

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES



Danza, Cuerpo y Sociología: Una revisión de literatura sobre el trabajo en la industria cultural de la danza desde las Ciencias Sociales

Trabajo de investigación para obtener el grado académico de Bachiller en Ciencias Sociales con mención en Sociología presentado por:

Gil Zacarias, Danitza Gabriela

Asesor:

Rosales Lassus, Jose Luis

Lima, 2022

Resumen

El estudio de las industrias culturales es una notable línea de investigación en la sociología actual. Si bien estas constituyen un importante generador de empleo en el Perú, las condiciones de trabajo en el sector suelen caracterizarse por la desestandarización, la independencia, la multifuncionalidad y la informalidad. En este contexto, el presente trabajo plantea un diseño analítico para desarrollar una investigación empírica a futuro, que indague en el impacto de estas características en trayectorias profesionales concretas, y en cómo los individuos sortean estos retos desde los soportes que tienen a disposición.

Para sustentar dicha investigación, se presenta una revisión de la literatura académica enfocada en una industria cultural en particular, la danza, y se articula la discusión en cuatro dimensiones de estudio: el género, la edad, la clase y el cuerpo. Este último tiene una centralidad particular en el desarrollo profesional de los bailarines, por lo que se incide en investigaciones que han problematizado sus alcances. Asimismo, este trabajo propone un marco teórico que integra los conceptos de “pruebas” y “soportes” de la Sociología del Individuo, “disposiciones corporales” de la Sociología del Cuerpo y “trayectoria profesional” de la Sociología del Trabajo, pues permiten generar una comprensión matizada y sistemática a partir de diferentes experiencias personales. Con este aporte se busca contribuir al fortalecimiento de dichos campos temáticos en el Perú, y del vínculo entre las artes y las ciencias sociales con conocimiento construido desde el Sur Global.

Palabras clave: danza, cuerpo, individuo, industria cultural, trayectoria profesional

Índice

1. Introducción	1
2. Estado del Arte	3
2.1. Los retos del trabajo en las industrias culturales en el Norte Global	3
2.2. Industrias culturales para los bailarines de América Latina	6
2.3. La danza como profesión desde una perspectiva sociológica	8
a. Género	9
b. Edad	10
c. Clase	11
2.4. Los retos en la carrera del cuerpo	12
a. El día a día: Trabajando el cuerpo	13
b. Bailar a través del riesgo: las emociones, el entorno y lo carnal	14
3. Diseño de investigación	15
3.1. Objetivo general	16
3.2. Objetivos específicos	16
3.3. Presentación de caso	16
4. Marco teórico	17
4.1. Sociología del Individuo: Pruebas y soportes	18
4.2. Sociología del Cuerpo: Identidad y disposiciones corporales	20
4.3. Trayectoria profesional	21
5. Conclusiones	24
6. Referencias Bibliográficas	27

1. Introducción

En el periodo 2002-2017, la economía de las industrias culturales y creativas en Perú han tenido una notable expansión (Alfaro y Legonía, 2018, p. 350). Sin embargo, este crecimiento ha sido desigual según los sectores que las componen, y el aumento en la contribución total al PBI no necesariamente ha implicado una mejora cualitativa en las condiciones de trabajo de quienes sostienen estas industrias. Así, el sector de las artes escénicas constituye un importante generador de empleo directo e indirecto en el país (Ágreda, 2017). No obstante, el trabajo en esta industria cultural suele configurarse en condiciones de precariedad, inestabilidad e informalidad (McRobbie, 2016) que llama, en muchos casos, a la autogestión de las oportunidades de trabajo para financiar los proyectos de vida. Desde el Estado peruano, este sector ha sido históricamente relegado en términos de financiamiento y líneas de apoyo, como lo diagnosticó recientemente la UNESCO y el Ministerio de Cultura (2021). Aunado a ello, el campo de Arte, Cultura e Industrias Culturales permanece como una de las áreas de conocimiento con menos propuestas de investigación ejecutándose en el país, como lo reportó el Censo Nacional Universitario del 2010 (Alfaro y Legonía, 2018, p. 359). Si observamos el sector Danza en particular, esta desatención se refleja en la inexistencia de “estadísticas sobre el universo de bailarines profesionales y no profesionales de la danza que labora en el Perú” (CNDP, 2019, p. 13).

Asimismo, el ejercicio de esta disciplina supone desafíos específicos que la diferencian de otras profesiones, pues requiere poner al cuerpo en el centro de sus acciones. Dado que la producción corporal se configura como su principal herramienta, se ha evidenciado que las trayectorias profesionales en danza terminan a corta edad (Jeffri y Throsby, 2006), son eventualmente más accesibles a aquellos grupos sociales con más capitales acumulados (Tsitsou, 2014, p. 63) y se requiere contrastar las habilidades del propio cuerpo con las concepciones hegemónicas del aspecto de un bailarín profesional y determinados roles de género que se le asocian (Stinson, 2005; Goinheix, 2010; Dunagan y Fenton, 2014).

Frente a estas dificultades para conocer y atender oportunamente las necesidades de los trabajadores de este sector, proponemos una investigación que identifique y analice los soportes (Martuccelli, 2007) que movilizan los bailarines

profesionales ligados a una emblemática institución de danza en el Perú para enfrentar las pruebas de llevar un proyecto profesional en artes escénicas en Lima. A partir de una investigación cualitativa de corte exploratorio, se buscará generar evidencia sobre las dinámicas y soportes específicos que son necesarios para el ejercicio digno de esta profesión en el Perú, con ánimos de impulsar el interés y apoyo público y privado, pensada desde los trabajadores de la cultura (Noel Sbodio, 2016). El presente trabajo es una introducción al debate teórico y al tipo de conocimiento generado en artículos académicos y de política pública sobre este objeto de investigación, que alimentará el trabajo empírico a desarrollar próximamente en una tesis de licenciatura en Sociología.

Desde el plano académico, este trabajo busca contribuir al desarrollo de campos como la Sociología del Arte (Peters, 2020), Sociología de la Cultura (Williams, 1994), Sociología del Trabajo (De la Garza, 2000), Sociología del Cuerpo (Le Breton, 2018) y Sociología del Individuo (Martuccelli, 2007). Frente a la gran cantidad de estudios realizados en el Norte Global, con marcos pensados para sociedades post-industriales, esta investigación busca contribuir con evidencia desde las ciencias sociales desarrolladas por peruanos como Liuba Kogan y Danilo Martuccelli, quienes han desarrollado esquemas analíticos útiles para pensar estas trayectorias profesionales.

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

Este trabajo se organiza de la siguiente manera. Después de esta introducción, la segunda sección presenta un Estado del Arte sobre las características del trabajo en las industrias culturales, con énfasis en las artes performativas como la danza en América Latina. A partir de ello, se identifican

trabajos que analizan la danza como profesión desde variables tradicionales del análisis sociológico como el género, la edad y la clase. Para terminar, se hace énfasis las investigaciones sobre la práctica profesional de danza en relación a la materialidad del cuerpo, la gestión de emociones y el entorno organizacional que suele caracterizar su práctica.

La tercera sección enuncia los objetivos que se formulan para guiar una investigación mayor, a partir de la problematización presentada en el Estado del Arte. La cuarta sección presenta el modelo teórico que respaldará el análisis, tomando como principales componentes los conceptos de “pruebas” y “soportes” de la Sociología del Individuo, “disposiciones corporales” de la Sociología del Cuerpo, y “trayectoria profesional” de la Sociología del Trabajo. Finalmente, la quinta sección presenta las conclusiones del trabajo, identificando los principales aportes y tareas pendientes para el desarrollo de una investigación basada en esta revisión.

2. Estado del Arte

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

El concepto de “industria cultural” fue presentado en 1944 por Theodor Adorno y Max Horkheimer, en su libro *“Dialéctica de la Ilustración”*. Representantes de la teoría crítica, con este concepto hacen un “diagnóstico general sobre el escenario cultural, tecnológico y político de la primera mitad del siglo XX” (Peters, 2020, p. 68), marcada por una explosión tecnológica que planteaba nuevas condiciones socio-políticas. Estos autores hacen énfasis en la relación entre la economía capitalista y la industria cultural como un proyecto totalizador que aseguraba la pasividad del espectador; mientras que otros autores como Walter Benjamin la veían como una nueva condición de posibilidad para avanzar proyectos políticos masivos de liberación (pp. 69, 75). El legado de estos autores constituye un hito para el estudio de la producción de obras artísticas y la finalidad de la labor de los artistas en la sociedad. A partir de este concepto, han surgido una “serie de nociones tales como industrias creativas, economía de la cultura, globalización tecnológica, capitalismo cognitivo y trabajo inmaterial, entre otras” (Peters, 2020, p. 23) que se han desarrollado desde distintas vertientes, no sólo desde la academia o desde las humanidades.

Por ejemplo, en su popular libro *“Be creative”*, Angela McRobbie examina las nuevas industrias culturales a partir de los años 90s, en relación con el modelo neoliberal. La autora prefiere usar el término ligado a la Escuela de Frankfurt, en lugar de ‘industrias creativas’, a manera de rechazo a las ideas pragmáticas adoptadas por los responsables de políticas para economizar la creatividad como una actividad individual (McRobbie, 2016, pp. 14-15). Ella argumenta que el “dispositivo de la creatividad” se volvió en una forma de gubernamentalidad, en el que gobiernos neoliberales como el británico de los 90s ‘des-proletarizan’ la clase media joven con el emocionante reto de ser un emprendedor creativo, que se acostumbre a vivir sin protección ni seguro social (p. 15). En este contexto, tomar riesgos - en el sentido de Ulrich Beck - como forma de empleo “se convierte en una necesidad, en lugar de una elección” (p. 15) y se presenta como parte de una experiencia que vale la pena vivir para cumplir la promesa de la auto-recompensa (p. 18).

Esta introducción nos permite entender que el trabajo de un artista está necesariamente inmerso en un entramado de relaciones y estructuras macro sociales, construidas en contextos históricos particulares, que complejizan sus elecciones individuales. En este sentido, esta sección propone mostrar algunos estudios que, desde diferentes disciplinas, han reflexionado sobre el trabajo en las industrias culturales - con énfasis en las artes performativas - para matizar las prenociones que romantizan el trabajo artístico.

Campbell (2018) evidencia que la investigación de las últimas dos décadas sobre las condiciones de trabajo en las industrias creativas muestra que este suele ser “precario, toma más tiempo para encontrar un buen trabajo, las recompensas se distribuyen de manera desigual e inequitativa, falta diversidad y los puestos son segregados por género, con los hombres ocupando roles más prestigiosos y creativos que las mujeres” (p. 524). Además, quienes trabajan en estas industrias deben manejar formas distintas y desestandarizadas de trabajo por su cuenta, a menudo sin redes de seguridad social (p. 526).

Esta caracterización tiene matices, si comparamos las experiencias interseccionales según raza, edad, género, etnia, clase, entre otros. Para ilustrar de manera introductoria la diversidad que existe dentro de las experiencias de trabajo en industrias culturales, presentamos algunos trabajos relevantes en países del

Norte Global, donde se ha concentrado la investigación académica sobre el tema en los últimos años. Estos sirven para evidenciar como las características señaladas impactan en las personas que se dedican a este tipo de labor, con énfasis en las artes performativas.

En Canadá, el proyecto reportado por Miranda Campbell (2018) busca identificar cómo los jóvenes navegan y negocian el desafío de entrar y ganarse la vida en una industria creativa, desde las experiencias de los protagonistas (p. 525). Se indagó ese objetivo a través de un cuestionario abierto y entrevistas semi estructuradas a jóvenes entre los 18 y 35 años que trabajan en cualquier campo creativo, siendo 27% de los participantes profesionales de la danza y *performance*. En base a sus hallazgos, la autora sostiene que en las trayectorias de los participantes se identifica una reinención del sujeto neoliberal, que se mueve hacia modos colectivos de superar los retos confiando en el apoyo mutuo, como los programas comunitarios y las comunidades de cuidado (p. 539). Este tipo de estrategias surge al ser conscientes de la explotación que suele caracterizar el trabajo creativo - como el trabajo no pagado -, así como la necesidad de balancear múltiples actividades a la vez o enfrentar discriminación e inestabilidad laboral en base al género y raza.

En Australia también se reportan características similares en el rubro. Dawn Bennet (2009) analiza las carreras de danza desde una metodología longitudinal retrospectiva. Se pregunta cómo los artistas de la danza asignan su tiempo de trabajo y qué habilidades utilizan para sostener sus carreras. Los resultados revelan la multiplicidad y diversidad de roles en los que participan: es muy raro que la interpretación sea la única actividad dentro de la carrera de estos bailarines. Se evidencia una necesidad de incluir el desarrollo profesional, la autogestión y las habilidades de pequeñas empresas en los programas de formación de danza pre-profesional (pp. 27, 28, 33). Estos hallazgos invitan a ampliar la visión del bailarín - visto de manera recurrente exclusivamente como intérprete o *performer* - para indagar en la complejidad de su ejercicio profesional.

Lo que se evidencia en estas investigaciones es que los trabajadores dentro de esta industria cultural enfrentan condiciones adversas que marcan su trayectoria personal: tanto en el tipo de oportunidades a las que pueden acceder, como las herramientas que necesitan desarrollar para hacer frente a sus retos profesionales.

Si bien algunos son más pragmáticos de superar - como la formación en gestión cultural y técnicas empresariales -, otras barreras tienen implicancias de mayor alcance, como la discriminación racial, la condición de clase y la estructura económica que enmarca este ejercicio profesional. No obstante, lo presentado hasta el momento difiere de las realidades que viven los artistas escénicos en países latinoamericanos. Los estudios presentados en la primera parte de esta sección se enfocaron principalmente en economías post-industriales (Campbell, 2018), que han apostado por el desarrollo de las economías creativas y que han establecido servicios de transición de carrera para estas profesiones (Jeffri y Throsby, 2006, p. 54). En cambio, en América Latina este tipo de industrias han tenido un menor impulso, y a esto se suman las diferencias en las matrices productivas y la debilidad de los esquemas de protección social (ver De la Garza, 2000) que presentan los países de la región.

2.2. Industrias culturales para los bailarines de América Latina

Esta sección presenta investigaciones encargadas por organismos estatales del Sur global que caracterizan el ejercicio profesional de las artes performativas en América Latina, tanto a nivel nacional como local. Para empezar, en Uruguay, la socióloga Ivonne Martínez analizó desde un enfoque cualitativo las estadísticas recogidas por la Primera Encuesta Nacional de Danza, aplicada a 543 personas en el marco de la construcción de su Plan Nacional de Danza. Este estudio muestra “la imagen de un sector joven, altamente feminizado, con educación terciaria y alto nivel de certificación de sus estudios, mayoritariamente inserto en áreas no vinculadas a la danza, con preocupantes niveles de precarización en las inserciones vinculadas a la danza y subutilización de los instrumentos de llamados, reconocimientos y apoyos concursables” (2021, p. 1). Este análisis arroja importantes hallazgos sobre el tipo de estímulos que deben plantear los estados para proteger a los trabajadores de este sector, pues constituye un problema común a varios países de la región.

En esta línea, uno de los principales trabajos de investigación para dicho fin se dió en Perú, en el contexto de la pandemia por COVID-19 con el fin de diagnosticar de las condiciones laborales de nuestro sector cultural. En concordancia con lo que se ha evidenciado en otras investigaciones, en este

documento la UNESCO y el Ministerio de Cultura (2021) identificaron que el trabajo artístico y cultural en nuestro país se caracteriza por la independencia, la intermitencia, la informalidad y la multifuncionalidad (p. 7). Se menciona que este tipo de trabajo, por su naturaleza variable, “se encuentra fuera de los parámetros de la estabilidad laboral y, por lo tanto, son pocas las oportunidades de generar lazos de dependencia laboral tradicionales que lo provean de derechos” (p. 7). Además, “en la gran mayoría de los casos, es el propio artista quien desarrolla las tareas vinculadas no solo a la creación, sino también a la producción, distribución y promoción de las actividades culturales” (p. 8).

Ambas organizaciones identifican ocho problemas principales post Estado de Emergencia, que tienen origen en desafíos estructurales del sector cultural en el Perú. Estos son la pérdida de empleo, desprotección social (en cuanto a salud y el sistema de pensiones), débil manejo de herramientas en gestión cultural y nuevas tecnologías, ausencia de sistemas de información cultural, limitado uso de los espacios culturales, debilidad de los gobiernos locales, brechas de género, y debilidad en la formación artística (UNESCO y MINCUL, 2021, p. 16). Frente a este diagnóstico, nuestra investigación buscará indagar cuáles de estos problemas han sido los más resaltantes para un grupo de bailarines profesionales en Lima, y qué recursos han movilizado a lo largo de su carrera para hacer frente a los desafíos existentes, que se agudizaron por el COVID-19.

Hasta este punto se han revisado publicaciones con énfasis en el nivel nacional. Sin embargo, nos interesa también ilustrar cómo estos retos se complejizan cuando se territorializa el estudio de una industria cultural. No es lo mismo llevar un proyecto profesional en artes escénicas en una gran capital latinoamericana, que en una región o departamento emergente en dicho sector. Por ello, se presenta el caso de Trujillo a partir del trabajo de Silvia Ágreda (2017). Ella analiza las dinámicas y condiciones de formación y profesionalización de los artistas escénicos en esta ciudad norteña (pp. 12-13) en relación al desarrollo histórico y gestión estatal que las enmarcan. Este estudio tiene una aproximación similar al que planteamos en esta investigación, pues se apoya fundamentalmente en las voces de los propios artistas, a través de diferentes herramientas metodológicas, para ilustrar los retos de llevar un proyecto profesional en artes performativas.

Sus conclusiones más relevantes para nuestra investigación son la necesidad

de ampliar el concepto de formación más allá del ámbito de la educación superior cuando se busca comprender el proceso de formación artística; pues se trata de un “ejercicio que acompaña toda la vida del individuo, desde sus primeras etapas” (p. 32). Además, muestra que existen fuertes contradicciones entre la oferta formativa de esta ciudad y las expectativas del público aspirante. Resulta evidente el peso que tienen las escuelas formales en la práctica profesional de las artes escénicas, en comparación a otras escuelas o academias independientes o informales (p. 41); no obstante, se reporta “una importante ausencia de escuelas formales de danza en la actualidad” (p. 45). Finalmente, encontramos también coincidencias en cuanto a la limitada oferta laboral que se reporta en otros países: los artistas en Perú suelen dedicarse a otras ocupaciones, como la gestión cultural (p. 58), por la reducida oferta de puestos de trabajo en interpretación o como docentes en los espacios formativos oficiales (p. 59). Así, es muy frecuente la generación de sus propios puestos de trabajo independiente y/o en múltiples espacios en paralelo.

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

2.3. La danza como profesión desde una perspectiva sociológica

Tras caracterizar el tipo de trabajo al que suelen acceder los artistas escénicos, en esta sección afinamos el foco para dialogar explícitamente sobre el trabajo de los bailarines desde los análisis que ofrecen las Ciencias Sociales. Un paso fundamental para entender su ejercicio profesional desde esta perspectiva es analizar cómo las identidades de género, clase y edad marcan experiencias diferenciadas en las trayectorias laborales de estos artistas. Sin duda, estas variables típicas del análisis sociológico no agotan las múltiples capas de

complejidad necesarias para analizar estas experiencias; sin embargo, mostramos algunas investigaciones que abren la mirada sobre esta disciplina desde la academia como un ejercicio introductorio.

a. Género

Como bien señala David Le Breton, el cuerpo es portador de sentido y está siempre inserto dentro de un sistema de representaciones (Villa, 2013, p. 20), que deviene de estructuras patriarcales que refuerzan estereotipos de género. Teniendo ello en cuenta, algunas investigaciones han resaltado los desafíos y matices de la trayectoria profesional de danza desde una perspectiva de género¹.

Por ejemplo, el sociólogo Sebastián Goinheix (2010) explora la masculinidad en los cuerpos danzantes de jóvenes montevideanos, especialmente de clase media. A pesar de no concentrarse en bailarines profesionales necesariamente, este trabajo permite entender cómo el modelo de masculinidad hegemónica se reproduce en los procesos de socialización relacionados a la danza, que tienden a “naturalizar unas diferencias socialmente construidas sobre los cuerpos sexuados” (p. 177). Como producto de ello, los varones que bailan pueden sentirse inhabilitados para su exposición pública, manteniendo una rigidez corporal, y actitudes de apartamiento y ridiculización hacia su propia posición (p. 180) cuando se ven enfrentados a situaciones donde movilizar el cuerpo interpela su propia identidad. En cambio, en otros contextos, la danza puede constituir un espacio para la “recomposición de disposiciones masculinas” (Sorignet, 2004, p. 15) y de asimilación de identidades homosexuales en un entorno menos hostil en comparación a otros, como lo estudia Pierre Sorignet con un grupo de bailarines profesionales.

Desde una perspectiva complementaria, Colleen Dunagan y Roxane Fenton (2014) indagan en la intersección entre danza, clase y raza en la búsqueda de una feminidad. Una característica propia de esta arte performativa es que está orientada al espectáculo, y que en este se construyen narrativas particulares sobre cómo debe delinearse el género. A través del estudio de un objeto cultural, las autoras muestran cómo la práctica de danza constituye un medio para encarnar un modelo normativo

¹ El género es, sin duda, un nodo alrededor del cual se estructura el poder. Este se construye y reconfigura social e históricamente. Para aproximarse a la literatura de los Estudios de Género, sugiero ver Scott (1996), Anderson (2019) y Sedgwick (2002). Para una introducción específica a los estudios de Género y Danza, ver Oliver y Risner (2017).

de feminidad racialmente construido. En paralelo, Susan Stinson (2005) nos recuerda que a través de la educación en danza, los bailarines no sólo incorporan corporalmente técnicas de movimiento, sino que aprenden mensajes, apariencias y comportamientos socialmente esperados según el género². De esta manera, a través de la docencia se pueden encarnar aspectos no deseados por los bailarines, pero estos pueden ser desafiados y reemplazados mediante procesos de concientización y reflexión crítica (p. 51), que deben integrarse a los espacios formativos.

Estas investigaciones muestran cómo al bailar se moviliza el cuerpo y la propia identidad de manera protagónica en relación a modelos normativos asignados a los cuerpos sexuados. Por ello, nuestra investigación buscará también aproximarse a cómo los bailarines adoptan, disputan y negocian los límites del género en su práctica personal-profesional. Creemos que la Sociología del Cuerpo y del Individuo nos permitirán resaltar estos matices en un futuro análisis.

b. Edad

Joan Jeffri y David Throsby (2006) describen explícitamente los retos particulares de esta profesión en comparación a otras: los bailarines “están comprometidos de forma excepcional a largas horas de esfuerzo requeridas para perfeccionar su arte, a la par de exponerse al riesgo de lesiones físicas y estrés emocional; construyendo una carrera que probablemente inicie en la escuela primaria y termine antes de los 40³” (p. 54). A partir de entrevistas a bailarines de Australia, Suiza y Estados Unidos, encuentran que los bailarines están más conscientes de esta situación de lo que uno puede esperar (p. 55), por lo que la preparación para la transición es fundamental. Pese a ello, muchos bailarines evitan explorar otras opciones de carrera por miedo a que esto perjudique su ejercicio profesional (p. 56).

Otro hallazgo importante es que en la vida post-transición laboral, se estima que sus ingresos sean mayores a cuando eran bailarines, lo cual no sorprende,

² Sobre el vínculo entre la danza y el género, Stinson evoca preguntas como “¿Quién suele subir al escenario y de qué forma está vestido?” (2005, p. 56) para reflexionar sobre la socialización de los bailarines desde temprana edad, la cual está alimentada desde los espacios formativos tradicionales, la familia y las industrias culturales (Weisbrod, 2014).

³ Daniel Nagrin (1988) busca desmitificar “la barrera de los 40” para acondicionar una larga vida en la danza con su libro “*How to Dance Forever: Surviving Against the Odds*”.

dado que los salarios para un bailarín típicamente son bajos (Jeffri y Throsby, 2006, pp. 59-60). En este sentido, concluimos que el factor edad no solamente tiene un peso material en el cuerpo, sino que también influye en la capacidad de prepararse económicamente para sostenerse hasta la vejez: con difíciles condiciones de trabajo en los mejores años de su carrera, los bailarines normalmente no podrán ahorrar para un fondo de pensiones elevado como sí lo posibilitan con mayor facilidad el trabajo en otras industrias.

Asimismo, para complejizar el rol de la edad en las trayectorias de bailarines profesionales, Elisabeth Schwaiger (2012) analiza el envejecimiento y la discriminación por edad a través algunas historias de vida. Ella encuentra que, a medida que avanzan los años, aparecen retos complejos como balancear la carrera de danza con la familia (p. 48), y nota que en culturas occidentales se valora la juventud por sobre la experiencia, pero este no es el caso de todas las culturas, pues en algunas el bailarín maduro es mejor reconocido (p. 48).

Schwaiger analiza también la sensación de madurez en los bailarines que entrevistó. Para algunos de ellos, madurar permitió desarrollar un “cuerpo que comunica” y un “sentimiento de un yo-intercorpóreo” (2012, p. 122) que tiene gran valor en comparación a sus años de trabajo más tempranos. Además, sostiene que con el envejecimiento también emergen maneras para trascender y resistir las categorías y estereotipos de edad y género (p. 122): momentos de éxtasis “transitorios y trascendentales, más allá del control consciente, donde el cuerpo y la mente se fusionan en un destello de experiencia y parecen independientes del envejecimiento corporal” (p. 123); y la inteligencia corporal, que reside en el mismo tejido en la forma de memoria corporal (p. 124).

c. Clase

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

Apoyándose en los conceptos propuestos por Pierre Bourdieu, la socióloga Lito Tsitsou (2014) indagó en las condiciones sociales de producción de ballet y

danza contemporánea en Glasgow, a través de una pequeña muestra de profesionales bailarines y coreógrafos. En sus hallazgos asegura que la danza es una actividad que demanda diferentes tipos de apoyo, los cuales son eventualmente más accesibles a aquellos grupos sociales con más capitales acumulados (p. 63). Esta es una conclusión común a múltiples investigaciones: las estructuras de clase se *corporalizan* (Safra, 2016; Kogan, 2007) y cobran aún más relevancia en el ejercicio profesional de la danza.

Para profundizar en las implicancias de clase en este tipo de trayectorias, el sociólogo Pierre-Emmanuel Sorignet (2016) realizó un estudio más extensivo sobre la movilidad social de un grupo de artistas que provienen de familias de clase trabajadora. A través de encuestas, historias de vida y trabajo etnográfico, encuentra que estos “a menudo perciben su ascenso como muy frágil, a veces ilegítimo, marcado por las dudas” (p. 122) a pesar de contar con diplomas de escuelas superiores de danza y tener acceso a “universo social distinto al de su familia de origen” (p. 124). A diferencia de sus colegas de familias con alto nivel de capital cultural, estos bailarines no fueron socializados con una vocación artística desde temprana edad (p. 127). Además, “la precariedad provocada por la vulnerabilidad del cuerpo como instrumento de trabajo se ve agravada por la fragilidad material habitual en las profesiones artísticas. [... Así, se agudizan las presiones por la] falta de seguridad económica y la angustia del posible retorno a la posición de origen. Para los bailarines que no disponen de recursos familiares para mitigar el coste de abandonar la profesión, el desencanto parece ser el futuro probable” (p. 148).

2.4. Los retos en la carrera del cuerpo

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

profesional en danza, una carrera que generalmente demanda *cuerpos delgados y virtuosos*⁴ (Olaya, 2020); *concebidos* (Weisbrod, 2014) en contextos particulares.

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

Para las personas que eligen hacer de la danza su principal sostén económico, estos imaginarios impactan directamente en su autopercepción y autoexigencia, pues se tiende a medir la dedicación al proyecto profesional a través de los resultados del cuerpo. Por ello, observaremos cómo se ha abordado el trabajo corporal de los bailarines profesionales en diferentes investigaciones.

a. El día a día: Trabajando el cuerpo

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

Se podría decir que todos los cuerpos bailan. No obstante, cuando se observa el ejercicio profesional en danza, es evidente que hay un ideal construído sobre cómo debe verse un cuerpo acondicionado para bailar. Es verdad que la incorporación (*embodiment*) de técnicas particulares para la danza en el cuerpo exige un trabajo sostenido, y requiere del desarrollo de fuerza muscular, elasticidad y resistencia, entre otras habilidades necesarias⁵. No obstante, como adelantamos

⁴ Este modelo hegemónico corresponde al discurso del cuerpo occidental (Coronado y Gutierrez, 2016) que, ciertamente, no es universal. En esta tesis abarcaremos experiencias de bailarines limeños en contextos comerciales - principalmente de danzas urbanas, folklóricas y contemporáneas -, pero las diferentes corporalidades exigidas según contextos y territorios son diversas y complejas. Reconocemos que esta elección tiene implicancias, como lo ha reportado históricamente Parra Herrera (2006).

⁵ Hay poderosas iniciativas que buscan desligar la sobre-exigencia de alcanzar cuerpos normativos para el ejercicio profesional de la danza. Un ejemplo de ello es la iniciativa del bailarín Erick Cavanaugh con la campaña *#DancersComeInAllSizes*. Creemos que las resistencias a estos ideales son un campo fértil a explorar y visibilizar también desde la academia.

en la introducción, hay demandas externas que son internalizadas (o incorporadas) que complejizan la formación y ejercicio de la danza.

Para los bailarines, “adquirir el capital físico necesario para tener éxito demanda un compromiso total a un régimen de duro trabajo” (Wainwright y Turner, 2006, p. 248). Este régimen incluye la inversión económica, física y mental en largas horas de práctica, procurar una alimentación balanceada⁶, hacer terapia física, buscar espacios acondicionados para su disciplina, tomar clases y capacitaciones, llevar un proceso creativo activo y dinámico (coreografiar, dirigir, planificar, dictar), asistir a ensayos, etcétera. Todo esto demanda un cuerpo que se mantenga en movimiento constante para responder a los mandatos fluídos y cambiantes de la posmodernidad (Kogan 2005, p. 151). Es decir, construir un cuerpo versátil, listo para todo, como demanda el mercado de la danza en Perú (Puelles, 2019).

Una investigación crucial al respecto, y que dialoga estrechamente con este trabajo, es el de la socióloga Diana Safra (2016). Ella analiza el proceso de formación de capital corporal en jóvenes estudiantes de la misma asociación que abordamos aquí, D1. Su tesis nos permite entender que el cuerpo no solamente incorpora exigencias, sino que también es un proyecto abierto (siguiendo a Chris Shilling), que se diseña y reconstruye en la formación como bailarín. Este proceso con el cuerpo incide recíprocamente con la formación de expectativas laborales (p. 13) y se constituye como un espacio que permite canalizar emociones, genera disciplina, cuestiona referentes de género tradicionales y constituye una vía de acceso al mercado de trabajo (p. 47).

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

Finalmente, retomamos el trabajo empírico de importantes sociólogos como Steven Wainwright, Bryan Turner y Liuba Kogan sobre el dolor y la gestión de riesgo en los bailarines profesionales. Estos evidencian una postura crítica a las visiones radicalmente constructivistas en el estudio de los cuerpos (Wainwright y Turner, 2006), que ven al cuerpo como metáfora (Turner, 2012, p. 4), más que en su materialidad. A través del estudio del envejecimiento y las lesiones en bailarines

⁶ El factor nutrición en la danza también ha sido ampliamente problematizado. Sugerimos revisar las investigaciones de Sánchez (2017); Gvion (2008) y Koutedakis (1996).

clásicos en diferentes momentos de su trayectoria, Wainwright y Turner analizan la “experiencia vivida” de encarnación⁷ (*lived experience of embodiment*) en estos artistas escénicos (2006, p. 237). Los autores argumentan que las personas incorporan o encarnan la danza a través del esculpido físico de sus cuerpos en contextos institucionalizados (pp. 248-249).

Otras investigaciones que dialogan con estos hallazgos son las de McEwen y Young (2011) y Turner y Wainwright (2003). Estos trabajos se enfocaron en el ballet, tal vez el estilo más estudiado en la academia anglosajona, desde conceptos como “cultura de riesgo” de la sociología del deporte, y la aproximación fenomenológica para una sociología de la lesión respectivamente. Un hallazgo común a ambos trabajos es el peso de la cultura en contextos de trabajo profesional en danza, donde la lesión se acepta como signo de compromiso vocacional, parte de la solidaridad social y conciencia colectiva (Turner y Wainwright, 2003, p. 269). Se evidencia que esta cultura normaliza, suprime y trivializa el dolor, a pesar de las negativas consecuencias emocionales que esto puede tener para los bailarines. Las estructuras de poder autoritarias, los ambientes intensamente competitivos y las actitudes perfeccionistas e hiper-críticas son parte del cotidiano en esta profesión (McEwen y Young, 2011, p. 154).

Desde estas ideas también podemos pensar el contexto limeño, a través del trabajo de Kogan con bailarines y otros artistas escénicos. En su investigación evidencia la intermitencia corporal, donde los artistas viven dos cuerpos: El de la vida cotidiana, que muchas veces implica sufrimientos considerables; y el del escenario, que desencadena grandes capacidades corporales pero esconde el duro proceso de producción corporal (Kogan, 2010, p. 38-39).

3. Diseño de investigación

A partir de la literatura presentada, identificamos que el trabajo en las industrias culturales en América Latina presenta múltiples desafíos. La labor en este sector, particularmente en las artes escénicas, se caracteriza por ser precaria,

⁷ Hacemos referencia al *embodiment* (encarnación, incorporación) como el “modo de presencia y compromiso del yo-cuerpo en el mundo (Csordas 1994, p. 12), [que] está fundada y condicionada a una tensión irresoluble entre trascendencia e inmanencia, constituida como un estado de indeterminación, que es su condición habilitante” (Schwaiger, 2012, p. 120). Este concepto está ligado al argumento de Merleau-Ponty (1968) desde la fenomenología del cuerpo, “donde la consciencia está inextricablemente encarnada” (Schwaiger, 2012, p. 124).

intermitente, multifuncional y desestandarizada. El reto se agudiza aún más si profundizamos la mirada en el ejercicio profesional de danza, una carrera orientada a ser compartidas hacia y con otros a través del espectáculo y la exposición al público, donde el cuerpo toma un papel central. Se observa que el trabajo sobre este se moviliza por representaciones hegemónicas sobre un tipo de cuerpo apropiado para practicar la danza, construido desde ciertos supuestos y con altas exigencias de producción corporal.

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

3.1. Objetivo general

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

3.2. Objetivos específicos

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

3.3. Presentación de caso

Para cumplir estos objetivos, la investigación indagará en las experiencias de un grupo de bailarines profesionales que han estado ligados en diferentes momentos a la Asociación Cultural D1. Desde hace 18 años, esta organización ha

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

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

4. Marco teórico

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

4.1. Sociología del Individuo: Pruebas y soportes

El marco teórico central que guiará la investigación es la Sociología del Individuo. Esta corriente es un área de estudio aún en gestación y con fronteras muy abiertas, construída por analistas que se toman muy en serio las crisis y malestares que atraviesan las personas, y que piensan que hay que darle un mayor peso teórico al que se le dió en el pasado a las experiencias de los actores (Martuccelli, 2007, p. 13).

La Sociología del Individuo surge como una respuesta a las carencias del modelo de “personaje social” que empleó la sociología clásica (estructuralista, funcionalista y marxista). Dentro de estos marcos, “se suponía que lo esencial de lo que interesaba a los sociólogos se comprendía a través de [la] posición social” del individuo (Martuccelli, 2007, p. 8). Así, las acciones y pensamientos que movilizan al actor se podían entender, básicamente, a través de operadores analíticos hegemónicos como la clase social. Sin embargo, las experiencias individuales se hacen cada vez más complejas y hace falta incorporar creativamente otras variables, como género, edad, etnia, territorio, religión, nivel educativo, etc, para afinar la comprensión sociológica (p. 11). Y, aún con estos operadores en mente, en un mundo cada vez más heterogéneo y globalizado, se torna necesario observar con atención las historias personales de cada individuo en particular, pues las trayectorias, subjetividades e identidades son “cada vez más el resultado de un trabajo del actor sobre sí mismo” (pp. 3, 13).

Teniendo ello en mente, elegimos este cuerpo teórico porque permite hacer énfasis en la agencia que tienen los individuos y los matices que marcan sus complejas trayectorias de vida. Sin embargo, para completar un análisis desde la Sociología del Individuo, es necesario diferenciarlo del análisis biográfico particularista. Lo que permite esta teoría, a partir del concepto de “pruebas” y su metodología, es “comprender el tipo de individuo que se fabrica estructuralmente en una sociedad en un período dado” (Martuccelli, 2007, p. 98), a partir de las vivencias y conocimientos de quienes lo protagonizan. Dentro de la diversidad de trayectorias personales, es posible sistematizar la información para encontrar patrones y tendencias, pero sin presuponerlas.

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

a. Pruebas

Este concepto se refiere a aquellas situaciones difíciles o dolorosas que atraviesan los actores en la sociedad. Según Martuccelli (2007), estas tienen cuatro características: a) el actor, desde su particularidad, *percibe* las pruebas; b) que deberá *enfrentar* (lo que supone una capacidad contingente de respuesta o resiliencia). Además, c) estas pruebas constituirán procesos de selección en la sociedad y d) se puede interpretar al conjunto de estas pruebas como un sistema estandarizado estructural. (pp. 102-104). Cabe precisar que enfrentar una prueba no significa necesariamente salir airoso de ella (La Colmena Revista, 2012).

Las pruebas que enfrenta un individuo son distintas según las esferas en las que se desenvuelve un individuo. Sin embargo, “hay pruebas que son comunes en una sociedad” (Martuccelli, 2007, p. 101), como la inserción laboral, la gestión de las relaciones familiares, la relación con los colectivos y la relación con uno mismo (p. 109).

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

b. Soportes

Frente a visiones heroicas y neoliberales del individuo (que “puede hacerlo todo solo”, en plena autonomía), la noción de soportes surge como el conjunto de elementos, relaciones y prácticas que le permiten a una persona “soportar” el peso de la existencia (Martuccelli, 2007, p. 37). Es decir, operan como soporte aquellos

vínculos, objetos y estrategias que otorgan “seguridad ontológica”⁸ (Banham, 2020) al individuo. Así, vemos que “es solamente cuando un individuo está activamente sostenido desde el exterior, que el actor tiene la ilusión de poder mantenerse desde el interior” (Martuccelli, 2007, p. 35).

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

4.2. Sociología del Cuerpo: Identidad y disposiciones corporales

Otro importante eje de análisis que guiará la investigación es la Sociología del Cuerpo. Históricamente, el cuerpo ha tenido una “presencia ausente” en los estudios sociológicos, según la hipótesis de Shilling (1996, p. 11, citada en Kogan 2007). “Sería exagerado señalar que los sociólogos clásicos olvidaron al cuerpo como un objeto de reflexión ontológica o epistemológica”; sin embargo, este no ha sido un tema de reflexión académica por antonomasia (Kogan 2007, p. 10-14). Los principales aportes de este campo temático se pueden ver en los trabajos de “Bryan Turner (1989), David Le Breton (1992) y Chris Shilling (1993) [, que] se basan en una nueva lectura de Georg Simmel, Norbert Elías, Michel Foucault y Pierre Bourdieu” (Safra, 2016, p. 2).

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

⁸ La socióloga Rebecca Banham define la seguridad ontológica como un “estado subjuntivo de ser; una experiencia que surge en el punto de contacto con lo que simboliza una aceptación reflexiva del pasado y una garantía de futuro. Esta aceptación y seguridad contribuyen a las experiencias emocionales de tranquilidad, esperanza, confort y confianza. La inseguridad ontológica no es lo contrario o la ausencia de de seguridad, sino más bien la experiencia de la disminución (ya sea a través de procesos relacionales, culturales y/o materiales) de estas cualidades de aceptación y seguridad. Esta disminución contribuye a las experiencias emocionales de dolor, ansiedad y miedo” (2020, p. 3).

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

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

Dentro de esta corriente de pensamiento, también se hará uso del concepto de disposiciones corporales de Marcel Mauss (1971). Se trata de aquellas prácticas que entrenan y moldean el cuerpo como un instrumento eficaz en el contexto donde el actor es socializado (citado en Kogan 2007, p. 14), que ilustra el discurso común entre bailarines al declarar a su cuerpo como “instrumento” (Ontiveros-Ontiveros, 2020). Para Mauss, el cuerpo “es el primer y más natural objeto técnico” (1934, p. 9), por lo que las personas aprenden poco a poco diferentes disposiciones (formas o técnicas) para saber utilizarlo (pp. 5, 6). Así, una disposición corporal es un acto tradicional y eficaz que se puede transmitir (p. 9) y que varía según el sexo y la edad de las personas. Además, se puede clasificar en función de su rendimiento (por el grado de entrenamiento de una habilidad bajo ciertas normas) y según los modos en los que se aprenden (procesos de formación e imitación) (pp. 11-12).

4.3. Trayectoria profesional

Las aproximaciones sociológicas al concepto de “profesión” le han otorgado centralidad al status, la asociatividad y la especialización. Así, una definición general de este concepto es aquel “grupo de ocupaciones que prestan servicios altamente

especializados, basados en conocimientos que solo ellos pueden evaluar” (Johnson, 2000, p. 23). A partir de los debates en la disciplina para el estudio de las profesiones, resaltamos cuatro perspectivas principales descritas por Ackroyd (2016):

En primer lugar, se inicia el estudio de las profesiones a partir de los rasgos que las suelen caracterizar: educación prolongada, conocimiento consistente y especializado, asociaciones que regulan su ejercicio, el desarrollo de reglas y códigos éticos, certificación de la competencia, entre otros. Sin embargo, esta lista de características no permite dar cuenta de los cambios de las profesiones en el tiempo, ni explica la diversidad de ejercicios profesionales. En segundo lugar, el funcionalismo (con referentes como Durkheim y Parsons) trató de explicar la existencia de las profesiones por su aporte al bien público, en tanto dan orden y evitan el desarraigo. No obstante, supuestos erróneos como el altruismo o la limitación para explicar por qué algunas profesiones se desarrollan más que otras propusieron cuestionamientos a este cuerpo teórico (Ackroyd, 2016, pp. 16-20).

En tercer lugar, las teorías del conflicto (sobre la base del trabajo de Marx y Weber) se enfocaron en las prácticas que los profesionales ejecutan para restringir el mercado abierto de trabajo, controlando la entrada a través de requisitos educativos, de registro y licenciamiento. De esta manera, se reserva a los profesionales, relacionados a la clase propietaria, el derecho de designar quién puede reclamar y vender expertise, y de esta manera alcanzan un mejor estatus y mejoran sus ingresos (Ackroyd, 2016, p. 18). Si bien estas teorías nos permiten entender que hay determinadas condiciones estructurales y construidas históricamente que posibilitan a algunos desarrollarse como profesionales y a otros no, encontramos límites para entender las divergencias entre el ejercicio profesional y el status social - pues no siempre corresponden -, así como la necesidad de profundizar en los matices de diferentes tipos de profesión, pues todas se desarrollan desde diferentes lugares en el proceso productivo.

Así, encontramos en una cuarta perspectiva, de analistas del discurso como Berger y Luckman, una vertiente útil para enmarcar el presente trabajo. Esta presta atención a cómo las personas, a través de sus prácticas sostenidas en discursos, establecen la legitimidad de su profesión. Es decir, que las personas pueden disputar y negociar la percepción de la realidad para persuadir a otros de la validez

de una profesión. A partir de los discursos compartidos entre colectivos, los individuos moldean su identidad y el sentido de sí mismos (Ackroyd, 2016, p. 19). Consideramos que este abordaje a las profesiones incorpora con mayor flexibilidad y contingencia el contexto en el que se desarrollan y la importancia de lo colectivo para otorgar reconocimiento a una trayectoria profesional individual. Este marco ayuda a analizar el caso de los bailarines profesionales en Lima, pues se desarrolla en un mercado de trabajo donde los títulos no están tan extendidos por la escasez y difícil acceso a escuelas de nivel superior formales en el rubro y donde las redes de contacto son esenciales para la validación profesional.

Una vez clarificada la perspectiva de la que partimos, consideramos pertinente el uso del concepto de “trayectoria profesional” para completar el marco teórico de la investigación, pues nos permite analizar el ejercicio de esta profesión artística desde una perspectiva longitudinal y no reificada. Jiménez (2009) la define como “el recorrido en los distintos puestos de trabajo y actividades profesionales que desarrollan los individuos, derivadas de la formación recibida y de la combinación de factores micro y macrosociales como los antecedentes familiares, las relaciones personales, el género, el momento social del egreso, el primer empleo, las condiciones del mercado de trabajo que permiten explicar su movilidad social, económica y laboral” (p. 3). Esta aproximación al concepto de trayectoria profesional nos permite establecer un vínculo directo con la noción de “soportes” dentro de la sociología del individuo, pues resalta la necesidad de mapear sociológicamente las redes institucionales, geografías, recursos, organizaciones y capitales (Jiménez, 2009, p. 2) que sostienen a un individuo a través de los cambios de posiciones sociales en el ejercicio de su profesión, y también complementa la perspectiva constructivista que acoge las disputas y negociaciones que hacen las personas para validar su identidad profesional.

5. Conclusiones

Este trabajo desarrolló una revisión de literatura, principalmente desde las Ciencias Sociales, para identificar algunas discusiones, hallazgos y consensos en el estudio de las industrias culturales a nivel global, y en particular de las artes escénicas en América Latina. Este tema se ha establecido como una importante línea de investigación dentro de la sociología (Casey y O'Brien, 2020).

A partir de los trabajos revisados, se identificaron cinco características principales sobre el trabajo en este sector: la independencia (por los pocos puestos de trabajo estables y con subordinación formal), la multifuncionalidad (conllevar múltiples puestos de trabajo a la vez), la intermitencia (entradas, rotación y salidas del mercado laboral), la desestandarización (que dificulta el acceso a ciertos derechos laborales) y la precariedad (por la desprotección social e informalidad) (UNESCO y MINCUL, 2021; Kogan, 2010; Martínez, 2021; Bennet, 2009; Campbell, 2018). Sobre la base de esta contextualización, se seleccionó un caso para profundizar desde el análisis sociológico: la profesión de la danza.

En la construcción de un Estado del Arte, se presentaron las investigaciones revisadas en tres variables de análisis clásicas para organizar la discusión: el género, la edad y la clase. Se encontró que los bailarines contrastan y negocian sus propias identidades y prácticas corporales a partir de los diferentes sistemas de género que se modulan la danza, tanto en su formación profesional (Stinson, 2005) como en relación a las representaciones en objetos culturales (Sorignet, 2004; Dunagan y Fenton, 2014) y otros entornos (Goinheix, 2010). Asimismo, se identificó como un reto particular en esta profesión la corta duración de las trayectorias profesionales (Jeffri y Throsby, 2006) por la alta exigencia profesional en el contexto antes descrito, que tiene repercusiones económicas, materiales y psicológicas (Schwaiger, 2012) sobre las personas que se dedican a esta disciplina. Finalmente, se identificó un consenso académico sobre el impacto de la clase social en la diferenciación de trayectorias artísticas en contextos de desigualdad. Aquellos grupos con mayores capitales acumulados (Tsitsou, 2014) o incorporados (Safra, 2016; Kogan, 2007) tienen mayores oportunidades para desarrollar una trayectoria profesional legitimada socialmente (Sorignet, 2016).

En esta revisión de literatura, se destacó una arista adicional para discutir sociológicamente el trabajo en la danza: los estudios sobre el cuerpo. Se revela que

esta es una industria cultural donde priman los lenguajes de comparación, valoración y juicio entre los cuerpos (Weisbrod, 2014), donde los bailarines deben adherirse a duros regímenes de trabajo (Wainwright y Turner, 2006) para formar un capital corporal (Safra, 2016) fluido, versátil y listo para todo, como demanda el mercado de trabajo actual (Puelles, 2019). Los casos estudiados evidencian que este trabajo corporal se da muchas veces en “culturas de riesgo” (Turner y Wainwright, 2003) institucionalizadas, donde los ambientes competitivos y las estructuras de poder autoritarias son parte del quehacer cotidiano de esta profesión (McEwen y Young, 2011).

Frente a estos hallazgos, se evaluó pertinente seleccionar un caso de estudio en una ciudad latinoamericana con una activa industria de danza profesional para contextualizar y localizar el tipo de trabajo descrito. Esta investigación podría evaluar en qué medida los retos presentados por la literatura afectan individualmente a los profesionales y cómo estos gestionan dichas pruebas desde su capacidad de agencia para construir exitosas trayectorias en el rubro. Para ello, se identificó como un caso relevante a abordar en una futura investigación empírica la red de bailarines profesionales ligados a la Asociación Cultural D1, pues es una organización con 18 años de trabajo activo en la industria de la danza en el Perú que ha formado y contratado desde distintos roles a cientos de profesionales que lideran actualmente este mercado de trabajo en Lima (Arauco y Galbani, 2021).

Para abordar una investigación de este corte desde la sociología, se requiere desarrollar un marco conceptual a medida que permita capturar las experiencias individuales y, a partir de ellas, generar una interpretación sistemática y matizada sobre los factores que podrían ayudar al ejercicio de esta profesión. Este trabajo propone un marco teórico compuesto por los conceptos de “pruebas”, “soportes”, “disposiciones corporales” y “trayectoria profesional”. Los dos primeros son operadores analíticos propuestos por la Sociología del Individuo que permiten abordar las situaciones difíciles que interpelan socialmente a los individuos, y el conjunto de elementos, relaciones y prácticas que los “sostienen” para transitar dichas pruebas (Martuccelli, 2007). El tercero es un concepto de la Sociología del Cuerpo que captura las prácticas que entrenan y modelan el cuerpo según las representaciones y el contexto social en el que se desarrolla el individuo (Mauss, 1971; Kogan, 2007). El cuarto concepto responde a una mirada más reflexiva, contingente y longitudinal dentro de la Sociología del Trabajo, nutrida por el análisis

del discurso (Berger y Luckman, 1966) para designar las diferentes etapas en el quehacer profesional de un individuo, integrando factores micro y macrosociales en su análisis (Jiménez, 2009).

Con esta revisión sistemática de fuentes secundarias sobre el trabajo en industrias culturales y las artes performativas, sumada a la configuración de un marco teórico que integra diferentes campos temáticos de la sociología, se ha desarrollado una propuesta de investigación factible de desarrollarse en un futuro próximo. Esta puede integrar un componente empírico para el recojo de información primaria con los testimonios de los bailarines profesionales en la ciudad, que puede responder al objetivo de analizar los principales soportes que ellos movilizan para enfrentar los retos del trabajo en el rubro.

Para concluir, a partir de esta revisión se identifican como líneas pendientes de análisis el desarrollo de mayor investigación empírica sobre el cuerpo desde las ciencias sociales en el Sur Global, dado que su desarrollo ha sido principalmente teórico y desde sociedades industrializadas. Asimismo, hay una urgente necesidad de generar evidencia y acciones concretas para mejorar el estado actual del mercado de trabajo en artes escénicas y otras industrias culturales en las diferentes regiones del Perú. Si bien han habido esfuerzos impulsados desde el Ministerio de Cultura en los últimos años⁹, estos deben avanzar en sus procesos de implementación, y pueden ser enriquecidas con trabajos de investigación a profundidad, como los que ofrecen los estudios cualitativos desde las Ciencias Sociales. Finalmente, el problema de investigación aquí propuesto plantea una interesante oportunidad de investigación, dado que extiende los conceptos de una corriente sociológica fértil para el estudio social de las experiencias personales (la Sociología del Individuo) a un área con el que no ha tenido muchos encuentros previos: las artes escénicas y los estudios del cuerpo. Se espera que este tipo de aportes contribuyan al fortalecimiento de la Sociología del Cuerpo y de la Cultura en América Latina.

⁹ Algunos de los principales esfuerzos para atender los retos del trabajo en las industrias culturales del Perú desde la generación de evidencia han sido el Sistema de Información de las Industrias Culturales y las Artes - SIICA, y el Registro Nacional de Trabajadores y Organizaciones de la Cultura y las Artes – RENTOCA. Ambos se encuentran en las primeras etapas de implementación.

6. Referencias Bibliográficas

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

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

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

Anderson, J. (1997). Sistemas de género. Redes de actores y una Propuesta de Formación. *CEEAL. REPEM*.

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

Banham, R. (2020). Emotion, vulnerability, ontology: operationalising 'ontological security' for qualitative environmental sociology. *Environmental Sociology*, 6(2), 132-142.

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

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

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

Casey, E., & O'brien, D. (2020). Sociology, sociology and the cultural and creative industries. *Sociology*, 54(3), 443-459. <https://doi.org/10.1177/0038038520904712>

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

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

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

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

Dunagan, C., y Fenton, R. (2014). Dirty Dancing, Dance, Class and Race in the Pursuit of Womanhood. En M. Blanco (Ed), *The Oxford Handbook of Dance and the Popular Screen*, pp. 135–154.

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

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

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

Jiménez Vásquez, M. (2009). Tendencias y hallazgos en los estudios de trayectoria: Una opción metodológica para clasificar el desarrollo laboral. *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 11(1), 1–21.

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

Kogan, L. (2010). El lado salvaje de la vida: cuerpos y emociones. *DeSignis*, 16, pp. 33-40.

Kogan, L. (2007). La insoportable proximidad de lo material: cuerpos e identidades en las ciencias sociales. *Debates En Sociología*, 32, pp. 9-18. <https://doi.org/10.18800/debatesensociologia.200701.001>

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

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

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

Le Breton, D. (2018). *La Sociología del Cuerpo*. Siruela.

Martínez, I. (2021). *El sector danza en Uruguay. Un abordaje cuantitativo Primera Encuesta Nacional de Danza (ENDA)*. Cuadernos Del CLAEH, 40(113), 167-192. <https://doi.org/10.29192/claeh.40.1.11>

Martuccelli, D. (2007). *Lecciones de sociología del individuo*. Departamento de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 1 - 156. <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/52674>

Mauss, M. (1971). *Sociología y antropología*. Tecnos.

Mauss, M. (1934). Les techniques du corps. Article originellement publié *Journal de Psychologie*, XXXII, ne, 3-4, 15 mars - 15 avril 1936. Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934. Document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales".

McEwen, K., y Young, K. (2011). Ballet and pain: Reflections on a risk-dance culture. *Qualitative Research in Sport, Exercise and Health*, 3(2), 152-173. <https://doi.org/10.1080/2159676X.2011.572181>

McRobbie, A. (2016). *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*. Cambridge: Polity Press.

Merleau-Ponty, M. (1968). *The visible and the invisible: Followed by working notes*. Northwestern University Press.

Nagrin, D. (1988). *How to dance forever: Surviving against the odds*. William Morrow.

Noel Sbodio, M. (2016). El debate en torno a la profesionalización de la cultura. *Sociales en debate*, 10.

Olaya Torres, D. A. (2020). *Cuerpos delgados y virtuosos: representaciones del cuerpo de las bailarinas en el ballet clásico y la danza contemporánea desde la voz de un grupo de docentes e intérpretes*. [Tesis de Licenciatura en Danza] Pontificia Universidad Católica del Perú. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/16902>

Ontiveros-Ontiveros, I. (2020). El arte desde América Latina. La danza contemporánea y el recurso del cuerpo como discurso. Las nuevas escrituras escénicas. *Temas De Nuestra América Revista De Estudios Latinoamericanos*, 36(67), 15-19. <https://doi.org/10.15359/tdna.36-67.1>

Parra Herrera, M. Y. (2006). *Poder y estudios de las danzas en el Perú*. [Tesis de Licenciatura en Sociología] Universidad Nacional Mayor de San Marcos. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/2858>

Peters, T. (2020). *Sociología(s) del arte y de las políticas culturales*. Materiales Pesados.

Safra, D. (2016). *“Listos para dar batalla”: el cuerpo como aprendizaje y posibilidad en un grupo de jóvenes varones de Ángeles D1*. [Tesis de Licenciatura en Sociología]. Pontificia Universidad Católica del Perú. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/7566>

Sánchez, D. (2017). *Asociación entre la percepción de la imagen corporal y el riesgo de desarrollar trastornos de la conducta alimentaria en bailarines de ballet, deportistas de nado sincronizado y gimnastas de la selección nacional del Perú* [Tesis de Licenciatura en Nutrición]. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. <http://hdl.handle.net/10757/621667>

Scott, J. W. (1996). El género: una categoría útil para el análisis histórico. *Geoscience Reports of Shizuoka University*, pp. 256–302.

Sedgwick, E. K. (2002). A(queer) y ahora. En R. M. Mérida Jiménez (Ed.), *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Icaria Editorial.

Sorignet, P. (2016). «Si j'arrête de danser, je perds tout»: Penser les mobilités sociales au regard de la vocation d'artiste chorégraphique. *Politix*, 114, 121-148. <https://doi.org/10.3917/pox.114.0121>

Sorignet, P. (2004). La construction des identités sexuées et sexuelles au regard de la socialisation professionnelle: le cas des danseurs contemporains. *Sociologie de l'Art*, PS5, 9-34. <https://doi.org/10.3917/soart.005.0009>

Stinson, S. (2005). The Hidden Curriculum of Gender in Dance Education. *Journal of Dance Education*, 5:2, pp. 51-57. <http://dx.doi.org/10.1080/15290824.2005.10387285>

Schwaiger, E. (2011). *Ageing, gender, embodiment and dance: Finding a balance*. Springer. <https://doi.org/10.1057/9780230359086>

Tsitsou, L. (2014). Dance, class and the body: a Bourdieusian examination of training trajectories into ballet and contemporary dance. *Scottish Journal of Performance*, 1(2). DOI: 10.14439/sjop.2014.0102.05

Turner, B. S. (2012). Introduction: The turn of the body. En *Routledge Handbook of Body Studies* (pp. 16-32). Routledge.

Turner, B.S. (1996). *The Body and Society: Explorations in Social Theory*, 2da ed. Sage.

Turner, B. S. y Wainwright, S. P. (2003). Corps de ballet: The case of the injured ballet dancer. *Sociology of Health and Illness*, 25(4), 269–288. <https://doi.org/10.1111/1467-9566.00347>

Oliver, W. y Risner, D. (2017). An introduction to dance and gender. En W. Oliver y D. Risner (Eds), *Dance and Gender: An Evidence-Based Approach*. University Press of Florida, pp. 1-19.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura - UNESCO y Ministerio de Cultura del Perú (2021). Hacia el diseño de un plan de

recuperación al 2030: Diagnóstico sobre el impacto del COVID-19 en las industrias cultural y las artes.

Puelles Jara, H. (2019). *“La versatilidad como una actitud frente a la vida”*. Estudio de los casos de la Compañía Danza PUCP y la Compañía D1. [Tesis de Licenciatura en Danza]. Pontificia Universidad Católica del Perú. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/17018>

Villa Palomino, J. C. (2013). *Diseñando el cuerpo: la estética corporal masculina en jóvenes de sectores altos de Lima*. [Tesis de Licenciatura en Sociología]. Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/150651>

Wainwright, S. P., y Turner, B. S. (2006). “Just crumbling to bits”? An exploration of the body, Ageing, injury and career in classical ballet dancers. *Sociology*, 40(2), 237–255. <https://doi.org/10.1177/0038038506062031>

Weisbrod, A. (2014). Defining Dance, Creating Commodity: The Rhetoric of So You Think You Can Dance. En M. Blanco (Ed), *The Oxford Handbook of Dance and the Popular Screen*, pp. 320-334.

Williams, R. (1994 [1981]). 1. Hacia una Sociología de la Cultura. En *Sociología de la cultura*, pp. 9-30. Ediciones Paidós.