

Danza y vida económica: experiencias del trabajo creativo en México

Marlene Solís Pérez*

El Colegio de la Frontera Norte
msolis@colef.mx

Susana Janeth Brijandez Delgado**

Universidad Autónoma de Baja California
janeth.brijandez@gmail.com

Recibido: 26.07.18

Aceptado: 20-08-18

Resumen: Este artículo trata el tema de la construcción de la vida económica de un grupo de personas dedicadas a la danza en la ciudad de Tijuana. En un contexto en el que el campo profesional se encuentra en proceso de consolidación y frente a procesos de precarización y escaso reconocimiento del trabajo artístico, se analiza la trayectoria laboral y la experiencia de cinco personalidades de la danza. Se reflexiona sobre la naturaleza del trabajo creativo y su relación con la noción de trabajo atípico y precariedad laboral. Mediante la interpretación de las narrativas seleccionadas, se identifican las estrategias para hacerse una vida económica, destacando el papel de la vocación y el compromiso con el trabajo artístico en la construcción de proyectos, así como la multiactividad y la movilidad territorial como recursos para enfrentar las dificultades propias de este campo profesional.

Palabras clave: danza, trabajo creativo, vida económica

* Profesora-investigadora del Departamento de Estudios Sociales de El Colegio de la Frontera Norte (Colef), Doctorado en Ciencias Sociales por el Colef y Maestría en Desarrollo Urbano por el Colegio de México.

** Licenciatura en Sociología por la Universidad Autónoma de Baja California (UABC).

Resumo: Este artigo trata a questão da construção da vida econômica de um grupo de pessoas dedicados a dançar na cidade de Tijuana. Em um contexto no qual campo profissional está no processo de consolidação e em frente a processos de precarização e pouco reconhecimento do trabalho artístico, discute a carreira e a experiência das cinco personalidades da dança. Desta forma, reflete sobre a natureza do trabalho criativo e sua relação com a noção de trabalho atípico e a precariedade do emprego. Através da interpretação das narrativas selecionadas, as estratégias são identificadas para tornar-se uma vida econômica, destacando o papel da vocação e compromisso com o trabalho artístico na construção de projetos, bem como a atividade multi e o mobilidade territorial como recursos para enfrentar as dificuldades deste campo profissional.

Palavras-chave: dança, trabalho criativo, vida econômica

Abstract: This article deals with the construction of the economic life of a group of people dedicated to dance in the city of Tijuana. In a context in which the professional field is in the process of consolidation facing precarization processes and scarce recognition of artistic work, the career and experience of five dance personalities are analyzed. It reflects on the nature of creative work and its relation to the notion of atypical work and job insecurity. Through the interpretation of the selected narratives, the strategies for an economic life are identified, highlighting the role of vocation and the commitment to artistic work in the construction of projects, as well as the multi-activity and territorial mobility as resources to face the difficulties of this professional field.

Keywords: dance, creative work, economic life

Introducción

Durante las últimas décadas se han presentado intensos cambios en los mundos de trabajo, por la reestructuración productiva, la flexibilidad laboral, la globalización, la importancia de la economía de los servicios y la continua innovación tecnológica, surgiendo nuevas formas de trabajo y de empleo que han puesto en debate lo que entendemos como trabajo. Esta discusión adquiere relevancia en la medida en que no todos los trabajos inestables son precarios, entendiendo como empleo precario al de baja calidad en términos de salario, estabilidad, seguridad y prestaciones sociales y escasa protección de los derechos laborales. Como señala Reygadas (2011), la noción de trabajos atípicos, por su parte, se utiliza para dar cuenta de aquellos no necesariamente de baja calidad

sino con características diferentes del trabajo estable, por contrato y con prestaciones sociales.

Los debates que han surgido para dar cuenta de estas transformaciones han llevado a la reconceptualización de lo que entendemos por trabajo, por mucho tiempo restringido al productivo, industrial y asalariado¹. Este cambio en la sociología del trabajo forma parte de las elaboraciones teóricas necesarias para comprender hoy los cambios en el trabajo y la actividad productiva, cuyo principal rasgo es la mayor heterogeneidad y la tendencia hacia la precariedad. Estas características, según Reygadas (2011), corresponden a un conjunto de procesos como la diversificación de las ramas productivas, la incidencia del cliente o consumidor en el proceso de trabajo, una mayor importancia del trabajo inmaterial y la economía de los servicios, la relevancia del conocimiento científico y tecnológico, la multiterritorialidad del trabajo, la flexibilidad productiva y la aparición de distintas formas de contratación.

El trabajo de las y los artistas, si bien puede clasificarse como atípico pues efectivamente es muy inestable, no tiene una connotación negativa por su dimensión creativa, que supone un alto grado de satisfacción e involucramiento personal del que carecen otros trabajos igualmente inestables. Sin embargo, si se asocia el trabajo atípico con dinámicas recientes de los mercados de trabajo, se pierde entonces de vista que históricamente esta ocupación ha contado con escaso reconocimiento y que presenta a lo largo del territorio nacional distintos grados de profesionalización. El trabajo artístico podría pensarse como atípico, pero asociado a procesos que no son recientes sino parte del advenimiento de las formas capitalistas de producción.

Al mismo tiempo, el trabajo que realiza el artista puede clasificarse como precario, pues es temporal o por proyecto, con remuneraciones bajas, sin protección social ni acceso a los servicios de seguridad públicos y con escasos recursos para exigir derechos laborales (Hernández, 2014 y Lachino, 2012). Aunque en términos comparativos los grados de precariedad entre artistas podrían ser menores y obedecer a procesos distintos a los observados en otras

¹ De ahí que autores como De la Garza (2010) y Richter (2011) propusieran un concepto ampliado de trabajo, que considera las actividades económicas remuneradas y no remuneradas, el trabajo para la reproducción, o lo que se ha llamado trabajo de cuidados, así como el trabajo más allá del sector industrial, es decir que incluya todos los sectores productivos, especialmente los servicios.

ocupaciones² como aquellas comprendidas como trabajo manual³, su situación laboral es bastante frágil. Tal como lo describe Lebourges (2008): “*esta fragilidad económica es precisamente una de las razones de la precariedad de la vida del bailarín durante su carrera. Lo mantiene en muchas ocasiones al borde del abismo, inventando cómo sobrevivir y seguir bailando, sin poder reivindicar su oficio como solvente*” (Lebourges, 2008: 2).

Así, el trabajo del bailarín presenta elementos tanto del trabajo atípico como del precario⁴, pero más allá de su clasificación en alguna de estas categorías, nos interesa identificar los matices que permitan comprender su naturaleza y las condiciones en las que quienes se dedican a este campo profesional hacen de la danza un medio de vida en la actualidad.

El objetivo de este artículo es analizar las estrategias de cinco figuras de la danza clásica y contemporánea en Tijuana⁵ mediante sus narrativas, destacando el papel de la vocación y el compromiso con el trabajo artístico, la construcción de proyectos y la movilización de diversos recursos para enfrentar las dificultades propias de esta actividad.

A fin de contar con herramientas conceptuales y analíticas pertinentes, presentamos una primera parte en la que introducimos la literatura sobre trabajo artístico y vida económica, para después plantear algunos elementos de la naturaleza del trabajo de quienes se dedican a la danza. Posteriormente, en una segunda parte, presentamos una descripción general del campo de la danza en

² En distintos trabajos se ha señalado la importancia de personas de clase media dentro de las comunidades de artistas (Baz, 1996 y Lingo y Tepper, 2013), lo cual se traduce en recursos que les permiten hacerse una carrera dentro del arte.

³ A propósito de la comparación de los procesos de precarización laboral entre distintas ocupaciones manuales y no manuales, consultar el libro de Guadarrama et al (2014).

⁴ Lebourges (2008), describe la vida del bailarín como precaria, no solamente por las condiciones de trabajo sino por la identidad que construyen dada la temporalidad de la carrera, que solamente se puede desempeñar hasta los cuarenta años por el desgaste físico resultante de las exigencias de bailar desde muy joven, y debido a la dedicación exclusiva que limita otros recursos para cuando es imposible seguir en el medio.

⁵ Este artículo se basa en la investigación realizada durante 2012-2015 como parte del proyecto de vinculación Colef-UABC *Problemática urbana: la danza en la frontera norte*, con la participación de Janeth Susana Brijandez, Ana Cecilia Schultz y Carmen Topete.

Tijuana y los perfiles de las personas entrevistadas. Una tercera parte consiste en el análisis de las trayectorias, estrategias y recursos de los casos estudiados para construirse una vida económica, así como el sentido del trabajo y algunas notas sobre el género y la danza.

Vida económica y el sentido del trabajo artístico en la época contemporánea

Al hablar de vida económica nos referimos al conjunto de esfuerzos que realizamos a lo largo de la vida para satisfacer nuestras necesidades materiales e inmateriales, configuradas en el marco de una realidad social concreta. Se trata de un enfoque fenomenológico de la actividad económica de las personas, es decir que trata de comprender las maneras de dar sentido y solución al quehacer cotidiano relacionado con el 'hacerse de un medio para vivir'.

Preguntarse sobre la vida económica del bailarín nos parece un tema relevante para los estudios sobre el trabajo por varios motivos. En primer lugar, se trata de una ocupación representativa de un trabajo por vocación, a diferencia de otras ocupaciones más estudiadas, y que son representativas de trabajos desempeñados por necesidad. Este es un aspecto central para profundizar la discusión sobre la tensión entre la razón instrumental y la razón expresiva como dos formas opuestas de relacionarse con el trabajo. La primera está asociada con la racionalidad teleológica weberiana (en la que se persiguen fines considerando los medios para lograrlo), que en el caso del trabajo significa conseguir el sustento sin importar el contenido o la actividad misma. La relación expresiva, por su parte, implica que el fin no es tan importante como el medio, por tanto, conseguir un sustento se convierte en un valor subsidiario en comparación con el ideal de contar un medio de expresión artística.

Desde la sociología del conocimiento, en segundo lugar, el construirse como artista requiere un proceso de socialización secundaria particular, que implica un alto grado de involucramiento personal y compromiso, como señalan Berger y Luckmann (1968). En el proceso de convertirse en artista se adquiere un fuerte sentido de autonomía en un mundo en el que el reconocimiento del trabajo artístico es escaso y en contextos locales donde el campo profesional -en particular del bailarín- se encuentra en formación, como es el caso del de la ciudad de Tijuana. De acuerdo con Lingo y Tepper (2013), la narrativa de la bohemia, que consiste en vivir el día a día sin un compromiso con las instituciones y las comunidades, ha sido el discurso que históricamente ha

permitido a este sector de la población dar sentido a su automarginación social y económica. Sin embargo, en la época contemporánea -siguiendo a estos mismos autores- hay una revaloración del trabajo artístico, pues se lo considera guía en los procesos de innovación y creatividad, aspectos que en la sociedad del conocimiento se aprecian particularmente. Otro elemento que representa un posible cambio en el rol social del artista es el crecimiento de la economía de los servicios en relación al sector industrial y un mayor grado de urbanización, que en el caso de México ha permitido una descentralización de las industrias culturales.

Un tercer elemento para mostrar tanto la relevancia del tema como la especificidad del momento, es que se trata de estudiar esta ocupación en una etapa histórica particular, en la que el neoliberalismo se presenta como el discurso político dominante en las distintas esferas de la vida. Tal como sugiere Gago (2015), el neoliberalismo tiene una dinámica que no solo implica la escala macro-estructural y se recrea desde arriba, sino que transita por la escala de las instituciones y la vida cotidiana, es decir que presenta una dinámica también desde abajo. La autonomía del artista, si bien lo ha mantenido al margen de la sociedad, pareciera en esta época del neoliberalismo, flexibilidad laboral y precarización del trabajo, colocarlo en sintonía con las exigencias de los mercados de trabajo al apostar por la empleabilidad para construirse una trayectoria laboral. Estaríamos hablando de una reproducción desde abajo del mandato neoliberal, que privilegia el pragmatismo y la razón instrumental, peligrando la propia vocación del artista ligada profundamente a la razón sensible⁶. Planteamos entonces que las y los artistas definen su carrera en el medio de esta contradicción entre la razón instrumental y la expresiva⁷.

El trabajo creativo, en la conceptualización de Hesmondhalgh y Becker (2011), se refiere a las actividades centradas en la producción simbólica: incluye el quehacer no solamente artístico sino de un conjunto de ocupaciones dentro de

⁶ Quienes se dedican al arte podrían considerarse como profesionales liberales, dado que su ejercicio implica autonomía e independencia, pero a diferencia de otras profesiones consideradas como liberales tradicionalmente, como ingenieros y médicos, tendrían una orientación distinta, menos instrumental y con bastante menos reconocimiento que aquellas.

⁷ Esta contradicción está en la base del sistema capitalista, tal como sugiere Echeverría (2010) al señalar que es la primacía del valor de cambio sobre el valor de uso lo que define la lógica de este sistema socioeconómico.

las industrias culturales y más allá⁸. Estos autores se interesan en la definición de un buen o un mal empleo creativo, en términos de calidad: dentro de las industrias culturales no solamente la dimensión económica sino también la dimensión subjetiva. Nos lleva a pensar en la precariedad más que como una etiqueta cerrada, como una condición que puede ser experimentada de distintas maneras, en buena medida mediada precisamente por el sentido del trabajo.

Indagar en cómo hombres y mujeres que se dedican a la danza negocian con sus necesidades expresivas y económicas, nos permitirá conocer mejor la utilidad y pertinencia de entender a la danza como trabajo creativo, así como profundizar en la comprensión de los procesos de precarización laboral en esta actividad.

Si entendemos la empleabilidad como el conjunto de estrategias individuales desplegadas para hacerse una vida económica -como lo plantea Pérez Sáinz (2003)- y que se convierte en una exigencia de los mercados de trabajo cada vez más escasos y precarios, podemos preguntarnos ¿cómo las y los bailarines configuran sus estrategias? ¿qué recursos despliegan para darle continuidad y sentido a sus trayectorias laborales?

Una de las estrategias que despliegan y que ya ha sido documentada en distintos trabajos como el de Guadarrama et al (2014) sobre los músicos de orquesta, es la multiactividad y el trabajo por cuenta propia. En este estudio de caso, lo que nos interesa es analizar cuánto se recurre a la multiactividad y en qué sectores incursionan, así como sus capacidades para actualizar sus proyectos personales de desarrollo artístico en mercados de trabajo precarios. Desde el punto de vista identitario, la multiactividad requiere una administración más fluida de las pertenencias y por lo tanto supone la configuración de identidades complejas y una mayor capacidad de negociación frente a las diversas arenas de interacción social, sobre todo considerando que hay otra tensión entre dos exigencias, asociadas a la multiactividad: la de mayor especialización y la de mayor versatilidad (Lingo y Tepper, 2013).

⁸ Los antecedentes del concepto de trabajo creativo se encuentran en la noción más general elaborada por Florida (2002), para mostrar la cada vez mayor importancia de la creatividad dentro de la llamada sociedad del conocimiento.

*La danza: cuerpo y género*⁹

Aunque en este artículo hemos centrado el análisis en la vida económica de cinco casos, consideramos pertinente considerar la cuestión de género para entender mejor las dificultades propias de esta actividad, como las planteadas en los trabajos de Camacho (2000) y Tortajada (1995 y 2011).

Dentro del mundo de las artes, la danza se distingue porque el cuerpo es el medio y el instrumento de trabajo: se construye un cuerpo danzante, que incorpora habilidades, técnica y hábitos con un fin expresivo. En la formación y la práctica del bailarín se van produciendo una corporalidad y una subjetividad particulares, que sintetizan un conjunto de saberes y nociones acerca del cuerpo y de discursos anclados en distintas cosmovisiones. Al mismo tiempo, podemos pensar al cuerpo tanto como un espacio habitado, un lugar vivido y experimentado, producto y productor de experiencias y representaciones (tenemos y somos un cuerpo) (Mora, 2015).

El concepto de trabajo corporal, surgido de los estudios sobre el cuerpo y la importancia de la apariencia en los empleos en la economía de servicios (Gimlín, 2007 y Mears, 2014), nos permite entender la dinámica que conlleva la vida laboral del bailarín, introduciendo elementos nuevos para entender el proceso mediante el cual se va produciendo el cuerpo danzante. La formación en la danza implica un trabajo corporal constante, es decir, una serie de prácticas que permite a los individuos modificar o mejorar sus cuerpos (Coffey, 2013).

Por mucho tiempo la danza ha sido un campo ocupado principalmente por mujeres, un mundo de vida feminizado no solamente por su importancia relativa, sino como sugiere Baz “...la danza es una actividad creada para seducir, por ello es profundamente femenina” (1996;133). Sin embargo, la creciente participación masculina en la danza y la redefinición social de las fronteras entre lo que es ser mujer u hombre ha generado cambios que requieren replantear la relación entre danza y género. Adicionalmente, el dualismo mente-cuerpo ha sido problemático¹⁰, ya que la mente (razón pura) ha estado relacionada

⁹ Un primer recorte que debemos hacer para definir el objeto de estudio es que nos referimos a la danza llamada teatral o de concierto (Baz, 1996), es decir, a la danza clásica y contemporánea.

¹⁰ De acuerdo a Coffey (2013), la deconstrucción de los dualismos (como mente-cuerpo, sujeto-objeto) es una tarea crucial para el pensamiento feminista que ha sido poco explorado.

tradicionalmente con lo masculino, mientras que el cuerpo se asocia con lo femenino, por lo que ha sido devaluado, lo que en cierto modo explica el poco interés social por la danza.

En este sentido, las experiencias de bailarines nos pueden informar de los modos en que se experimenta el trabajo corporal y los procesos de resignificación de las pertenencias, haciendo de las identidades de género un proceso más fluido y flexible.

Como síntesis, podemos señalar que hemos construido el marco teórico desde la premisa de que la danza es un trabajo que se caracteriza por la tensión intensificada entre la vocación y la necesidad económica. Esta actividad económica tiene rasgos del trabajo atípico y precario, que requiere del desarrollo de capacidades para lograr la empleabilidad, pues tiene un fuerte componente individual creativo mediante la formación de un cuerpo danzante. Estas categorías teóricas abrevan de teorías de alcance medio y han sido útiles para elaborar la aproximación metodológica, los instrumentos y los ejes analíticos de este trabajo de investigación, definido desde el interés por el sentido común de los sujetos, por la vida económica del bailarín. Nos situamos así dentro de los estudios socioculturales del trabajo, que se interesan por entender los procesos de construcción de sentidos e identificar el juego de disputas de poder en los mundos y campos laborales¹¹.

La formación del campo profesional dancístico en Tijuana

Es posible empezar a contar la historia de la danza en la ciudad de Tijuana desde la década de los veinte, por la llegada de profesionales de la danza clásica y folklórica, así como por las oportunidades que daban los diversos espectáculos de la época como parte de la oferta turística de la ciudad. Sin embargo, es a partir de 1960 cuando se establece la primera escuela de danza clásica formal en Tijuana, a cargo de Josefina Martínez de Hoyos. Años más tarde, Margarita Robles funda la Escuela de Danza Gloria Campobello, ofertando clases de danza clásica y moderna en 1963.

Alrededor de los años setenta inicia una etapa de proliferación de clases de danza a manera de formación informal, como talleres o cursos impartidos por docentes foráneos, es decir, grandes maestros que llegaron a Tijuana enviados

¹¹ Perspectiva que tiene también su fundamento en los planteamientos de Bourdieu (1990) sobre el campo profesional.

por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) o la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Asimismo, en el centro del país se crean la Compañía Nacional de Danza (1974) y el Taller Coreográfico de la UNAM (1975), instituciones que fueron importantes referencias en el ámbito a nivel nacional.

A finales de los setentas y principios de los ochentas empiezan a fundarse agrupaciones como Ballet Ehécatl (1979), Cuerpo Mutable (1980), la Compañía Gloria Campobello (1982) ahora Ballet del Noroeste de México, los grupos Foro 7 y Paralelo 32 (1983), Ballet Cámara de la Frontera (1986), Ballet Folklórico Ticuán (1987) entre otros. Además esta década fue de efervescencia dancística, pues se empiezan a crear lazos y vínculos entre grupos y propuestas de ambos lados de la frontera, originando así temporadas y festivales de danza binacionales, como la Primera y Segunda Temporada Internacional de Danza en Tijuana.

En 1990 se crea la licenciatura en Danza en la Escuela de Artes de la UABC en Mexicali, además del taller coreográfico de la misma institución educativa. En Mexicali inician los esfuerzos por consolidar el ámbito de la danza profesional. En esta ciudad es donde se crea el primer Encuentro Binacional de Danza Contemporánea “Entre Fronteras”, único en su género pues es una muestra enfocada en la danza contemporánea que promovía el intercambio de propuestas dancísticas de ambos lados de la frontera.

Pocos años después, en 1995, Jorge Domínguez crea una escuela de danza en las instalaciones del Centro Cultural Tijuana (CECUT): el Centro de Artes Escénicas del Noroeste (CAEN). También fue uno de los precursores de la Muestra Internacional Cuerpos en Tránsito, en 1999. Esta muestra se realiza año a año y permite la llegada de grupos foráneos para la muestra de proyectos estéticos. Además dentro del mismo festival se ha creado un espacio que invita a artistas locales y compañías o grupos emergentes a participar junto con compañías con más trayectoria. El CECUT continúa como la sede oficial de Cuerpos en Tránsito, que ha llegado a su veinteaava edición.

En 1995, nació el grupo de danza Minerva Tapia asociado a la Compañía de Danza Gloria Campobello; un año más tarde, en 1996, surge Mujeres en Ritual, un grupo de danza que mezcló la disciplina dancística con el performance, y en 1997, el grupo Subterráneo de Danza Contemporánea, dirigido por Gregorio Coral.

A partir del siglo XXI surgen numerosas escuelas, academias y estudios de danza que ofrecen una formación sin estudios certificados a los alumnos inscritos. Sin

embargo, esta clase de negocios han sido clave para brindar fortaleza al movimiento dancístico local pues año a año reciben a más alumnos, contratan bailarines profesionales como maestros y finalmente, presentan producciones dirigidas en su mayoría a familiares del alumnado. En la actualidad existen más de 40 escuelas de danza en Tijuana, además de los talleres que ofrecen instituciones como el Instituto de la Cultura de Baja California (ICBC), el Instituto Municipal de Arte y Cultura (IMAC), el CECUT, Centro Estatal de las Artes Tijuana (CEART) o la UABC. Aunque la mayoría ofrece clases en las mismas disciplinas es posible encontrar: ballet, jazz, contemporáneo, moderna, hip-hop, hawaiano, árabe, tango, flamenco, pole dance, teatro musical, cardio dance, salsa, cumbia, merengue, bachata, irlandesa, lírico, tap, danza rítmica, etcétera. Algunas de estas escuelas ofrecen una certificación avalada por instituciones nacionales o internacionales, mientras que la compañía independiente Lux Boreal ofrece un diplomado en danza y producción escénica, certificado por la Universidad Pedagógica Nacional y el ICBC.

Nuevos festivales, concursos y encuentros enfocados en cierta disciplina artística también han estado surgiendo en los últimos años, organizados por instituciones gubernamentales y grupos independientes, como Danza 4x4 TJ Nights (Lux Boreal), el Danza Jazz Fest, el Encuentro de Jóvenes Creadores (EJCT-Lux Boreal) y Noches de cerveza artesanal y danza. Asimismo, en lo que va del presente siglo han surgido varias compañías de danza contemporánea con trayectorias reconocidas en México y en otros países, tales como Lux Boreal, Péndulo Cero, Contra cuerpo, La silla, Cuarto Factual, Betalab, Ingrávida, Catalejo y Cuarto Fractal.

Aunque se trata de un campo profesional en vías de consolidación dadas las incipientes institucionalización y credencialización de la danza, la ciudad de Tijuana constituye uno de los espacios urbanos más dinámicos en cuanto a la actividad dancística en el norte de México.

Vida económica: la trayectoria y los sentidos de la danza en Tijuana

Con el propósito de analizar la vida económica de quienes se dedican a la danza, se seleccionaron cinco casos de estudio, bajo el criterio teórico de aprehender la diversidad y considerando que fueran personas con reconocimiento en la comunidad dancística. El enfoque metodológico y técnico consistió en la obtención de narrativas o textos a partir de entrevistas semiestructuradas con profesionales de la danza clásica y contemporánea en la ciudad de Tijuana, buscando reconstruir en el tiempo la dimensión laboral, artística y personal.

El guión de la entrevista se construyó considerando tres ejes analíticos: el primero es el perfil individual, con datos sociodemográficos del entrevistado, descripción del núcleo familiar y una introducción respecto de su participación o el rol que desempeña en el mundo de la danza; un segundo eje indaga la trayectoria laboral y profesional del entrevistado, desde su acercamiento a la danza, historial laboral general y formas en que ha desarrollado o participado en proyectos para lograr solventar sus necesidades por medio de la danza, experiencias relevantes y simbólicas en el ámbito de la danza, proceso de formación formal e informal, objetivos o metas como profesionales; y el tercero se relaciona con la percepción del ámbito de la danza en Tijuana, es decir, necesidades, oportunidades, retos, obstáculos y realidades.

Para este estudio se entrevistó a cinco bailarines y bailarinas de reconocida trayectoria en la ciudad: Daniel, bailarín profesional de danza clásica y danza contemporánea; Rosa, bailarina profesional de jazz y danza contemporánea; Mario, bailarín profesional de danza clásica; Fabiola, bailarina profesional de danza clásica y contemporánea; y Wendy, bailarina profesional de danza contemporánea¹². Se trató de incluir a personas de un rango amplio de edad: 25, 33, 43, 49 y 58 años, para contar con casos diversos en cuanto a la experiencia en la danza. Los lugares de origen son los estados de Jalisco Nuevo León, Sinaloa, Ciudad de México y Baja California.

12 

Cada uno posee un perfil único, aunque coinciden en la ejecución de algunas disciplinas y definitivamente en dedicarse profesionalmente a la danza. En su trayectoria será posible reconocer los diferentes roles que han ocupado, los obstáculos y retos a los que se han enfrentado en esta profesión atípica perteneciente a la categoría de trabajo creativo, como la estigmatización de la disciplina en el sentido de ser criticados como no profesionales o informales en su actividad laboral del día a día.

A continuación presentamos un análisis de la vida económica, distinguiendo las siguientes dimensiones: las trayectorias laborales y las estrategias de empleo, los recursos personales e institucionales, y el sentido del trabajo y la cuestión de género.

¹² Se utilizan seudónimos para referirnos a los casos.

Trayectorias laborales y estrategias de empleo

Una lectura analítica de las trayectorias laborales de los casos considerados para este estudio nos permite identificar algunos criterios para clasificarlas. Nos parece importante destacar tres de ellos :

- Inician su carrera artística como única opción de vida, frente a quienes tuvieron otras experiencias en campos distintos pero que se decidieron por el mundo de la danza;
- Desarrollan su carrera artística fundamentalmente en el ámbito nacional, frente a quienes tienen una experiencia significativa en el extranjero;
- Emprenden su vida en la danza en Baja California, frente a quienes llegan de otros estados a desarrollar su proyecto artístico.

La multiactividad para enfrentar la inestabilidad laboral es una constante en las trayectorias laborales, pero se caracteriza por centrarse en el mismo campo de la danza; la enseñanza de la danza (la docencia) es una de las formas más recurrentes para dar continuidad a su carrera y tener un medio de subsistencia. Aquí encontramos algunas diferencias, cuando la docencia se lleva a cabo como parte de un proyecto más amplio, es decir, cuando se forma al bailarín para la propia compañía o grupo de danza; o cuando se imparten clases para una institución o academia privada o una pública. Es importante señalar que cuatro de los entrevistados además de intérpretes han sido coreógrafos. Por otra parte, podemos distinguir trayectorias en las que la docencia juega un papel más central que en otras.

Otra de las actividades para mantenerse es la promoción cultural, ya sea en el gobierno municipal, estatal o federal, asumiendo cargos administrativos en dependencias vinculadas con las actividades culturales. Estas actividades se combinan con otras formas de promoción de la danza, más independientes, como la fundación y consolidación de compañías o grupos de danza; es el caso de Mario, Rosa, Wendy y Daniel. Aunque Rosa, además de participar en la conformación de un grupo, se asocia con su compañera de danza para mantener un espacio dedicado a clases regulares y talleres de danza.

La carrera artística de Rosa, que es más reciente y corta, nos permite observar otros roles de las y los bailarines: proyectos no solo de puestas en escena, sino de intervención social (como talleres en las cárceles), lo que confirma los planteamientos de Lingo y Tepper (2013) sobre cómo algunas trayectorias artísticas cuestionan la idea de aislamiento y bohemia para tomar un rol más activo en el desarrollo comunitario y de compromiso con su entorno local. Hay

un campo en formación -tanto en México como en el mundo- relacionado con la danza y con un florecimiento más reciente. Nos referimos a distintas técnicas corporales como herramientas de recuperación y resiliencia en poblaciones vulnerables y vulneradas, en particular, y como una práctica para el desarrollo personal. Se trata de una nueva forma de disciplinamiento corporal de la época contemporánea que abre un subcampo para profesionales de la danza.

Otra estrategia presente entre las personas entrevistadas para consolidar el campo es la conquista de espacios nuevos para la danza mediante programas estatales de importación de proyectos de grupos formados en otras regiones del país y que han logrado darle impulso a la danza. Es el caso de Daniel en los años noventa, cuando estuvo en Tijuana por varios años, experiencia que se ha ensayado en otras regiones: Teoría de la gravedad en Torreón o Delfos en Mazatlán. De esta manera, la movilidad territorial pareciera ser una de las estrategias más importantes para construir una trayectoria artística entre quienes se dedican a la danza clásica y contemporánea.

Recursos personales e institucionales

En las entrevistas se destaca la importancia del gobierno en particular y del Estado en general, en el desarrollo de este campo profesional. Más allá de los estudios que dan cuenta del papel de la danza moderna como medio de expresión y recreación del discurso nacional (Tortajada, 2011), lo que es notorio en los casos estudiados es el papel de las políticas de difusión de la danza y los programas que involucran tanto la formación de los artistas como la de quienes incentivan la creación y puesta en escena. Asimismo, en el nivel de los gobiernos locales, son imprescindibles los espacios creados para este fin, como los teatros, escuelas y casas de la cultura.

Una de las trayectorias artísticas estudiadas también nos permite identificar que la danza puede constituirse en un proyecto familiar de vida: varios integrantes de la familia participando en actividades asociadas con producciones escénicas, en particular, de la compañía en la que Mario funge como fundador y director. La experiencia de Wendy en otras áreas del conocimiento le ha permitido, tal como ella lo menciona, administrar mejor sus proyectos e integrar conocimientos a su carrera en la danza.

Hay cierta conciencia del propio cuerpo como recurso, como cuando Daniel es reconocido por Guillermina Bravo por sus tobillos fuertes, o por otros maestros por su juventud y buena apariencia. Rosa nos habla de lo que le costó el reconocimiento de sus capacidades dancísticas por salirse de la estética más

valorada en el medio (ella se considera de huesos anchos), pero señala que eso está cambiando en la danza contemporánea, pues ya hay una compañía con integrantes que se consideran gordos “*gorditos-gorditos*”.

En el artículo de Hernández (2014) se entrevista a un bailarín de la Compañía Nacional de Danza, que nos muestra esta situación: “*Yo he sido cuerpo de baile los nueve años, quizá porque no he tenido suerte o el apoyo de algún director, o el físico, pues soy muy chaparro y nunca podría ser un príncipe. La danza, y la Compañía, son súper elitistas, siento que para las personas bonitas es más fácil, aunque no demerito su talento. Pero la danza es un arte estético y no puedes verte mal*” (Hernández, 2014: 4).

Lo anterior nos permite señalar que en el campo de la danza, se expresa una disputa constante por los valores estéticos, en particular por el cuerpo y sus valoraciones sociales. Podemos recordar que a manera de vanguardia, en los ochentas, irrumpen en este campo los grupos independientes conformados por hombres homosexuales, fuera del closet y con un discurso de reivindicación de su identidad sexual y de género, como el grupo la Cebra.

Las redes que se entretajan con las comunidades de artistas en distintas escalas, local, transfronteriza, nacional e internacional, son recursos muy valiosos para la formación y la posibilidad de colaboración en la creación y difusión de la danza. En las narrativas también se ve la importancia del acompañamiento en el proyecto profesional de desarrollo: la danza se revela, a diferencia de otras áreas dentro del arte, como una actividad colectiva. En el caso de Tijuana, como ciudad fronteriza, destaca la importancia de las interacciones con la comunidad de danza de la ciudad de San Diego y otras ciudades, incluyendo Los Ángeles.

El sentido del trabajo y la cuestión de género

Un bailarín entrevistado¹⁵ nos dice que su maestro “-una persona muy inteligente y que ama la danza-”, le ha mostrado que puedes vivir de bailar, “...a lo mejor no te vas a hacer rico, pero puedes vivir de esto toda tu vida y ser feliz, puedes tener una vida plena”(Tijuana, 20 de agosto del 2012). Estas palabras resumen la mística de bailarines, que ven esta actividad como algo trascendente, que les permite expresarse más allá del sentido pragmático del trabajo. Para

¹⁵ Entrevista realizada por Carmen Topete, como parte del proyecto Problemática urbana: La danza en la frontera norte de México.

Rosa, por ejemplo: “la danza es como muy sagrada, no es un juego, ni un hobbie, hay que respetarla”.

En los relatos también podemos percibir la importancia otorgada a la búsqueda de la perfección, al referirse por ejemplo al deseo de un trabajo corporal muy disciplinado, como la formación en técnica clásica, pero reconociendo que solamente algunos cuerpos pueden lograrlo. En la narrativa de Mario el cuerpo tenía un lugar central, lo que da cuenta de una relación peculiar del bailarín con su cuerpo y con otros cuerpos. En contraste, otras sentidos de la danza contemporánea evocan más bien al deseo de libertad, como dice Rosa al describirla como una práctica del movimiento que permite experimentar sin una idea fija -en el sentido estético- de lo correcto y lo incorrecto.

También, a través de Rosa, podemos comprender la importancia de apreciar el impacto del trabajo artístico directamente en las personas, cuando relata su experiencia en los talleres de danza en las cárceles y el agradecimiento de quienes lo tomaban, pues representaba un espacio de libertad y de contacto que no tenían en la cotidianidad de la cárcel. Esta experiencia ha significado para ella un compromiso social, tal como lo encuentran en sus estudios Lingo y Tepper (2013).

Identificamos también la fascinación por lo que se han llamado actos de vanguardia, es decir, por la capacidad de la danza y el arte en general de romper paradigmas, de plantear nuevas posibilidades, de salirse de lo cotidiano, tal como podemos extraer de las experiencias de Daniel, cuando cuenta que su grupo fue el primero independiente de danza contemporánea en México, o cuando una escena significó una ruptura en los escenarios de otros países, o cuando Mario habla de la fundación de su compañía a contracorriente de lo que se esperaba de las puestas en escena en un momento en el que los gobiernos intentaban dirigir el quehacer de los grupos para que se alinearan con los rasgos hegemónicos de la identidad nacional.

Una de las diferencias que se observan por el género corresponde a las maneras de acercarse a la danza: para Wendy, Fabiola y Rosa se dio en forma más ‘natural’, incluso desde la infancia y promovida por la figura de la madre. En el caso de los dos hombres entrevistados, fue más una revelación personal, aunque en ambos bastante prematura y mediada por otras expresiones artísticas como el teatro. Ellos fueron quienes enfrentaron ciertas resistencias de la familia de origen para aceptar su vocación e inserción en el mundo de la danza. En el mundo de la danza persiste cierta discriminación hacia los hombres, se piensa que dedicarse a bailar es propio de mujeres o de homosexuales, por lo que se enfrentan a la estigmatización y la poca valoración de su trabajo. Como vimos

en líneas anteriores, la danza se concibe como una actividad femenina por naturaleza.

Por otro lado, dentro del campo, lo que se puede señalar es que hay una fuerte competencia entre mujeres mientras que se perciben ciertas facilidades para los hombres, pero hace falta un estudio más sistemático para entender las jerarquías y división del trabajo por sexo que se construyen tanto en las compañías de danza clásica como entre los grupos independientes de danza contemporánea y clásica.

Conclusiones

Dar cuenta del desarrollo de la danza en la frontera norte, en Tijuana específicamente, es reconocer un esfuerzo colectivo, que se ha construido a partir de compartir la enseñanza, el conocimiento y las ideas para crear diversas propuestas que han resultado en proyectos, la consolidación de agrupaciones, la continuidad y la proyección del campo. Sin embargo, existen temas recurrentes en el día a día del mundo de la danza, como la precariedad de las condiciones en las que se desenvuelve.

Por otra parte, dar cuenta de la *docencia/enseñanza formal o informal* de las disciplinas dancísticas ha sido un aspecto importante tanto para mostrar su centralidad para la vida económica del bailarín, como para distinguir un campo profesional más o menos consolidado.

En la experiencia de las mujeres y los hombres entrevistados se identificaron distintas estrategias para hacerse una vida económica. La creación de *redes* es una de ellas, lo cual es útil para fortalecer al grupo y a la comunidad que danza, en los niveles nacional e internacional. Como artistas hay que dar a conocer la propuesta, tener la oportunidad de experimentar la percepción y apreciación de diferentes públicos. Una forma de lograrlo es realizar un intercambio con creadores y artistas de otros lugares, y en el caso de Tijuana, se torna especialmente importante la interacción con la comunidad de danza del otro lado de la frontera.

En cuanto a la *profesionalización*, en su componente educativo que permite formarse adecuadamente en la danza, en las diversas disciplinas, con metas establecidas y formas de acreditar los conocimientos, encontramos que todavía se requiere un esfuerzo institucional en los niveles nacional y local. Por ello señalamos que es un campo en consolidación.

Finalmente la *difusión o gestión*, como factor que permite que las producciones pequeñas o grandes, independientes o no, sean apreciadas por diversos sectores de la sociedad, es un aspecto relevante que termina por concluir el ciclo del mercado del arte, ya que no se trata únicamente de formar bailarines o de crear proyectos, sino de vincular a la sociedad con estos productos: unir esfuerzos para formar un público consumidor de danza en alguna de sus facetas. En definitiva, en Tijuana, hace falta trabajo de gestión y difusión de la danza; quienes lo hacen son los mismos profesionales del medio, es decir, bailarines o directivos de escuelas de danza, pero es importante que existan otros perfiles involucrados en este proceso de gestión cultural.

Existen aún prejuicios hacia quienes deciden dedicarse a la danza, si bien no es un camino sencillo. El empleo del bailarín no es estable: es decir, cada año es necesario buscar escuelas en donde dar clases, audicionar o ser invitado a formar parte de una compañía, desarrollar proyectos y solicitar ciertas becas, y es poco común que en alguna de estas formas de obtener recursos se ofrezca un salario fijo o prestaciones. Podría decirse que la dinámica de trabajo, con o sin preparación formal en la danza, continúa siendo precaria, y las formas de obtener ingresos suficientes para solventar necesidades básicas conforman un itinerario cambiante y variable que convierte a estos profesionales en empleados atípicos, todo esto sin ahondar en la vigencia de edad para aquellos que se dedican a ciertas disciplinas. En muchos casos es justamente la emotividad de la danza lo que los mantiene en el juego dentro del campo y es la mayor motivación para seguir creando estrategias que combinen su profesión con los ingresos necesarios para llevar una vida completa, o al menos solventar necesidades básicas sin aspirar a *hacerse rico* y construyendo la empleabilidad como capacidad para autogestionar su vida económica. Aunque se han creado espacios que permiten emplear a bailarines, principalmente como docentes y coreógrafos, la inestabilidad sigue siendo un rasgo de esta profesión, que se enfrenta con multiactividad, movilidad territorial, redes y apoyos gubernamentales e incluso familiares.

Por otro lado, queda claro que la narrativa de la bohemia se resquebraja frente a otros discursos de compromiso con la comunidad y con otras prácticas de la danza como medio para la reconstrucción y la resiliencia de personas vulneradas o vulnerables. El sentido que le otorgan a la danza tiene muchos matices, pero en definitiva hay una mística que acompaña este quehacer: en general, se le confiere un significado trascendente ligado al deseo de perfección, libertad y sensibilidad.

Algunas de las preguntas que se mantienen vigentes, como posibles líneas de investigación, se refieren a las intersecciones en la construcción del género por y en la danza, la naturaleza creativa de esta actividad y la peculiar relación que se construye con el cuerpo, así como la profundización en los sentidos de la danza y la especificidad de un campo profesional fronterizo en comparación con otros contextos.

Bibliografía

- Baz, Margarita (1996), *Metáforas del cuerpo: Un estudio sobre la mujer y la danza*, México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Berger, Peter y Luckmann, Thomas (1968), *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Bourdieu, Pierre (1990), *Sociología y Cultura*, México: Grijalbo.
- Camacho, Patricia (2000), *Danza y masculinidad: La participación masculina en la danza contemporánea mexicana: Dos estudios de caso*, México: Instituto Nacional De Bellas Artes.
- Coffey, Julia (2013), "Bodies, body work and gender: exploring a Deleuzian approach", *Journal of Gender Studies* 22 (1), 3-16.
- De la Garza, Enrique (2010), *Hacia un concepto ampliado de trabajo: Del concepto clásico al no clásico*, Madrid: Anthropos.
- Echeverría, Bolívar (2010), *Definición de la Cultura*, 2da edición, México: Fondo de Cultura Económica.
- Florida, Richard (2002), *The rise of the creative class: And how it's transforming work, leisure, community and everyday life*, New York: Basic.
- Gago, Verónica (2015), *La razón neoliberal: Economías barrocas y pragmática popular*, Buenos Aires: Tinta Limón.
- Gimlin, Debra (2007), "What is "body work"? a review of the literature.", *Sociology Compass*, (1), 353-70.
- Guadarrama, Rocío, Hualde, Alfredo, y Silvia López (2014) (coords.), *La precariedad laboral en México: Dimensiones, dinámicas y significados*, México: Colef-UAM.
- Hernández, Eduardo (2014), "Los obreros de la danza: situación laboral de los bailarines en la Ciudad de México", *Revista Fluir*. Disponible en <http://revistafluir.com.mx/misa-brevi/los-obreros-de-la-danza-situacion-laboral-de-los-bailarines-en-la-ciudad-de-mexico.html> [consultado el 10 de septiembre del 2016].

- Hesmondhalgh, David y Baker, Sarah (2011), *Creative labour: Media work in three cultural industries*, London, Routledge.
- Lachino, Haydé (2012), "Atisbos a la situación laboral de las bailarinas mexicanas", en *Revista Centrifuga*. Disponible en <http://www.haydelachino.info/node/228> [consultado 15 septiembre 2016]
- Lingo, Elizabeth L. y Tepper Steven J. (2013), "Looking Back, Looking Forward: Arts-Based Careers and Creative Work", *Work and Occupations* 40 (4), 337-63.
- Lebourges, Solange (2008), *El bailarín y sus tiempos: madurez precoz, identidad precaria, una temporalidad a plazos*, [en línea]. Disponible en <http://solangelebourges.blogspot.com/2008/03/el-bailarin-y-sus-tiempos-madurez-precoz.html> [consultado 20 de septiembre del 2016].
- Mears, Ashley (2014), "Aesthetic labor for the sociologies of work, gender, and beauty" *Sociology Compass* 8, (12), 1330-343.
- Mora, Ana Sabrina (2015), "El cuerpo como medio de expresión y como instrumento de trabajo: Dualismos persistentes en el mundo de la danza", *Cuadernos de Música, Artes visuales y Artes Escénicas* 10 (1), 117.
- Pérez Sainz, Juan Pablo (2003), "Globalización, riesgo y empleabilidad. Algunas hipótesis", *Nueva Sociedad* (184), 68-85.
- Reygadas, Luis (2011), "Introducción. Trabajos atípicos, trabajos precarios: ¿dos caras de la misma moneda.", en Edith Pacheco, Enrique De la Garza & Luis Reygadas (Coords.), *Trabajos atípicos y precarización del empleo*, México, Colegio de México, 13-19.
- Tortajada, Margarita (1995), *Danza y Poder*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Tortajada, Margarita (2011), *Danza y género*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

