectos

tienen que ceder, transar con el sistema y someterse a los mandatos sociales para poder sobrevivir en el mercado. Quizás la resistencia, la mayor fortaleza de estas mujeres, está en su persistencia. Todas ellas tienen más de diez años dedicándose a la danza en una ciudad donde esta tarea no es sencilla y se ve atravesada por constantes desafíos. Estas mujeres, que viven de un arte en el que el cuerpo es el protagonista, están en una posición de vulnerabilidad. Pero es precisamente esa vulnerabilidad la fuente de su resistencia. Una mujer que baila y vive de su danza, en un sistema donde el cuerpo en general y el cuerpo de las mujeres en particular ha sido un constante lugar de explotación y violencia, es una mujer que propone formas de resistencia.



Referencias

- Acosta, J., Zárate, R. e Ibarra, A. (2014). Caracterización del emprendedor latinoamericano, a partir del modelo Global Entrepreneurship Monitor – GEM. *Económicas CUC*, 35(1), 135- 155.
- Agamben, G. (2007). *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Adriana Hidalgo editora.
- Aguilar, C. (2018). Disimular la feminidad, vestirse de masculinidad. Mujeres operadoras de la industria química de Tarragona. *Revista Internacional de Organizaciones*, (20), 123-143, <https://raco.cat/index.php/RIO/article/view/342109>.
- Alfaro, S. (2021). *Consumo cultural en el Perú y Latinoamérica*. [Archivo de video]. Recuperado de https://web.facebook.com/watch/live/?v=323138399245374&ref=watch_permalink
- Althusser, L. (1977). *Posiciones*. Editorial Anagrama.
- Ames, P. (2011). Empezando la escuela: las transiciones de los niños pequeños en diversos contextos socioculturales. En: Frisancho, S. Moreno M.T., Ruiz Bravo, P. y Zavala, V. *Aprendizaje, cultura y educación*. Fondo Editorial PUCP
- Arcelus J., Witcomb G. y Mitchell A. (2014). Prevalence of eating disorders amongst dancers: a systemic review and meta-analysis. *European Eating Disorders Review*, 22(2), 92-101. doi: 10.1002/erv.2271.
- Badiou, A. (2010). "La idea del comunismo". En: *Sobre la idea del comunismo*. Buenos Aires: Paidós.
- Bamberg, M. (2021). Narrative in qualitative psychology: Approaches and methodological consequences. In P. M. Camic (Ed.), *Qualitative research in psychology: Expanding perspectives in methodology and design* (pp. 51–66). American Psychological Association. <https://doi-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/10.1037/0000252-003>
- Bandura, A. (1986). *Social foundations of thought and action: A social cognitive theory*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall.
- Barthes, R. (1970). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- Bezanquen, C. (2016). *Bienestar y desórdenes alimenticios en bailarinas profesionales de ballet en el Perú* [Tesis de licenciatura]. PUCP.
- Bolívar, A., Segovia, D. y Fernández, M. (2001). *La investigación biográfico-narrativa en educación. Enfoque y metodología*. Madrid: Muralla.
- Bonnin Arias, P. C., y Rubio Arostegui, J. A. (2019). Vocación y precariedad laboral en la profesión de la danza en España: efectos de una política cultural ineficaz. *AusArt*, 7 (2), 103-112. DOI: 10.1387/ausart.21132
- Bordo, S. (2003). *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. University of California Press.
- Bourdieu, Pierre (1997). *Capital Cultural, Escuela y Espacio Social*. Siglo XXI Editores
- Brown, W. (2015). *El pueblo sin atributos: La secreta revolución del neoliberalismo*. Malpasó.
- Bruner, J. (1971): *La importancia de la educación*. Paidós.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J., Gambetti, Z. y Sabsay, L. (2016). *Vulnerability in Resistance*. Duke University Press
- Cánepa, G. y Lamas, L. (2020). *Épicas del neoliberalismo: Subjetividades emprendedoras y ciudadanías precarias en el Perú*. PUCP.

- Castillo, J. y Agulló, I. (2012). La invasión del trabajo en la vida en la sociedad de la información. *Trabajo y sociedad*, 1(19), 7-30
- Cavarero, A. (2000). *Relating Narratives*. Routledge.
- Chaiklin, S. (2008): Hemos danzado desde que pusimos nuestros pies sobre la Tierra. En H. Wengrower y S. Chaiklin (coords.): *La vida es danza: El arte y la ciencia de la Danza Movimiento Terapia* (pp. 27-38). Gedisa.
- Cixous, H. (1995). *La risa de la Medusa: Ensayos sobre la escritura*. Anthropos.
- Cohen, S. (2004). *International encyclopedia of dance: a project of dance perspectives foundation*. Oxford University Press
- De Sousa, M., Fernández, E., y Valdés, M. (2014). Trabajo independiente y formación investigativa. Su concepción en la dirección del aprendizaje de la Física en la Escuela de II Ciclo de la República de Angola. *Infociencia*, 18(1), 1-10.
- Díaz, X., Godoy, L. y Stecher, A. (2005). *Significados del Trabajo, Identidad y Ciudadanía. La Experiencia de Hombres y Mujeres en un Mercado Laboral Flexible*. Santiago de Chile: Centro de Estudios de la Mujer.
- D1 (2023). *Movamos cosas. ¿Bailamos?* <https://www.d1-dance.com/>
- Erikson, E. (1968). *Identity: Youth and Crisis*. Norton.
- Federici, S. (2004). *Calibán y la bruja. Mujeres y acumulación originaria*. Traficantes de sueños.
- Federici, S. (2022). *Ir más allá de la piel. Repensar, rehacer y reivindicar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo*. Traficantes de sueños.
- Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* Alpha Decay.
- Foster, S. (1996). *Corporalities. Dancing, Knowledge, Culture and Power*. Routledge.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar*. Siglo veintiuno editores.
- Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber..* Siglo veintiuno editores.
- Foucault (2012). *El poder, una bestia magnífica*. Siglo veintiuno editores.
- Fuentes, A. (2006). *El valor pedagógico de la danza*. Tesis de doctorado. Universitat de Valencia: Servei de Publicacions.
- Global Entrepreneurship Monitor (2016). *Global Report 2016*. London: Global Entrepreneurship Research Association, London Business School
- Guéry, F. y Deleule, D. (2014). *The productive body*. Zero Books
- Hanna, J. (1979). *To dance is human*. University of Chicago Press.
- Hanna, J. (1995). The Power of Dance: Health and healing. *The journal of alternative and complementary medicine*, 1(4), 323-331.
- Hanna, J. (2017). Dancing to resist, reduce and escape stress. En V. Karkou, O. Sue y S. Lycouris (Eds.). *The Oxford Handbook of dance and wellbeing* (97-112).
- Howson, A. G. e Inglis, D. (2001). The body in sociology: tensions inside and outside sociological thought. *The Sociological Review*, 49(3), 297-317. <https://doi.org/10.1111/1467-954x.00333>
- Irigaray, L. (1985). El mercado de las mujeres. En L. Irigaray, *El sexo que no es uno* (127-142). Saltés.
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós.
- Kassing, G. (2007). *History of dance*. Human Kinetics.

- Karkou, V., Sue, O. y Lycorius, S. (2017). *The Oxford Handbook of dance and wellbeing*. Oxford Handbooks. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199949298.001.0001>
- Koch S., Riege, R., Tisborn, K., Biondo, J., Martin, L. y Beelmann, A. (2019). Effects of Dance Movement Therapy and Dance on Health-Related Psychological Outcomes. A Meta-Analysis. *Frontiers in psychology*, 41(1), 46-64. doi: 10.3389/fpsyg.2019.01806
- Kossek, E. E., y Perrigino, M. B. (2016). Resilience: A review using a grounded integrated occupational approach. *The Academy of Management Annals*, 10(1), 729–797. <https://doi.org/10.1080/19416520.2016.1159878>.
- Koutedakis Y. y Jamurtas A. (2004). The dancer as a performing athlete: physiological considerations. *Sports Medicine*, 34(10), 651-661. doi: 10.2165/00007256-200434100-00003.
- IPSOS (2018). *Millennials: Mitos y realidades*. Recuperado de https://www.ipsos.com/sites/default/files/ct/publication/documents/2018-06/ipsos_peru_-_millennials_0.pdf
- Larsen, G. (2014). *Balancing Acts: Dancers and Their Experiences With Motherhood*. <https://www.danceusa.org/ejournal/2014/03/13/balancing-acts-dancers-and-their-experiences-with-motherhood>
- Larson, El. (2017). 'Behind the Curtain: Exploring Gender Equity in Dance among Choreographers and Artistic Directors', en W. Oliver y D. Risner (eds), *Dance and Gender: An Evidence-Based Approach* (39-59), <https://doi.org/10.5744/florida/9780813062662.003.0003>,
- Lent, Robert; Steven Brown y Gail Hackett (1994). Toward a Unifying Social Cognitive Theory of Career and Academic Interest, Choice and Performance. *Journal of Vocational Behavior*, 45, 79–122.
- Lorey, I. (2015). *State of Insecurity: Government of the Precarious*. Verso Books.
- Marx, K. (1976). *Manuscritos económico- filosóficos de 1884*. Cultura Popular.
- Marx, K. (1991). *El Capital. Crítica de la economía política*. Siglo XXI.
- Masías, V. (2023). *Bailar para transformar tu vida*. Grijalbo.
- McAdams, D. P. (1985). *Power, intimacy, and the life story: Personological inquiries into identity*. New York, NY: Guilford Press.
- McAdams, D. P. (2013). *The redemptive self: Stories Americans live by (revised and expanded edition)*. New York: Oxford University Press.
- Merleau Ponty, M.(1993). *Fenomenología de la percepción*. Planeta-Agostini.
- Mitrovic, A. (2020). *Historia, contemporaneidad y mercado en Lima*. VADB. Recuperado de: <https://vadb.org/articles/historia-contemporaneidad-y-mercado-en-lima>
- Moraña, M. (2021). *Pensar el cuerpo: Historia, materialidad y símbolo*. Herder.
- Noon, M., Hoch, A. Z., McNamara, L., y Schimke, J. (2010). Injury Patterns in Female Irish Dancers. *PM&R*, 2(11), 1030–1034. <https://doi.org/10.1016/J.PMRJ.2010.05.013>
- Organización Internacional del Trabajo (2014). *Perfil del emprendedor informal limeño*. Lima: OIT.
- Oliver, W. y Risner, D. (2017). *Dance and Gender: An Evidence-Based Approach*. University Press of Florida

- Orishimo, K., Kremenic I., Pappas, E., Hagins, M. y Liederbach, M. (2009). Comparison of landing biomechanics between male and female professional dancers. *The American journal of sports medicine*, 37, 2187–2193. Doi: 10.1177/0363546509339365
- Pacheco, B. M. y Vallejo, K. (2016). La mujer y el doble rol. Las estrategias de afrontamiento en el ejercicio de la maternidad. *Escenarios Contemporáneos de la Psicología. Controversias y desafíos*, 246.
- Paradise, R. (2005). Motivación e iniciativa en el aprendizaje informal. *Sinéctica*, 26, 12 – 21. Recuperado de http://portal.iteso.mx/portal/page/portal/Sinectica/Historico/Numeros_antteriores06/026/26%20Ruth%20Paradise-Mapas.pdf
- Pease, M.A., Guillén, H., De La Torre, S., Urbano, E., Aranibar, C. y Rengifo, F. (2021a). *Ser adolescente en el Perú. Tomo I: El mundo interno adolescente*. Fondo Editorial PUCP.
- Pickard, A. (2012) Schooling the dancer: the evolution of an identity as a ballet dancer, *Research in Dance Education*, 13:1, 25-46, DOI: 10.1080/14647893.2011.65111
- Quiña, G. (2023). Scenes of precarity: Conditions, dynamics and challenges for the post-pandemic future of cultural labour in Argentina. *International Journal of Cultural Studies*, 0(0), 1- 18. <https://doi-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/10.1177/13678779231195644>
- Quiroga Murcia, C., Kreutz, G., Clift, S. y Bongard, S. (2010). Shall we dance? An exploration of the perceived benefits of dancing on well-being. *Arts & Health*, 2 (2), pp. 149-163.
- Rahdari, A., Sepasi, S., y Moradi, M. (2016). Achieving sustainability through Schumpeterian social entrepreneurship: The role of social enterprises. *Journal of Cleaner Production*, 137(20), 347-360
- Ratey, J. (2008). *Spark: The Revolutionary New Science of Exercise and the Brain*. New York: Little, Brown.
- Risner, D., and D. Prioleau. 2004. Leadership and administration in dance in higher education: Challenges and responsibilities of the department chair. En e D. Risner y J. Anderson (Eds.) *Conference proceedings of the national dance education organization: Merging worlds: Dance, education, society and politics*, (343-51). National Dance Education Organization.
- Rivas, E. (2019). *Mamá desobediente. Una mirada feminista a la maternidad*. ICONO.
- Samuels, S. (2001) Study exposes dance gender gap, *Dance Magazine*, 35-37.
- Sánchez Vásquez, A. (1979) *Las ideas estéticas de Marx*. Octava edición. Era.
- Schupp, K. (2017). Sassy Girls and Hard-Hitting Boys: Dance Competition Culture and Gender. In W. Oliver y D. Risner (Eds.), *Dance and Gender: An Evidence-Based Approach* (pp. 76–96). University Press of Florida. <https://doi.org/10.2307/j.ctvx1ht59.9>
- Standing, G. (2014). *El precariado*. Capitan Swing.
- Stevens C. J., Vincs K., deLahunta S., Old E. (2019). Long-term memory for contemporary dance is distributed and collaborative. *Acta Psychol.* 194, 17–27. 10.1016/j.actpsy.2019.01.002
- Stinson, S. (2005). The hidden curriculum of gender in dance education. *Journal of Dance Education*, 5 (2),51-57.
- Tamboukou, M. (2010). Relational narratives: Auto/biography and the portrait, *Women's Studies International Forum*, 33 (3), 170-179. <https://doi.org/10.1016/j.wsif.2009.12.007>.

- Thelen, E., y Smith, L. (1994). *A dynamical systems approach to the development of cognition and action*. MIT Press.
- Trapnell, L. (2011) ¿Diversificar o interculturalizar el currículo? En: Frisancho, S. Moreno M.T., Ruiz Bravo, P. y Zavala, V. *Aprendizaje, cultura y educación*. Lima, Fondo Editorial PUCP
- Unger, R. (2007). *The self awakened. Pragmatism unbound*. Harvard university presss.
- Urutiaga, J. (2017). Evolución de la danza y su lugar de representación a lo largo de la historia. *AXA. Una revista de arte y arquitectura*, (9), 1-21.
- Valéry, P. (1936). *Filosofía de la danza*.
<https://static1.squarespace.com/static/5af3e8b970e8028433434baf/t/5e79526a01e72b2f0b05399b/1585009267801/Filosofi%CC%81a+de+la+Danza+Paul+Vale%CC%81ry.pdf>
- Valle, M. (2014). Ansiedad estado y ansiedad rasgo en bailarines según el tipo de danza que practican y su condición como bailarín, *Persona* (17), 139-158.
<https://doi.org/10.26439/persona2014.n017.293>
- Van Assche A. (2017). The future of dance and/as work: Performing precarity. *Research in Dance Education*, 18(3), 237–251. 10.1080/14647893.2017.1387526
- Verdenelli, J. (2021). Las narrativas de madres y bailarinas en el circuito profesional del tango danza en Buenos Aires. *Revista del Museo de Antropología*, 14(3), <https://dx.doi.org/http://doi.org/10.31048/1852.4826.v14.n3.33852>
- Vera, A., Prialé, M. A., Espinosa, A. y Ninahuanca, F. (2019). Narrativas de sostenibilidad en emprendedores sociales de Lima Metropolitana. *SUMMA PSICOLÓGICA UST*, (16), 88 - 97. Recuperado de:
<https://summapsicologica.cl/index.php/summa/article/view/421Vich>, 2015
- Turner, V. (1969). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Taurus.
- Warnick, J., Wilt, J., y McAdams, D. (2016). Dancers' stories: A narrative study of professional dancers, *Performance Enhancement & Health*, 4 (1–2), 35-41.
<https://doi.org/10.1016/j.peh.2015.12.002>.
- Willis, S. (1995). Factors that Affect Dance Programs, *Journal of Physical Education, Recreation & Dance*, 66 (4), 58-63, DOI: 10.1080/07303084.1995.10608142
- Wilson, M. (2002). Six views of embodied cognition. *Psychonomic Bulletin & Review*, 9(4), 625-636.
- Wolf, N. (1991). *El mito de la belleza: Cómo las imágenes de belleza son usadas contra las mujeres* (S. Aguado, Trad.). Ediciones B.

Anexos

Anexo 1: Guía de entrevista

1. ¿Cómo empezó tu historia con la danza?
2. ¿Bajo qué circunstancias consideras que empiezas a dedicarle más tiempo, más energía, más recursos, más vínculos, etc. a la danza?
Repregunta: ¿Cuándo inicia tu entrenamiento más formal en danza?
3. ¿Cuándo decidiste que querías dedicarte a la danza como forma de vida? ¿Qué pasó y qué pensaste en ese momento?
4. ¿En qué momento de tu vida empezaste a generar ingresos con la danza? ¿Qué tipos de trabajos en danza has hecho?
5. Tú tienes actualmente el estudio/la escuela "X", cuéntame de qué trata.
6. ¿Por qué decidiste emprender en danza? Cuéntame cómo fue este proceso
7. ¿Qué ha sido lo más satisfactorio de emprender en danza?
8. ¿Qué ha sido lo más difícil de emprender en danza?
9. De acuerdo con lo que yo he estado investigando, dedicarse a la danza como forma de vida es muy desafiante, es un trabajo que a veces no se reconoce bien económicamente, puede haber inestabilidad, incertidumbre e incluso precariedad, ¿tú qué opinas de ello? ¿Cómo es en tu caso y cómo esto ha influido en tu emprendimiento?
10. ¿Qué sacrificios has tenido que hacer para sacar adelante este proyecto (estudio/escuela)?
11. ¿Has pensado en abandonar la danza alguna vez? ¿Qué crees tú que ha hecho que sigas hasta hoy?
12. ¿Cómo la relación con tu cuerpo en términos físicos y emocionales ha influido en el proceso de dedicarte a la danza como forma de vida?

Repregunta: ¿Podrías contarme en qué momentos/episodios de tu vida sentiste que la relación con tu cuerpo en términos físicos y emocionales ha influido en el proceso de dedicarte a la danza como forma de vida?

13. ¿Cómo crees que el ser mujer ha influido en este proceso de dedicarte a la danza como forma de vida (para bien o para mal)?

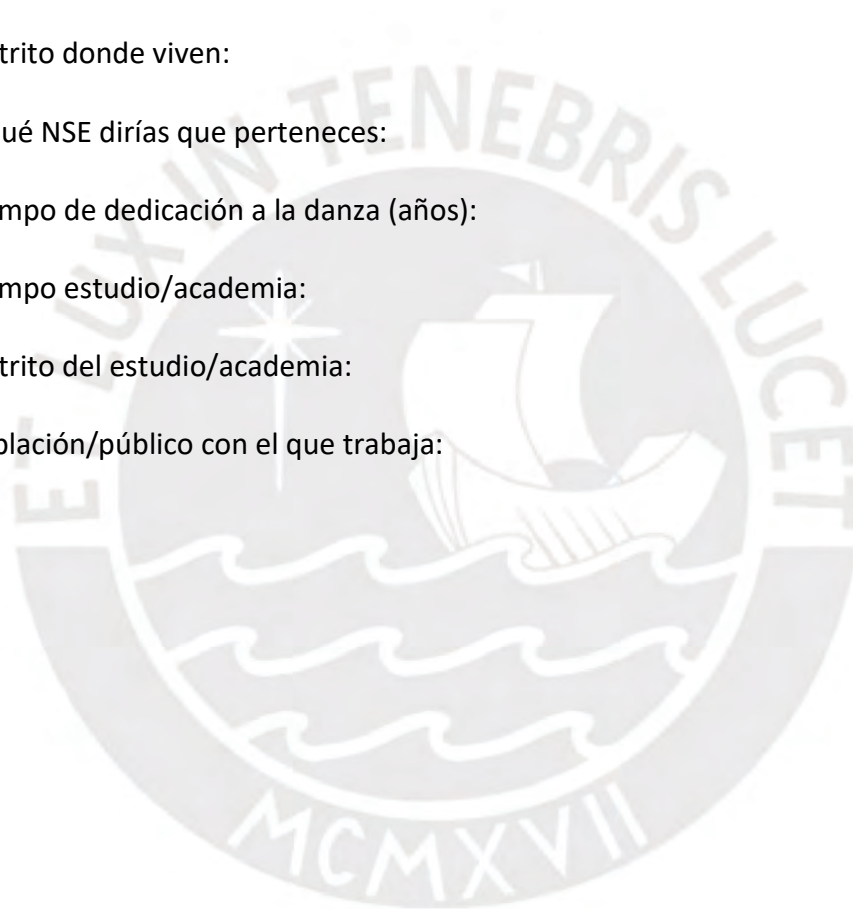
Repregunta: ¿Podrías contarme en qué momentos/episodios de tu vida sentiste que ser mujer ha sido un factor que ha marcado (para bien o para mal) tu relación con la danza?

14. Después de todo lo que hemos hablado, si pudieras poner en una frase quién es (nombre), ¿qué dirías?
15. ¿Hay algo más que quieras añadir, alguna reflexión o recomendación para mí o para la investigación?



Anexo 2: Ficha de datos sociodemográficos

- Edad:
- Género:
- Estado Civil:
- Hijxs:
- Estudios:
- Distrito donde viven:
- A qué NSE dirías que perteneces:
- Tiempo de dedicación a la danza (años):
- Tiempo estudio/academia:
- Distrito del estudio/academia:
- Población/público con el que trabaja:



Anexo 3: Protocolo de consentimiento informado

El propósito del consentimiento informado es brindarle, como potencial participante de la presente investigación, una explicación sobre la naturaleza del estudio y del rol que usted tendría en ella. La presente investigación es conducida por Estefanía Urbano Flores, estudiante de la maestría en Estudios Culturales de la Pontificia Universidad Católica del Perú. En el marco del trabajo de tesis, asesorado por la Dra. Angela Vera Ruiz, me encuentro realizando un estudio cuyo objetivo es describir las narrativas de mujeres que se dedican a la danza como forma de vida.

Si usted accede a participar, se le pedirá participar en 1 o 2 entrevistas y responder algunas preguntas acerca de su historia con la danza. En caso usted no desee responder alguna de estas preguntas, o prefiere no conversar sobre algún tema en particular, está en todo su **derecho de abstenerse** y comunicárselo a su entrevistadora. Esta entrevista se realizará en una o dos sesiones que tomará alrededor de 60 minutos. Finalmente, una vez se haya completado el proceso de investigación, al finalizar el curso, me pondré en contacto con usted para coordinar **la devolución de los resultados del estudio**.

Por otro lado, me gustaría poder tener un registro de esta entrevista. Por ello, solicito su autorización para que lo que se converse durante la entrevista pueda ser grabado, de modo que pueda transcribir fielmente las ideas que usted nos haya expresado para su posterior análisis.

Toda la información que se recoja será manejada con **absoluta confidencialidad**, protegiendo y modificando en las transcripciones todos aquellos datos personales y contextuales que puedan revelar su identidad.

Luego de haber revisado estos puntos, ¿tiene usted alguna pregunta? (Luego de responder cualquier pregunta que surja) Si todo esto le quedó claro, ¿acepta usted participar en la investigación? ¿Está de acuerdo con que su entrevista sea grabada? (Sí / No).

Para información adicional, puede usted dirigirse a Angela Vera o a Estefanía Urbano a sus correos electrónicos: averar@pucp.pe y urbano.estefania@pucp.pe

Desde ya le agradecemos su participación.



Acepto participar voluntariamente en esta entrevista conducida por Estefanía Urbano Flores. He sido informada del objetivo de la misma. Me han indicado también que tendré que responder una serie de preguntas, lo cual tomará aproximadamente 60 minutos de mi tiempo. También me consultaron si la entrevista podría ser grabada en audio, lo cual acepto ____ no acepto _____. Sabiendo que este material se destruirá una vez finalice la investigación. Reconozco que la información que yo provea en esta entrevista es estrictamente confidencial, no será usada para ningún otro propósito fuera de los fines académicos del trabajo. Posterior al análisis de la información, se me brindará una devolución previa coordinación conmigo. Entiendo que puedo hacer preguntas sobre el proceso en cualquier momento y que puedo retirarme del mismo cuando así lo decida, sin que esto acarree perjuicio alguno para mi persona. De tener preguntas sobre mi participación en la entrevista, puedo contactar a Angela Vera o Estefanía Urbano a los correos: averar@pucp.pe o urbano.estefania@pucp.pe

Nombre del Participante

Firma del Participante

Fecha

