

Trabajo artístico, precarización laboral y maternidad en bailarinas de tango y bailarinas de contemporáneo en la ciudad de Buenos Aires

Trabalho artístico, precariedade laboral e maternidade em dançarinas de tango e dançarinas contemporâneas na cidade de Buenos Aires

Artistic work, precarious working conditions, motherhood in tango and contemporary dancers in the city of Buenos Aires

Mg. Juliana Verdenelli¹

Resumen

Este artículo parte de un abordaje que articula estudios sobre el trabajo artístico, las configuraciones de género y las lógicas de balance trabajo-familia con el objetivo de problematizar el entramado que condiciona las carreras profesionales de las bailarinas madres. La estrategia metodológica se basa en un trabajo de campo etnográfico realizado entre 2014 y 2020 y en la experiencia de la investigadora como participante de los circuitos de danza contemporánea y de tango danza en la ciudad de Buenos Aires. Luego de reponer brevemente la complejidad de la crisis provocada por la pandemia de Covid-19 en la escena cultural, se indaga el proceso de (auto)reconocimiento de bailarines y bailarinas como trabajadores de la danza. A continuación, se reseñan algunas propuestas que analizan las características del trabajo artístico que lo vuelven flexible y precario. A partir de este recorrido, se formulan las particularidades que asume la conciliación entre el trabajo artístico y la vida familiar para las bailarinas que son madres. Se concluye que la invisibilización de la maternidad da cuenta de un criterio central de reproducción de desigualdades entre varones y mujeres en la danza local y se recuperan las incipientes estrategias de colectivización, reconocimiento y visibilización de las artistas madres.

Palabras clave: danza contemporánea; maternidad; precarización laboral; tango danza; trabajo artístico.

Resumo

Este artigo parte de uma abordagem que integra os estudos sobre o trabalho artístico, as configurações de gênero e a lógicas do equilíbrio trabalho-família com o objetivo de problematizar o quadro que condiciona a trajetória profissional de mães bailarinas. A estratégia metodológica baseia-se em um trabalho de campo etnográfico realizado entre 2014 e 2020 e na experiência da pesquisadora como participante dos circuitos de dança contemporânea e tango na cidade de Buenos Aires. Após uma breve revisão da complexidade da crise causada pela pandemia de Covid-19 no cenário cultural, se indaga o processo de (auto)reconhecimento dos dançarinos como trabalhadores da dança. Posteriormente, são elencadas algumas propostas que analisam as características do trabalho artístico que o tornam flexível e precário. A partir desse percurso, as particularidades assumidas pela conciliação entre o trabalho artístico e a vida familiar são formuladas para as bailarinas que são mães. Conclui-se que a invisibilidade da maternidade se mostra um ponto central para a reprodução das desigualdades entre homens e mulheres na dança local e se recuperam as incipientes estratégias de coletivização, reconhecimento e visibilidade das mães artistas.

¹ Magíster en Antropología Social (FLACSO) y Doctoranda de Antropología Social (IDAES-UNSAM). Integrante del Núcleo de Estudios Antropológicos sobre Danza, Movimiento y Sociedad (IDAES-UNSAM) y del Grupo de Estudio sobre Cuerpo (IdIHCS-UNLP), Área Metropolitana de Buenos Aires, Argentina; e-mail: juliverdenelli@gmail.com

Palavras-Chave: dança contemporânea; maternidade; precariedade do trabalho; dança do tango; trabalho artístico.

Abstract

This article is based on an approach that integrates studies of artistic work, gender configurations and the logics of work-family balance with the aim of creating the framework that conditions the professional careers of mother dancers. The methodological strategy is based on an ethnographic fieldwork carried out between 2014 and 2020 and on the researcher's experience as a participant in the contemporary and tango dance circuits in the city of Buenos Aires. After briefly reviewing the complexity of the crisis caused by the Covid-19 pandemic in the cultural scene, the process of self-recognition of dancers as dance workers were investigated and an analysis was made on the characteristics of artistic work that make it flexible and precarious. From this journey, the particularities assumed by the balance between artistic work and family life for dancers who are mothers are formulated. It is concluded that the invisibility of motherhood accounts for a central criterion for the reproduction of inequalities between men and women in local dance and the incipient strategies of collectivization, recognition and visibility of mother artists are recovered.

Keywords: contemporary dance; maternity; labour precariousness; tango dance; artistic work.

1. Introducción

Ser profesional del tango danza o de la danza contemporánea no depende exclusivamente ni de tener un título universitario, ni del virtuosismo técnico adquirido por el entrenamiento riguroso, ni de realizar esta tarea a tiempo completo. Tampoco de recibir una retribución económica a cambio. Entonces, ¿cuál es el criterio para separar lo profesional de lo social o lo amateur dentro de cada circuito dancístico de la ciudad de Buenos Aires?

Si bien los criterios de delimitación entre lo profesional y lo amateur tienen similitudes y diferencias en los dos circuitos estudiados, la inversión de tiempo, dinero y esfuerzo juegan un papel importante en el proceso de auto-adscripción. El deseo de convertirse en artista es un gran motor de lo profesional: querer capacitarse, tomar clases con diversos docentes de manera continua, adquirir nuevas herramientas, esforzarse por mejorar técnicamente, sumergirse en procesos creativos, ensayar obras, hacer tareas ad honorem para aprender el oficio, tejer redes autogestivas, etcétera (SÁEZ, 2017).

Por otro lado, lo profesional en la danza, a diferencia de lo amateur, continúa en tensión con múltiples lógicas económicas y culturales. Durante las últimas décadas, se ha desarrollado un paulatino proceso de reconocimiento de bailarines y bailarinas como trabajadores de la cultura (SBODIO, 2015, 2016). No obstante, este proceso se ha visto obstaculizado por la persistencia de un imaginario que coloca al arte como esfera diferencial y autónoma. Esto ha llevado a la construcción de representaciones dicotómicas entre el arte y el trabajo (INFANTINO, 2011) que, desde hace un tiempo, están siendo discutidas y problematizadas por sus protagonistas.

Sin una ley nacional propia ni un instituto que la proteja², en la actualidad la danza se encuentra en un estado de suma vulnerabilidad. El Covid-19 puso en escena la precariedad en la que se despliegan las vidas de bailarinas y bailarines en Buenos Aires: la ausencia de un marco legal regulatorio, los precarios, intermitentes y escasos recursos para producir las obras, las relaciones laborales informales o precarizadas, el pago simbólico o el trabajo no remunerado que se disfraza de práctica o formación profesional, la falta de políticas estatales destinadas al fomento de la danza en todo el país, etcétera.

Si el problema es complejo en términos generales, en el caso de las bailarinas que participan de mi investigación doctoral en curso es aún más complicado: ser madre y ser bailarina no es una tarea sencilla. No lo es porque existen diversos factores materiales, económicos, culturales y simbólicos que condicionan las posibilidades que tienen estas mujeres —todas ellas cisgénero, heterosexuales y de sectores medios urbanos en sentido amplio— para negociar entre ambas identidades e integrarlas dentro de un mismo proyecto vital.

Una serie de mandatos, estereotipos, representaciones, desigualdades y lógicas de precarización laboral se imbrican en las subjetividades de estas mujeres y, en muchas ocasiones, las llevan a pensar que no es posible encontrar caminos para equilibrar el desarrollo artístico y la vida familiar; a sentir que deben elegir entre postergar su deseo de ser madres o resignar su crecimiento artístico para dedicarse al cuidado de sus hijas e hijos.

Es llamativo que en un ámbito que ha sido históricamente tan feminizado como el de la danza, cuestiones como la maternidad, el cuidado infantil o la crianza temprana no estén suficientemente problematizadas. Su invisibilización da cuenta, a mi entender, de un criterio central de articulación y reproducción de desigualdades entre varones y mujeres en los circuitos dancísticos estudiados.

Por tales motivos, en este artículo el enfoque etnográfico resulta especialmente valioso, dado que permite estudiar tanto las prácticas como las significaciones puestas en juego por las bailarinas madres. Es importante destacar que mis objetos de comparación no son, en efecto, los circuitos, sino las experiencias situadas de estas mujeres. Entre 2013 y 2020 me dediqué a “seguir” etnográficamente a un grupo de bailarinas madres en sus actividades y proyectos cotidianos (entre otras: las acompañé a clases, ensayos, talleres o

² Entre otras acciones colectivas en Argentina, desde el 2007 hasta la fecha se presentaron cinco proyectos para lograr la sanción de una ley nacional. El proyecto de ley perdió, cuatro de las cinco veces, su estado parlamentario. En 2019 se presentó por última vez. Este proyecto propone la creación de un organismo autárquico (Instituto Nacional de la Danza, INDA) que sea capaz de diseñar y ejecutar una política integral de promoción y apoyo de la danza en todo el territorio nacional.

milongas, bailé con ellas, las visité en sus casas, vi sus obras, cuidé a sus hijos e hijas). A partir de los datos recolectados durante este período, me propongo formular algunas de las particularidades que asume la conciliación entre el trabajo artístico y la vida familiar para sus protagonistas.

2. Lo que expuso la pandemia: danza y precarización de sí

Se suspendieron funciones, giras, clases y ensayos. Se cerraron milongas, prácticas, estudios, academias, escuelas y casas de tango. Por su parte, el recurso de las clases virtuales ayuda, aunque no resuelve el problema: las ganancias son menores y no alcanzan para cubrir los gastos de los espacios culturales, muchas personas no pueden pagar por las clases, hay una gran oferta de clases gratis o a la gorra, no todas propuestas pueden amoldarse al formato virtual y, en caso de hacerlo, los contenidos pedagógicos deben adecuarse y modificarse sustancialmente.

Bailarinas y bailarines que se desempeñan en el sistema público (es decir, en la educación formal o en las compañías estables oficiales) son quienes se encuentran un poco más protegidos en términos de continuidad laboral. Sin embargo, estos artistas no suelen vivir únicamente de sus ingresos en el empleo público y también sufren las consecuencias del cierre de espacios culturales.

La idea de agencia presupone que los sujetos son capaces de reflexionar sobre las circunstancias en las que se encuentran (ORTNER, 2006). Desde esta perspectiva, considero que la pandemia aceleró el proceso de (auto)reconocimiento de bailarinas y bailarines como un sujeto político con necesidades propias. Esto llevó a retomar ciertas demandas específicas, a diseñar nuevas estrategias y acciones conjuntas para paliar los efectos de la crisis económica (como la realización de campañas de donaciones o la distribución de bolsones de comida), o a requerir subsidios o ayudas por parte del Estado³.

Desde que empezó el aislamiento social, preventivo y obligatorio me comunico periódicamente con las participantes de mi estudio. También leo las notas periodísticas, las entrevistas a los distintos actores de la danza local y reviso las redes sociales del Movimiento Federal de Danza (MFD)⁴ y de la Asamblea Federal de Trabajadores del Tango (AFTT)⁵.

³ Algunos sectores artísticos accedieron a ayudas económicas por parte del Estado Nacional. Si bien no fueron suficientes para cubrir todas las necesidades de bailarines y bailarinas, medidas como los créditos a tasa cero para las PyMEs culturales o el Ingreso Familiar de Emergencia (IFE) funcionaron como un paliativo ante la emergencia sanitaria.

⁴ Este movimiento es una continuidad del movimiento por la Ley Nacional de Danza, creado en 2010. En su página web se definen como “un espacio de encuentro y ejercicio de civilidad colectiva sin fines de lucro ni

Nadia, Romina y Victoria tienen entre treinta y cuarenta años, son bailarinas, madres de niños pequeños, viven con sus parejas y me cuentan sobre su situación actual por *Whatsapp*: “La situación es desesperante, ya no damos más. Pensé en escribir a les pibis [sic] de ACAB(A) para empezar a hacer mensajería con la bicicleta”, dice Nadia. ACAB(A) es un “colectivo de bicimensajerxs autogestionadxs” que está integrado, casi en su totalidad, por performers, bailarinas y bailarines contemporáneos⁶.

Romina se considera una privilegiada. El dueño de la casa de tango para la que trabaja promete pagarle la mitad del sueldo hasta que la situación se normalice: “algo es algo”, concluye. Agrega que muchos bailarines y bailarinas que trabajan en shows para turistas están en la pelea: “la mayoría trabaja en negro o factura como monotributista y los empresarios no quieren pagar los sueldos”.

Victoria dice que intenta meditar cuando encuentra un hueco entre la limpieza de la casa, la desinfección de las compras del supermercado, los cambios de pañales, los juegos en el piso y la lactancia de su bebé. No quiere pensar en lo que va a pasar cuando se levanten las medidas de aislamiento social. Arriesga que va a ser un proceso muy largo y que “volver a los espacios de encuentro y al contacto físico va a ser todo un tema”.

El Movimiento Federal de Danza impulsa un Registro Nacional de Trabajadores/as de la Danza. De manera complementaria, la Asamblea Federal de Trabajadores del Tango motorizó el primer Relevamiento Federal de Trabajadores del Tango. El Ministerio de Cultura de la Nación, por su parte, también llevó adelante una encuesta nacional de cultura, pero desde estas agrupaciones dicen que la encuesta oficial relevó datos generales y superficiales, desconociendo las particularidades de cada sector artístico. Es por eso que prefirieron diseñar sus propios formularios y estrategias de relevamiento de manera independiente⁷. Esperan que los datos estadísticos ayuden a respaldar sus reclamos, que den soporte a la elaboración de políticas públicas específicas y que permitan aceitar los canales de diálogo con las autoridades estatales. A los fines de este trabajo, es interesante mencionar que estos primeros formularios

filiación político-partidaria”. Actualmente, se organiza en 8 regiones culturales del país con metas y objetivos comunes. Link de consulta: <https://movimientofederaldedanza.com.ar>

⁵ Esta asamblea fue creada el 20 de marzo de 2020 a raíz de la situación que atraviesa el sector y está compuesta por varias agrupaciones del tango: Asociación de Organizadores de Milongas (AOM); Milongas con Sentido Social (MISESO); Trabajadorxs del Tango danza (Ttd); Asociación de Maestros, Bailarines y Coreógrafos de Tango Argentino (AMBCTA) y Plataforma de Tango Escénico Actual (PLATEA).

⁶ Ofrece sus servicios de mensajería por Instagram desde el 22 de abril de 2020 y ya tiene más de doce mil seguidores en esta red social.

⁷ A su vez, en el mes de junio de 2020 el organismo estatal Prodanza (Instituto para el Fomento de la Actividad de la Danza no Oficial de la Ciudad de Buenos Aires) también lanzó su propia encuesta en línea para conocer, entre otras cuestiones, los efectos de la crisis sanitaria en estos circuitos culturales. Sus resultados aún no están disponibles.

no contemplaron preguntas vinculadas a cuestiones de género o distribución de tareas de cuidado.

El porcentaje de empleo informal y precario en la danza local es muy alto. Si bien aún no hay datos estadísticos que den a conocer el número de trabajadoras y trabajadores que conforman el sector de la danza ni las condiciones laborales en las que se desempeñan, según los primeros resultados de la encuesta nacional de cultura, por ejemplo, el 73% de las personas relevadas trabaja únicamente de manera independiente y, entre ellas, nueve de cada diez no tienen ingresos estables⁸. En el primer informe del relevamiento realizado por la AFTT⁹, por su parte, cuentan que el 78% de las personas encuestadas perdió un promedio de hasta \$10.000 semanales debido al cese de sus actividades, lo que supone una pérdida de hasta \$50.000 mensuales para trabajadoras y trabajadores del tango.

Los primeros datos relevados por este informe contradicen una percepción generalizada dentro de la danza en Buenos Aires, que suele ubicar a bailarinas y bailarines de tango como los que perciben mayores ingresos por su trabajo, dado que la industria turística vinculada al tango mueve muchos millones de dólares por año. En la misma línea, durante mi trabajo de campo también pude relevar las condiciones informales o precarias de contratación en la que se desenvuelven las trayectorias laborales de las bailarinas madres, así como las múltiples modalidades que asumen las relaciones laborales abusivas por parte de los grandes empresarios del tango.

Ahora bien, de aquí también se desprenden otras cuestiones sobre las que es necesario profundizar el análisis. Particularmente, propongo ahondar en la categoría de “precariedad” para pensar el trabajo en la danza en su relación con las nuevas formas de conciencia que emergen en el capitalismo tardío. Siguiendo los aportes de Richard Sennett (2001), me interesa pensar qué tipos de cuerpos y subjetividades se producen en el marco de la flexibilización y qué efectos tiene el “nada a largo plazo” en términos personales para las bailarinas.

Desde una mirada postfoucaultiana, la alemana Isabel Lorey (2006) propone la categoría de “precarización de sí” para pensar los pilares subjetivos a partir de los que se construye y se normaliza la idea de que las condiciones precarias de vida y de trabajo son libremente “elegidas para sí” por las y los artistas. Señala que las condiciones de trabajo

⁸ Link de consulta: <https://www.cultura.gob.ar/primeros-resultados-de-la-encuesta-nacional-de-cultura-9148/>

⁹ Link de consulta https://issuu.com/afttango/docs/aftt-1er_relevamiento_federal_de_trabajadores_del

alternativas se han convertido, de manera creciente, en las más útiles en términos económicos, dado que favorecen la flexibilidad que exige el mercado laboral actual.

A partir de estos aportes, la filósofa y dramaturga eslovena Bojana Kunst (2015) también plantea que el trabajo artístico se acerca, en sus modos de producción, al capitalismo contemporáneo. Las y los artistas son ejemplos de trabajadores precarios: en sus vidas cotidianas se diluyen las fronteras entre el tiempo libre y el tiempo de trabajo, de tal manera que la vida laboral parece desbordar a todas las demás dimensiones de la existencia. También problematiza el trabajo meritorio o el desempeño no remunerado como prácticas relacionadas a la flexibilidad del empleo. Dice que la generosidad, la solidaridad e, incluso, la colaboración gratuita, no preservan al artista de las formas contemporáneas de explotación.

Desde un contexto mucho más cercano al de este artículo, Mariana del Mármol y Leonardo Basanta (2017) reflexionan sobre la autoexplotación y la autorrealización en el teatro independiente de la ciudad de La Plata. Además de las autoras ya mencionadas, ellos recuperan los aportes de Federico Irazábal, quien piensa a trabajadoras y trabajadores de la cultura porteños como autoexplotados y señala que los grandes beneficiarios de este trabajo autoexplotado son, particularmente, el gobierno de la ciudad de Buenos Aires y las distintas productoras de ficción (televisión, cine y publicidad), que reciben actores sumamente entrenados (formados en el circuito independiente), capaces de resolver en poco tiempo y de manera muy económica situaciones complejas.

Siguiendo estas reflexiones, podríamos pensar que los mayores beneficiarios del trabajo autoexplotado de bailarinas y bailarines de tango son los grandes empresarios del sector: productores de espectáculos comerciales, dueños de las grandes academias o escuelas de tango e integrantes de la Cámara de Casas de Tango. Se trata de empresarios que tienen a disposición una gran cantidad de artistas bien entrenados (formados en diversos lenguajes del movimiento), que son capaces de montar espectáculos de calidad en tiempos breves, que trabajan por bajos salarios y que aceptan condiciones informales o precarias de contratación.

En la danza contemporánea esto es más difícil de pensar. El trabajo producido en el circuito independiente no genera un rédito económico significativo. No obstante, también es cierto que los empresarios de los circuitos comerciales porteños siempre tienen a su disposición un numeroso “ejército de reserva” de artistas multifacéticos, bien entrenados y dispuestos a trabajar por magros e intermitentes salarios. Sobre esta cuestión, Karina Mauro (2018) también resalta el beneficio que reciben las salas alternativas gracias a la calidad del trabajo de las y los artistas, dado que construyen su prestigio y reconocimiento dentro del circuito, acceden a diversas líneas de subsidios y a un público habitué. Por su parte, el

gobierno porteño es, en todos los casos, un gran beneficiario: siempre puede enorgullecerse de su prolífica y diversificada agenda cultural y hacer gala de la calidad de su oferta artística.

Ahora bien, al preguntarnos por los pilares subjetivos que operan en estas lógicas de autoexplotación o “precarización de sí”, la palabra “flexible” se ofrece como clave fundamental para pensar la normalización de las condiciones precarias de vida y de trabajo en la danza. En estos circuitos los cuerpos deben ser flexibles, los horarios deben ser flexibles, las fronteras entre el trabajo y la vida personal deben ser flexibles, los contratos deben ser flexibles y los salarios, también. La flexibilidad es valorada positivamente en su condición material, simbólica y económica.

Se genera así un tipo de subjetividad específica, una subjetividad flexible, entendiendo a la subjetividad como un estado mental “de actores reales inmersos en el mundo social” y como formación cultural que, al menos en parte, expresa, configura y constituye esos estados mentales (ORTNER, 2006, p. 149). Esta mirada nos permite entender que el poder no solo se articula a partir de una estructura económica capaz de producir las condiciones de flexibilidad, sino que se mete en los cuerpos y moldea las materialidades de las personas. Por tanto, el “éxito” en la danza parece estar destinado al más flexible, al más entusiasta y al más altruista, al que más sacrificios y renunciaciones esté dispuesto a hacer.

Un bailarín, o una bailarina, debe mantenerse elástico, liviano, flexible, atento a la postura y con la tensión muscular requerida para la realización de calidades de movimiento que varían en velocidad, fuerza y precisión. Un cuerpo flexible y entrenado es, como desarrolla Mariana Sáez (2017), un cuerpo disponible para la danza contemporánea. Y, en este caso, también para el tango escénico. Paradójicamente, desde la óptica de la organización del trabajo, esa disposición corporal es una de las dimensiones que exacerba el estado de precariedad de estos cuerpos flexibles entregados voluntariamente a un trabajo constante para alcanzar su máximo rendimiento.

Ahora bien, en cualquiera de los dos circuitos dancísticos estudiados, a nosotras se nos suele exigir mayor flexibilidad. En el caso de las bailarinas madres que participan de mi etnografía, la mayoría son empresarias de sí mismas que conviven cotidianamente con la creciente falta de límites entre el trabajo y la familia, con lógicas de autogestión que suelen implicar múltiples proyectos en simultáneo, con la elaboración de complejos cronogramas familiares y de agendas que involucran una gestión minuciosa del tiempo para sí y con una exigencia de crecimiento personal que se basa en el propio esfuerzo y que implica variados intentos por ser más autoconscientes, por hacer todo de un modo más relajado y por permanecer conectadas con el propio deseo.

Por otro lado, al pensar el caso del teatro independiente, del Mármol y Basanta (2017) consideran que el deseo, el disfrute y el placer constituyen grandes motores del hacer y que son capaces de desbordar las lógicas meramente mercantilistas. La paradoja que encuentran es que, aún cuando las lógicas más netamente capitalistas puedan ser dejadas de lado momentáneamente, otras lógicas operan para capturar el deseo. Al igual que estos autores, considero que el criterio de auto-adscripción, el reconocimiento entre pares y la legitimación por parte de los “grandes referentes” de cada ámbito también juegan un papel central a la hora de definir lo profesional dentro de los circuitos que conforman mi estudio y que aparecen como una búsqueda de recompensa externa capaz de obturar el deseo, ya sea en términos simbólicos o económicos. Para las bailarinas madres, además, este elemento suele ser reconocido como uno de los factores centrales a la hora de decidir cuándo tener un hijo.

En el caso del tango en Buenos Aires, no obstante, la dimensión económica es clave para diferenciar entre bailarines “profesionales” y bailarines “sociales” o “amateurs”. Se puede aspirar a vivir del tango y existe un gran mercado laboral asociado, principalmente, al turismo extranjero en la ciudad. Esto ofrece la posibilidad de integrar compañías nacionales o extranjeras, de formar parte de elencos en casas de tango o de realizar giras para bailar o dar clases en las principales ciudades de todo el mundo.

La esfera económica no parece ser un tema tan conflictivo dentro del circuito de producción del tango. A diferencia de lo que sucede en la danza contemporánea, lo comercial no es subvalorado en términos artísticos. Tampoco es tan sospechado en términos creativos. Bailarinas y bailarines suelen comprender que ofrecen un servicio profesional y desean obtener un salario digno por ese trabajo. En el circuito de la danza contemporánea, en cambio, son muy pocas las personas que logran mantenerse económicamente de producir, dirigir o bailar. Muchos bailarines y bailarinas que participan en las obras del circuito independiente lo hacen gratis o a cambio de una remuneración económica tan escasa que suelen catalogarla como un “pago simbólico” por su trabajo.

A su vez, al igual que observan del Mármol y Basanta (2017), “lo independiente” suele distinguirse de “lo comercial” que es subvalorado, ya que se considera que los intereses artísticos deben primar por sobre los económicos. De esta manera, la obtención de una remuneración económica es entendida como algo deseable pero no determinante a la hora de realizar un proyecto. La rentabilidad económica también aparece como algo sobre lo que hay que sospechar, dado que puede coartar o corromper la libertad creativa. Existe una suerte de condena moral al usufructo comercial de la actividad artística.

Claro que este problema no es algo nuevo. Tempranamente, el sociólogo Pierre Bourdieu (1983, 2010) se preguntó por el supuesto “desinterés” económico de las y los artistas e indagó en los beneficios simbólicos que circulan y se acumulan dentro de este campo de producción. Entre otras cuestiones, Bourdieu (1983) afirmó que era necesario describir y analizar las condiciones económicas y sociales de la constitución de un campo artístico capaz de fundarse en la creencia. En la creencia en los poderes casi divinos del artista moderno, en su carácter sagrado de creador-increado y en la obra de arte como objeto de amor y sacralización.

Para Mauro (2018), esta exigencia de subordinar la tarea artística a fines no económicos también se basa en las ideas de vocación y consagración con el rol —nociones que, casualmente, también se ponen en juego en el ideal de abnegación y entrega materna—. En la premisa de que el placer por el ejercicio de cierta práctica puede sustituir la falta de remuneración. De esta manera, se genera una suerte de división entre un “nosotros” culto y un “ellos” inculto o rapaz, condenados moralmente por no renunciar al beneficio económico.

Complementariamente, María Sbodio (2016) observa que en estas premisas subyace una concepción de artista gestada durante el romanticismo y que, hasta el día de hoy, tiñe nuestra percepción sobre las personas que se dedican al arte. Afirma que las ideas de artista genio (excepcional e incomprensido por sus contemporáneos) continúa tallando con fuerza el imaginario social. En esta línea, Sbodio reflexiona sobre las enormes dificultades que tienen bailarinas y bailarines para pensar su quehacer como un trabajo más, entre otros. Para la autora, este fue el principal motivo por el que este colectivo artístico no logró impulsar con anterioridad estrategias colectivas.

Entonces, ¿cómo obtienen su sustento económico bailarinas y bailarines contemporáneos? Es habitual que añadan a su desempeño escénico (nula o escasamente remunerado), tareas docentes relacionadas con técnicas del movimiento: desde diferentes estilos de danza contemporánea o técnicas de improvisación, hasta clases de yoga, pilates, eutonía¹⁰, Feldenkrais¹¹, Alexander¹², elongación o entrenamiento funcional, etcétera.

¹⁰ La palabra eutonía proviene del griego y significa armonía del tono. Expresa la idea de una tonicidad muscular armoniosamente equilibrada, en adaptación constante al estado o la actividad del movimiento. Este método fue creado por la danesa Gerda Alexander (1908-1994) desde una mirada integradora de los aspectos psicosomáticos, las emociones, el movimiento, la expresión y la conciencia.

¹¹ Dentro de la educación somática también se destaca el método desarrollado por Moshé Feldenkrais (1904-1984) a partir de sus conocimientos de ingeniería física, mecánica, biomecánica, desarrollo motor, psicología y artes marciales. Este método de reeducación psicofísica apunta a cambiar la dinámica de las reacciones y a modificar la manera de actuar a través de la conciencia neuromotora. Se trata, en líneas muy generales, de enseñarle a la mente que hay otras maneras de hacer lo que hacemos y de encontrar nuevas opciones: romper con los patrones habituales de pensamiento y acción.

También hay quienes trabajan por un salario mensual en sectores que nada tienen que ver con lo artístico, por ejemplo, realizando tareas de servicios en locales comerciales, bares, restaurantes, estudios o consultorios. Estos bailarines y bailarinas, los que necesitan de un salario mensual para vivir, exponen un fuerte dilema entre el tiempo libre, el tiempo de trabajo y el tiempo de formación.

“Es la historia de nuestras vidas”, me dice Cecilia mientras elongamos en el pasillo antes de entrar a una clase de improvisación: “cuando tenés tiempo, no tenés plata para tomar las clases, porque no tenés laburo. Pero cuando tenés laburo y plata, no hay tiempo para clases”. Cree que la formación permanente es una herramienta indispensable para su desarrollo artístico, pero muchas veces las dinámicas laborales impiden su continuidad.

A mi entender, estas diferencias entre ambos circuitos no se deben solo a la rentabilidad de la industria turística cultural relacionada al tango, sino también a las diferencias en los orígenes de las disciplinas, a los imaginarios que tiñen la concepción de artista y al tipo de composición socio-económica dentro de cada circuito. Mientras que la danza contemporánea sigue estando más vinculada a la “alta cultura” occidental, a los sectores medios-altos profesionales y a las elites intelectuales porteñas; el tango continúa siendo considerado un baile social de raíces locales, más relacionado con los sectores populares y las clases medias ascendentes o aspiracionales. Entre los testimonios relevados, pueden mencionarse:

Para mi bailar tango es también un trabajo. Si no bailo, no como. Es así de simple. Muchas veces no me alcanzaba la plata y tuve que vender productos regionales que mandaba a traer de donde soy (Romina, 39 años).

Es complicado. Básicamente tengo que bailar para ganar un mango. A veces estoy cansada o no me gusta algo, pero lo tengo que hacer igual, es un trabajo. Hay gente que va a la oficina 8 horas durante el día, yo bailo tango hasta las 2 de la mañana. Necesito hacerlo porque sino no puedo pagar las cuentas. Además, es para lo que estudié (Florencia, 36 años).

Te digo con honestidad, para mi bailar [contemporáneo] es una búsqueda creativa, es un viaje más personal, un intento por conocerme y expandir las fronteras de mi sensibilidad. Lo vivo más como una necesidad mía, porque obviamente no vivo de esto (Marina, 37 años).

Desde que empecé a bailar con más dedicación, como a los 11 o 12 años creo, siempre tuve claro que no iba a vivir de esto. O sea que nunca fue un objetivo. Era algo que me hacía feliz, que me daba libertad. Nunca pensé en la danza [contemporánea] como un sostén económico (Victoria, 32 años).

¹² Es un método de reeducación psicofísica desarrollado por el actor australiano Frederick Matthias Alexander (1869-1955). El proceso de aprendizaje busca deshacer hábitos inconscientes o automáticos y crear las condiciones adecuadas para recuperar un buen uso de sí mismo. El “buen uso” implica la fluidez y la coordinación de los movimientos, el estar presente en cada cosa que se hace, poder recuperar el tono muscular necesario para cada actividad y redistribuir la energía en todo el organismo, etcétera.

En este sentido, me pregunto de qué modos operan las características de las posiciones de clase en las relaciones artístico-laborales dentro de cada circuito. Dentro de la danza contemporánea, por ejemplo, pareciera que los criterios de los que “no necesitan la plata para vivir” han logrado prevalecer, durante largo tiempo, por sobre las necesidades materiales de los que necesitan vivir de su salario. Vale preguntarse: ¿es la danza contemporánea un privilegio al que pueden acceder solo algunos?, ¿una profesión destinada a quienes pueden invertir en la producción de sus obras y de sí mismos sin preocuparse por el rédito económico?, ¿solo los que no necesitan vivir de su salario pueden ser realmente libres para crear? Por supuesto que no.

La premisa de la consagración artística y el aura social que rodea a la danza contemporánea ocupan un lugar central en la reproducción de ciertos mecanismos capitalistas de explotación de la vida. Por eso, resulta imprescindible visibilizar los métodos de autoexplotación y las condiciones precarias de producción. Todo este escenario quedó al descubierto por los efectos de la pandemia. Actualmente, la escena cultural porteña se encuentra en una situación sumamente frágil y muchas de sus lógicas internas se rompieron. Nos encontramos, sin duda, frente a un punto de inflexión. En este contexto, la organización colectiva dentro de la danza aparece con más fuerza y proyección que nunca.

¿Qué consecuencias tendrá esta crisis? Aún es muy pronto para saberlo. ¿Se abrirán nuevos debates sobre las relaciones artístico-laborales? ¿Se conquistarán nuevos derechos y condiciones laborales? ¿Habrá una transformación en los criterios de autopercepción dentro de cada circuito? ¿Cuál será la salida para aquellos que buscan vivir de su pasión creadora? ¿Se desarrollarán nuevas estrategias de organización colectiva? ¿Se profundizarán los debates sobre los privilegios de clase o de género en la danza? ¿Qué pueden aportar los feminismos en estas discusiones?

3. Las invisibles: las problemáticas particulares de las bailarinas madres

Es abril, pero la ciudad está silenciosa como si fuera una mañana de enero. Desde la ventana miro a un señor con barbijo cruzando la calle. Busco las pantuflas debajo de la cama, tanteando con los pies, mientras me pongo un buzo que me queda grande. Intento hacer el menor ruido posible. Desde que soy madre me volví una especie de ninja sigilosa por la mañana. Y desde que empezó la cuarentena, me muevo mucho más lento. Voy hasta la cocina y me preparo un café con leche. Mientras desayuno, miro el celular. Hay muchos mensajes sin leer, la mayoría de Agustina. El primero es en respuesta a un audio que le mandé anoche:

La sobrecarga que tenemos es tremenda. Desde que empezó la cuarentena estoy tratando de abrir espacios. Estoy muy angustiada porque justo empezaban los ensayos. Una vez que logro reconectarme con lo escénico y pasa esto. Hace meses que esperaba este momento, recuperar tiempo para invertirlo en mi trabajo. Igual intento seguir escribiendo y haciendo cosas como puedo, pero mientras tanto las dudas... Siempre con esa dicotomía de que lo que hago no me genera un ingreso. Que podría quedarme en casa y dejarme de joder... así estoy... tratando de autopotenciarme para no caer (Agustina, 36 años).

Agustina es una informante de mi investigación, bailarina de tango y actriz. Tiene treinta y seis años y dos hijos, la menor de un año, el mayor de diecisiete. Materna desde su adolescencia y no sabe lo que es ser artista sin ser madre, algo poco habitual en los circuitos en los que nos movemos. Somos amigas desde hace más de diez años. Nos conocimos en una clase de tango y, desde entonces, trabajamos juntas en varios proyectos. Siempre tuvimos un universo de intereses en común. Desde que quedó embarazada de su segunda hija, el arte y la maternidad son nuestro tema constante.

Durante estas últimas semanas, todas nuestras interacciones virtuales son sobre el efecto de la pandemia en nuestras vidas cotidianas. Estamos un poco distópicas. Especulamos con un futuro de mayor distanciamiento social. Nos preguntamos por las consecuencias que tendrá este confinamiento sobre nuestras materialidades, ¿reemplazaremos aún más el encuentro cara a cara por el virtual?, ¿qué registro quedará impreso en los cuerpos después del encierro?, ¿cómo atravesar la incertidumbre o el miedo desde lo que sabemos hacer?, ¿cuáles son nuestras herramientas para salir lo menos dañadas posibles?, ¿cómo tejer redes?

Nos reconocemos alarmadas por lo que pueda pasar con los espacios culturales, las escuelas, las milongas y los teatros independientes porteños. Debatimos sobre las propuestas virtuales y el *streaming*. Ella remata: “el *sexting* no es sexo y tampoco el video es teatro, por más que nos acostumbremos, nunca lo será, nada cambia el vivo, el encuentro con el otro”. Unas semanas antes de la cuarentena, Agustina me había comentado sobre su nuevo proyecto escénico. Se llama *Las invisibles* y lo va a dirigir junto a una colega, que también es madre de un niño pequeño. Me propuso participar y me sumé sin dudarle: “después vemos cómo y en qué formato, no te preocupes”, me tranquilizó. Su idea es trabajar a partir de las experiencias de las artistas madres de varias disciplinas con el objetivo de presentar en escena algo que en general se esconde: la cotidianidad de las madres.

Agustina mencionó que quieren mirar desde otro ángulo sus vivencias, meter las manos en la masa de lo cotidiano y sumergirse en el “nudo materno” (LAZZARE, 1976). Un nudo que les cuesta desatar, que da cuenta de la ambivalencia constitutiva del amor maternal, que las mantiene tensionadas entre sentimientos contradictorios respecto a la experiencia

materna y tironeadas entre las ganas de seguir produciendo arte y el querer ejercer la maternidad. Si pensarse como artistas siempre les había costado, pensarse como artistas y madres les costaba aún más. Al igual que para la mayoría de las mujeres que participan de mi estudio, para Agustina era un gran desafío conciliar ambos roles. Entre otras razones, porque las condiciones precarias de trabajo suelen excluir a las madres de las posibilidades de hacer.

Durante los últimos siete años observé que la doble condición de madre y bailarina tiene consecuencias muy concretas en la vida diaria de muchas mujeres como dormir menos, apurarse más, tener menos tiempo libre, lesionarse o lastimarse más, elaborar complejos cronogramas de actividades semanales para toda la familia, ajustar su agenda laboral a este cronograma, tomar menos clases para sí mismas o tener una gran carga de trabajo doméstico. Todo esto suele ser fuente de cansancio, malestar, sobrecarga e insatisfacción para muchas. A su vez, al agotamiento físico y mental asociado con la doble (o triple) jornada laboral, se le suman otras problemáticas vinculadas con el conflicto entre las identidades de madre y bailarina, o con el sentimiento de culpa que muchas experimentamos al tratar de conciliar el trabajo remunerado y no remunerado fuera del hogar con la maternidad.

Claro que estas sufridas condiciones materiales también están comenzando a habilitar, como en el caso de Agustina, una mirada renovada hacia la danza y a utilizarse como insumos para la creación. No obstante, como desarrollé en otros trabajos (VERDENELLI, 2017), las narrativas de artista consagrada y de madre abnegada —y la correspondiente ética del sacrificio que ponen en juego— continúan operando, al menos en cierta medida, en muchas de las subjetividades de las bailarinas madres. Estas narrativas hegemónicas organizan experiencias, construyen sentidos e imaginarios y, cada tanto, las empujan a pensar que no es posible encontrar caminos para intentar balancear el desarrollo artístico con el cuidado infantil. A raíz de estas tensiones, somos muchas las mujeres que convivimos con la sensación de no ser, de nunca ser lo “suficientemente buenas” ni como artistas ni como madres.

En este sentido, me pregunto por qué la maternidad es invisibilizada en un ámbito tan feminizado como el de la danza: no se habla de ella, no se la considera en las dinámicas de organización del trabajo, prácticamente no se la ve arriba del escenario ni en los espacios de formación o creación. Creo que esta realidad da cuenta de su importancia central para pensar la reproducción de los mecanismos de desigualdad que operan entre varones y mujeres y que se montan sobre los cuerpos sexuados durante sus trayectorias artísticas y biográficas. Si bien en los circuitos estudiados no se prohíbe explícitamente la participación de las artistas madres, ni la asistencia de una mujer embarazada o con hijos a estos espacios, eso no significa que sea un comportamiento habitual ni que esté contemplado en las dinámicas de interacción.

Si una bailarina de tango o de danza contemporánea decide convertirse en madre, probablemente lo sea a una edad en la que su carrera artística esté en un momento de crecimiento o de consolidación. En el sector que estoy considerando la década de los treinta años suele ser el momento en que, aquellas que lo desean, deciden tener hijos. En este sentido, la maternidad biológica suele coincidir con una etapa de pleno desarrollo profesional. Esto implica una serie de dificultades específicas para las bailarinas, principalmente debido a que su cuerpo quedará —por un período más o menos extenso e intenso— supeditado a otras construcciones, representaciones y mandatos asociados a momentos vitales como el embarazo, el puerperio y la crianza temprana. Durante la etnografía, por ejemplo, algunas comentaban que, al quedar embarazadas, se vieron obligadas a abandonar ensayos u obras en cartel por decisión unilateral de directores o coreógrafos.

A su vez, las condiciones informales de trabajo dificultan la continuidad laboral de muchas bailarinas de tango luego de ser madres: “en las casas de tango, por ejemplo, cuando quedás embarazada te dicen: volvé cuando estés flaca. O directamente no vuelven a contratarte porque no quieren cargar con una mujer con hijos”, comenta Florencia. Lucía, por su parte, recuerda que realizar una gira con su bebé fue, en resumidas cuentas, “como estar a los codazos entre necesidades incompatibles”.

De manera similar, algunas bailarinas madres objetan los ideales de belleza femenina y la erotización del cuerpo de las mujeres en el tango, ya que las coloca ante una serie de demandas y presiones específicas (externas e internas) para “borrar” rápidamente todas las huellas corporales de la maternidad y para recuperar su figura previa al embarazo. De esto me ocupo, con mayor profundidad, en otros trabajos (VERDENELLI, 2017).

Para la mayoría de las bailarinas de tango convertirse en madres implica dejar de contar, por un período más o menos extenso, con una fuente de ingresos en el hogar. Además, muchas de estas mujeres trabajan “en negro”, es decir que no tienen un contrato formal de trabajo cuando se desempeñan en relación de dependencia ni gozan de los derechos laborales asociados al trabajo registrado (como vacaciones, coberturas sociales, indemnizaciones o licencias por maternidad).

A estas condiciones laborales informales y precarizadas, se suman la exigencia de disponibilidad horaria y geográfica para realizar giras al exterior del país y el trabajo en la noche, todas cuestiones que conllevan un gran esfuerzo logístico por parte de las bailarinas de tango para lograr compatibilizar el trabajo fuera del hogar con la organización familiar: los horarios de sueño y de alimentación de niñas y niños, las tareas de cuidado, el horario de la

escuela, el pago de niñeras, entre otros. Lucía también se refirió a este tema durante una entrevista:

Trabajábamos de noche. Entonces era los dos llegar y que mi hijo todas las noches comiera con una niñera, se bañara con una niñera y se durmiera con una niñera. Y obvio que no. Hice un reemplazo de un mes y medio en una casa de tango y dije, por ahora no. No iba en lo práctico, pero tampoco iba en mis ganas. Eso no era para mí (Lucía, 40 años).

Podríamos pensar, casi intuitivamente, que la danza contemporánea ofrece un ámbito artístico más amable que el tango para la inserción de las bailarinas madres. Se trata, entre otras características, de un circuito que se ha construido a partir del cuestionamiento de las miradas hegemónicas sobre el cuerpo y el movimiento en la danza clásica o moderna, que valora positivamente la heterogeneidad de los cuerpos y las sexualidades, que articula y funde lenguajes del teatro físico, la improvisación, la educación somática y la salud; que se desenvuelve, en gran medida, en espacios independientes y autogestivos (OSSWALD, 2015).

No obstante, el conflicto y la contradicción también aparecen en el centro de muchos relatos sobre las búsquedas por conciliar la danza y la maternidad: los horarios flexibles de los ensayos, la superposición de actividades, el trabajo “en negro”, la inexistencia de licencias por maternidad, la falta de acceso a una obra social, la falta de remuneración económica, la dependencia cotidiana a un sinnúmero de tareas y proyectos, la ausencia de días libres, el exceso de trabajo autogestivo, la incomodidad de llevar a niños y niñas a los ensayos o las clases, solo por mencionar algunos ejemplos. Durante una charla informal, Valeria reflexionó:

Yo empecé a hacerme cargo del lugar de precarizada desde que fui madre. Antes trabajaba de cualquier cosa para tener un ingreso fijo y pagarme las clases de danza. Pero cuando quedé embarazada tuve que tomar una decisión: ¿gano plata o hago lo que me gusta? Y pude seguir en la danza porque tengo una pareja con un sueldo estable. Eso es un privilegio, pero también una desigualdad enorme. ¿Y si me separo?, ¿no puedo trabajar más de lo que me gusta? Me autocastigo un montón con esto de ser una mantenida. Si yo me capacito, tengo un montón de herramientas, tomo clases permanentemente desde que tengo 12 años y le dedico muchísimo tiempo: ¿por qué no puedo vivir de la danza y seguir produciendo obras en condiciones laborales dignas? (Valeria, 30 años).

Esta bailarina puso en palabras, sin duda, la precariedad en la que muchas desplegamos nuestras vidas y nuestros trabajos. La mayoría de las bailarinas de danza contemporánea reciben una escasa o nula remuneración económica por su trabajo creativo, por lo que suelen añadir a su desempeño escénico otro trabajo remunerado para garantizar su subsistencia: dan clases de distintas técnicas del movimiento o trabajan en actividades que nada tienen que ver con lo artístico.

En estos casos, la maternidad implica otra gran cantidad de trabajo no remunerado que se suma a sus múltiples actividades artísticas, docentes o laborales. Si a esto se le añade la culpa que algunas experimentan por dejar a sus hijos al cuidado de otras personas para trabajar gratis o, en el mejor de los casos, a cambio de un pago “apenas simbólico”, la situación se vuelve catastrófica. Esta sensación de “ser una mantenida” a la que se refiere Valeria es similar al “debería dejarme de joder y quedarme en casa” de Agustina.

El esfuerzo logístico, físico, mental y emocional es descomunal. El deseo de hacer lo que nos gusta implica, en demasiadas oportunidades, invertir tiempo, energía y dinero para trabajar en proyectos artísticos de los que no se espera ninguna remuneración económica a cambio. También diseñar logísticas familiares complejas y difíciles de sostener en el tiempo para poder cumplir con los ensayos, tomar las clases, hacer las funciones. Frente a este escenario, muchas nos encontramos ante la necesidad de justificar por qué hacemos lo que hacemos, primero, con nosotras mismas. La desvalorización y la deslegitimación de nuestro trabajo, al no poder pensarlo en términos de rentabilidad económica, es un problema recurrente:

Crecí en una casa en la que me decían que el trabajo dignifica y no poder ganar un sueldo para mí es tremendo. Ni siquiera me puedo hacer monotributista porque no tengo ingresos estables para bancar el monotributo. Además, con los años cada vez pienso más que son mil años de no tener aportes. Esto a veces me desmotiva mucho, me hace querer largar todo y dedicarme a otra cosa (Nadia, 32 años).

En ocasiones, la justificación es con un entorno que pone en cuestión nuestras elecciones: ¿vas a trabajar gratis?, ¿para qué le dedicás tanto a un proyecto que no te da plata?, ¿por qué seguís pagando para poder bailar?, ¿para qué “cambiar plata” con la niñera?, ¿hasta cuándo? También hay otras bailarinas que, ante la necesidad de elegir entre un trabajo estable y bien remunerado o uno artístico, priorizan la primera alternativa para salir de la situación de precarización laboral luego de la maternidad.

Entonces, ¿se puede ser bailarina y ser madre? Claro que sí. Como desarrollo en mi tesis doctoral, aún en curso, las mujeres encuentran múltiples modos para sortear diariamente las dificultades con las que se encuentran y tratar de alcanzar cierto balance trabajo-familia (CLARK, 2000), entre otros: experimentan con lo que les pasa, incorporan otras técnicas de movimiento, trasladan saberes y aprendizajes de la maternidad hacia el arte o del arte hacia la maternidad, gestionan el tiempo y ocupan el espacio. Solo por mencionar algunos ejemplos: asisten ocasionalmente a clases o milongas con sus hijas e hijos, organizan estratégicamente la agenda familiar, negocian el tiempo libre o el tiempo de trabajo con sus parejas o incorporan experiencias vitales maternas en los procesos de creación coreográfica.

De todas maneras, el costo suele ser muy alto. La continuidad profesional implica una enorme cantidad de energía, tiempo y dedicación para sostener los espacios. Es sentir, muchas veces, que nadamos contra la corriente, que la ola nos revuelca y que no sabemos muy bien a dónde vamos a parar, ni cómo vamos a volver a la orilla. Todo parece estar en contra. Las reglas de juego son particularmente adversas para las artistas madres y existe —al igual que observa Ana Abad Carlés (2012) en otros ámbitos de la danza occidental—, una notable falta de adecuación del entorno y de las dinámicas laborales hacia sus protagonistas mujeres.

Al igual que esta autora, considero que no es la maternidad en sí misma la que aleja o dificulta la inserción profesional de muchas mujeres en la danza, sino la escasa adecuación de las dinámicas laborales, las precarias condiciones de trabajo y las lógicas de funcionamiento que rigen en estos ámbitos. En este sentido, Abad Carlés también destaca la inexistencia de “rutas de retorno” para aquellas mujeres que, por diversos motivos (entre ellos, la maternidad), se alejan temporalmente de la profesión, con excepción del ámbito educativo. Según la autora, el cuidar y el educar parecen ser términos claves para comprender los condicionantes de género en las carreras de las mujeres en la danza “la necesidad de ser cuidada, educada o de cuidar y educar a otros” (ABAD CARLÉS, 2015, p.7).

En un contexto en el que la flexibilidad es valorada positivamente en su condición material, simbólica y económica, las madres ponemos en escena algo que no todas las personas están dispuestas a ver. Principalmente, que el trabajo creativo se puede comprender, en muchos sentidos, como el trabajo doméstico. También que en nuestras vidas cotidianas una lógica de precarización se monta sobre la otra: mientras el arte se paga con reconocimiento, los cuidados se pagan con amor. Para Remedios Zafra:

Alimentar un sistema apoyado en el entusiasmo y en la suficiencia de un pago inmaterial es otro factor que nos resulta tristemente familiar. Bien promoviendo la resignación o bien sustentándose en la idealización de prácticas vocacionales, afectivas y altruistas, allí habita mucha precariedad feminizada, ese terrorífico mito de las mujeres que ya están pagadas con el «amor que reciben» (2017, p. 200).

Entendida de esta manera, la maternidad aparece para poner en cuestión uno de los pilares subjetivos más elementales sobre los que se montan las lógicas de autoexplotación o “precarización de sí” dentro de estos circuitos: la flexibilidad. Si hay algo que perdemos las artistas madres, es flexibilidad. No necesariamente en términos corporales (aunque el embarazo y el puerperio nos vuelven, en muchos sentidos, menos flexibles o adaptables), pero sí en cuestiones como la disponibilidad de horarios, la superposición de actividades, la negociación de las fronteras entre el trabajo y la vida personal o la aceptación de condiciones informales o precarias de contratación.

En los últimos años la palabra feminismo y la definición feminista, se masificaron. En Buenos Aires cada vez son más las mujeres que se consideran a sí mismas feministas y la danza no ha sido ajena a este proceso de transformación: los vestuarios están repletos de mochilas con pañuelos verdes¹³ anudados, aparecieron nuevos movimientos dentro del tango como Tango hembra o el Movimiento Feminista del Tango (MFT)¹⁴, cada vez son más los espacios gestionados por mujeres, hay más talleres para aprender ambos roles (o para abolir los roles) en el tango, se discuten los cupos de mujeres o la perspectiva de género en los festivales, aumentan las performances participativas de protesta y las intervenciones feministas en el espacio público, aparecen diferentes obras de danza contemporánea que ponen en evidencia cómo los cuerpos son genéricamente moldeados por la cultura, etcétera.

Esta cuarta ola feminista llegó para quedarse y discutirlo todo. A muchas nos permitió entender, cabalmente, que lo personal es político. Nos ofreció nuevas herramientas para repensarnos desde un lugar-otro y para empezar a discutir las reglas de juego en todos los ámbitos en los que nos movemos. En cuanto al trabajo doméstico y las tareas de cuidado, esta cuarta ola se propone debatir las consecuencias de lo que Catalina Wainerman (2005) ha llamado una “revolución estancada”. Es decir, reconocer que las reivindicaciones y las conquistas de las mujeres de sectores medios en la esfera laboral no se tradujeron a una mayor igualdad en las relaciones entre los géneros en la esfera doméstica.

Sobre esta cuestión aparecen un sinfín de preguntas, particularmente en torno a la mercantilización de las tareas de cuidado y a la posibilidad de una organización social de los cuidados por fuera de la lógica mercantil. La respuesta no es, como siempre, ni una sola ni sencilla. De todas maneras, se trata de debates que tienen mucho para aportar a la danza: permiten pensar, entre otros temas, la precarización laboral, las desigualdades persistentes en las relaciones de género y el dilema materno-profesional. En este sentido, puede afirmarse que el aura social que rodea al arte es similar al aura social que rodea a la maternidad. Se trata, en definitiva, de trabajo disfrazado de abnegación, amor y entrega desinteresada. “Eso que llaman amor, es trabajo no pago”, fue una de las frases que más circuló en las acciones virtuales que se llevaron adelante durante el 29 de abril —día internacional de la danza— para visibilizar la situación que atraviesa la danza local durante la pandemia.

¹³ Estos pañuelos tienen su origen en la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito en Argentina.

¹⁴ Este movimiento surgió en 2018. Se trata de una organización colectiva horizontal que se propone “gestionar herramientas y acciones tendientes a lograr efectivamente la igualdad entre todes les integrantes de la comunidad tanguera”, según afirman en su documento fundacional.

Sabemos que la salida es colectiva, que es tiempo de dejar de buscar soluciones individuales y personales. Tenemos la certeza de que la marea feminista nos empuja y sostiene. Por eso, urge compartir experiencias, disputar sentidos, pensarnos desde lugares-otros e interpelar el quehacer cotidiano. Para muchas artistas es momento de sacar a la maternidad del clóset al que la confinó el romanticismo, de revertir la invisibilización de la experiencia materna en la danza. Es momento de hacer lugar, en definitiva, para las artistas que somos madres.

4. Las estrategias: búsquedas de reconocimiento y visibilización

Las madres son un cuerpo invisible que pugna por hacerse visible y ponerse en escena. Por eso, en este apartado atiendo a las estrategias de colectivización, reconocimiento y visibilización establecidas por algunas bailarinas madres. El 25 de febrero de 2019, Melina Brufman —bailarina de tango, coreógrafa, doula y madre de dos niños pequeños— presentó los resultados de una encuesta realizada a treinta y siete bailarinas de tango que son madres, con el objetivo de relevar su situación. Durante la charla, que fue organizada por el colectivo Trabajadorxs del tango danza (Ttd) en un centro cultural del barrio de Palermo, se discutieron diferentes temas vinculados a la desigualdad laboral entre varones y mujeres dentro de este circuito cultural. El foco estuvo puesto en la maternidad gestante, la crianza temprana y el cuidado infantil.

Melina contó que la encuesta había sido motorizada por la necesidad de conocer la realidad cotidiana de las bailarinas madres y de visibilizar las experiencias recurrentes de todo un colectivo. Entre otras cuestiones, mencionó que el 60% de las mujeres encuestadas eran monotributistas, que el 65% no tuvo acceso a una licencia por maternidad, que el 42% dejó de trabajar en giras luego de tener un hijo y que más de la mitad de las mujeres creía que la maternidad era una limitación para su desarrollo profesional. Además, dijo que el 62% de las encuestadas no se habían sentido suficientemente acompañadas y sostenidas respecto a la combinación trabajo-cuidado infantil, que el 59% se habían sentido presionadas interna y externamente para volver rápidamente a su profesión y para recuperar su estado físico anterior al embarazo, que el 42% había dejado de realizar giras al exterior del país porque ya no les servían las condiciones contractuales que les ofrecían y que el 52% creía que no podía “darse el lujo” de tener más hijos.

De manera complementaria a la iniciativa de Melina y de la agrupación Ttd, en 2017 el Observatorio de SAGAI¹⁵ (Sociedad Argentina de Actores Intérpretes, en la que también se nuclean muchos bailarines y bailarinas por la ausencia de un gremio propio) se preguntó por las trayectorias laborales de artistas desde una perspectiva de género. Si bien los datos recolectados no son representativos, sirven para pensar el fenómeno. Entre otras cuestiones, sugirieron que las mujeres duplicaban a los varones afirmando que la decisión de cuándo tener un hijo se había visto afectada por el desarrollo de su carrera artística. A su vez, un 66% de las mujeres consultadas consideraban que tener hijos había tenido un impacto negativo en su carrera profesional.

Durante la pandemia de Covid-19 muchos de estos reclamos respecto a la informalidad y a la precariedad laboral desde una perspectiva de género volvieron a salir a la luz. A Melina le hicieron una nota en el diario *Página 12* titulada “Las dificultades de ser bailarina de tango y madre”¹⁶. Allí expuso, nuevamente, los resultados de la encuesta realizada en 2019. Esta nota fue muy compartida por otras artistas madres en las redes sociales. También observé una gran proliferación de videos caseros de artistas bailando con sus hijas e hijos o de montajes visuales que incluían escenas de la vida doméstica y familiar. Incluso leí algunos relatos catárticos de mujeres respecto a las demandas de las tareas de cuidado infantil y su intersección con el trabajo artístico o la docencia durante el aislamiento obligatorio.

A la par, se multiplicaron propuestas virtuales para “bailar en familia” o para “pensar la experiencia del puerperio a través del arte”. Lentamente, la maternidad, la crianza y el cuidado infantil empiezan a ser temas visibilizados públicamente y problematizados en los circuitos artísticos. Claro que no se trata de asuntos novedosos para la mayoría de las artistas madres que forman parte de mi etnografía y que vienen realizando múltiples malabares (FAUR, 2014), cruces de frontera espacio-temporales y esfuerzos autogestivos para articular las esferas de la familia y del trabajo.

Durante el trabajo de campo la mayoría de estas mujeres me confesaba que, antes de convertirse en madres, jamás se habían interesado por cuestiones como el embarazo, el puerperio, la crianza temprana o la conciliación entre las tareas de cuidado infantil y el trabajo artístico. También que desde que eran madres habían empezado a observar quiénes tenían hijos dentro del ambiente del tango o del contemporáneo, a indagar cómo hacían otras mujeres para articular la maternidad y la profesión y a preguntarse por qué estos temas

¹⁵ Link de consulta: <https://www.sagai.org/genero>

¹⁶ Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/262377-las-dificultades-de-ser-bailarina-de-tango-y-madre>

estaban tan poco problematizados en los circuitos en los que participaban. Valeria, por ejemplo, decía:

yo cuando quedé embarazada pensé, bueno, listo, me voy a dedicar a otra cosa. Y eso que siempre me moví dentro del ámbito de lo independiente, en donde la autogestión y esa cosa del auto-hacerse el laburo lo vuelve más amable. Porque alguien en una compañía más convencional probablemente quede afuera (Valeria, 30 años).

Al igual que Ana Abad Carlés (2012, 2015), muchas de ellas no entendían por qué el ejemplo de las mujeres que tuvieron hijos y que desarrollaron carreras artísticas exitosas estaba tan invisibilizado para las futuras generaciones de artistas que podrían interesarse en seguir esos mismos caminos. Algunas se mostraban alarmadas por la falta de modelos, de referentes, de narrativas ejemplares que les permitieran recuperar las historias de las artistas-madres y que las habilitaran a pensar que ese camino era algo posible, también, para ellas: “hay un vacío enorme que tenemos que llenar”, reflexionaba Marina.

La necesidad de empezar a confeccionar un archivo de las maternidades en el arte también se hizo patente en el primer encuentro de madres artistas (MARTAS), organizado por Marcela Turjanski¹⁷ y Sabrina Giacomone¹⁸ el 24 de noviembre de 2018 en el espacio cultural Feliza del barrio de Palermo. Este evento nació del diálogo entre madres artistas de diversas disciplinas sobre las particularidades, las problemáticas y las necesidades experimentadas en sus trayectorias personales luego de ser madres. El objetivo del evento fue reunir a un grupo de músicas, pintoras, escultoras, artistas visuales, fotógrafas y escritoras para dar cuenta de una multiplicidad de voces narrando sus mundos sensibles y sus miradas situadas, capaces de transformar lo íntimo en un hecho estético y en un lenguaje político.

Como puede observarse, son muchas las artistas que empiezan a percibir la necesidad de colectivizar sus experiencias maternas y de visibilizar sus reclamos y problemáticas particulares. Esto puede entenderse en el marco de un proceso acelerado en los últimos años, pero con un trayecto de décadas, de politizar lo personal dentro del feminismo artístico (GIUNTA, 2018; MASSON, 2007). En la página web del espacio La Sede, Bárbara Molinari¹⁹ reflexiona:

¹⁷ Marcela Turjanski es música, especialista en sonido y madre de dos niños pequeños. Terminó su segundo disco, Rio Puerpero, mientras maternaba a un niño de 5 meses.

¹⁸ Sabrina Giacomone es Diseñadora de Imagen y sonido y artista.

¹⁹ Molinari es docente de expresión corporal, actriz y directora teatral. Hace un par de años comenzó a coordinar un área de crianza en el espacio La Sede, ubicado en Villa Crespo. Allí ofrece múltiples talleres y actividades para reflexionar sobre la maternidad, la crianza y las infancias, habilitando espacios de encuentro, juego y creación. También dirigió un unipersonal sobre el puerperio (Presente) en el teatro Timbre 4.

Antes las mujeres teníamos poco lugar en el mundo artístico/cultural. Ahora, conquista de nuestras luchas, venimos ocupándolo con más fuerza, pero solo si nos sometemos a las reglas del juego fundadas y conducidas principalmente por varones, a quienes nunca se les presentaron este tipo de dilemas, ya que las tareas de cuidado y reproducción quedaban a cargo de mujeres. Al observar las estadísticas y los bajos porcentajes de premios y cargos asignados a las mujeres, podemos pensar que, entre otras cosas, también tiene que ver con esto (Molinari, 21 de enero de 2020).

Las artistas madres están pasando a la acción. La ola verde, que colocó en el centro la voluntad de decidir sobre el propio cuerpo, también abrió camino para llevar la cuestión del deseo al terreno de la maternidad, con todos los problemas y las dificultades que este debate implica dentro de los feminismos. En los circuitos estudiados, estas discusiones han comenzado a poner en tensión los dilemas materno-dancísticos y los modelos hegemónicos de artista y de madre. También a reivindicar el derecho a una maternidad deseada, que cuente con protección laboral, con sostén comunitario y que, eventualmente, también pueda atravesar o interpelar los procesos creativos en el arte.

Algunas mujeres consideran que la problemática social, económica y política respecto al cuidado infantil las llevó a tener que procurarse, durante demasiado tiempo, sus propias “soluciones biográficas a problemas producidos socialmente” (BAUMAN, 2005, p. 66). Poco a poco, estas artistas comienzan a debatir sobre el potencial político y artístico de habitar colectivamente la incomodidad, la infelicidad o el inconformismo respecto a la experiencia materna. Muchas intuyen que la imaginación puede ser una vía poderosa para cuestionar lo heredado y para indagar otros modos posibles de ser (madres y artistas).

5. Conclusiones

Este artículo responde a una necesidad de reflexionar sobre el trabajo artístico en general y sobre las particularidades que adquiere la conciliación trabajo-familia en la trayectoria de las bailarinas madres. En este sentido, también se espera que estos aportes contribuyan a visibilizar la cuestión de la maternidad en el campo de la producción artística en términos amplios.

La invisibilización de la experiencia materna en la danza pone en escena una serie de tensiones específicas entre las dicotomías arte-trabajo, profesión-maternidad o trabajo-cuidados. Esto permite comprender los modos en que ciertas lógicas de precarización se montan, una sobre la otra, en la vida cotidiana de muchas mujeres y cómo continúan operando subjetivamente disfrazadas de amor, abnegación, entrega y reconocimiento.

Si se tiene en cuenta que lo que se relega a los márgenes, lo que se deja afuera, suele estar en el centro mismo del pensamiento, tirar el hilo de estas experiencias de maternidad y

preguntarnos por la dificultad para conciliar la crianza, el cuidado infantil y el trabajo artístico puede ofrecernos, como afirmé a lo largo de este trabajo, información muy valiosa sobre un criterio central de articulación y reproducción de desigualdades entre varones y mujeres en los circuitos culturales.

Bibliografía

ABAD CARLÉS, A. (2015) “El Eterno Femenino: los nuevos determinismos en la danza escénica y la injusticia epistémica”. En: M. J. Carozzi (coord.) *Escribir las danzas. Coreografías de las Ciencias Sociales*. La Plata: Gorla, 177-206.

ABAD CARLÉS, A. (2012) *Coreógrafas, directoras y pedagogas: la contribución de la mujer al desarrollo del ballet y los cambios de paradigmas en la transición al s. XXI*. Tesis de doctorado, Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte. Universidad Politécnica de Valencia.

BAUMAN, Z. (2005) *Amor Líquido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

BOURDIEU, P. (2010) *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

BOURDIEU, P. (1983) [1980] “¿Y quién creó a los creadores?” *Conferencia pronunciada en la École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs*. Traducido al español en el libro *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios.

CLARK, S. C. (2000) “Work/family border theory: A new theory of work/family balance”. En: *Human Relations* (53), 747–770.

INFANTINO, J. (2011) “Trabajar como artista: Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses”. *Cuadernos de antropología social*, (34), 141-163.

DEL MÁRMOL, M. y L. BASANTA (2018) “Por qué hacemos lo que hacemos. Apuntes sobre deseo, reconocimiento y legitimación en la producción de teatro platense”. Ponencia presentada en las 2º Jornadas de Estudios sobre Teatro Independiente [Internacionales], organizadas por el Instituto de Artes del Espectáculo “Raúl H. Castagnino”.

DEL MÁRMOL, M. y L. BASANTA (2017) “¿Y si lo hobby habita lo profesional? Apuntes sobre el trabajo en el teatro independiente platense”. En: Ansaldo [et al.] (Comp.) *Teatro independiente: historia y actualidad*, CABA: Ediciones del CCC.

FAUR, E. (2014) *Mujeres malabaristas en una sociedad desigual*. Buenos Aires: Siglo XXI, Editores.

GIUNTA, A. (2018) *Feminismo y Arte Latinoamericano. Historias de Artistas que Emanciparon el Cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI, Editores.

KUNST, B. (2015) “Las dimensiones afectivas del trabajo artístico: la paradoja de la visibilidad”. En: Rozas, I. y Pujol, Q. *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. Barcelona: Mercat de les flors / Institut del Teatre / Ediciones Polígrafa.

LAZZARE, J. (2019) [1976] *El nudo materno*. Barcelona: editorial Las afueras.

LOREY, I. (2006) “Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales”. *EIPCP (Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas)* [en línea]. Disponible en: www.eipcp.net/transversal/1106/lorey/es

MAURO, K. (2018) “Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico”. *Telondefondo Revista de Teoría y Crítica teatral*. Año XIV, Nº 27. Enero-Junio 2018. Disponible en: <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero27/seccion/190/dossier.html>

MASSON, L. (2007). *Feministas en todas partes. Una etnografía de espacios y narrativas feministas en Argentina*. Buenos Aires: Prometeo.

ORTNER, S. (2016) [2006]. *Antropología y teoría social. Poder y agencia*. Buenos Aires. Unsam Edita.

OSSWALD, D. (2015) “Deshacer los hábitos bailando: concepciones alternativas del cuerpo en la transmisión dancística independiente en Buenos Aires”. En *Escribir las danzas. Coreografías de las ciencias sociales*, 207-237. Buenos Aires: Gorla.

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

SBODIO, M. N. (2016) “La cultura en tensión. Entre la profesionalización y el proceso creativo”. *Revista Sociales en debate* (10), 41-47. Disponible en: <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/socialesendebate/article/view/3267/2681>

SBODIO, M. N. (2015) *Condiciones Laborales De Los Trabajadores De La Danza En Argentina*. Disponible en: <https://archive.org/details/CondicionesLaboralesDeLosTrabajadoresDeLaDanzaEnArg>

SENNETT, R. (2001) *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama.

VERDENELLI, J. (2017) *Entre dar la teta y ponerse las medias de red. Dificultades y tácticas para compatibilizar la maternidad y la profesión entre bailarinas, coreógrafas y docentes de tango en Buenos Aires*. Tesis de maestría en Antropología Social, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Sede Argentina.

WAINERMAN, C. (2005) *La vida cotidiana en las nuevas familias. ¿Una revolución estancada?* Buenos Aires: Lumiere.

ZAFRA, R. (2017) *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama.