



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y ARTE.

GRUPOS DE DANZA CONTEMPORÁNEA INDEPENDIENTE EN MÉXICO. PRÁCTICAS
Y ESTÉTICAS DE LA PRECARIEDAD.

Tesis presentada para obtener el grado de Maestría en Estética y Arte.

PRESENTA:

Karla María Álvarez García

DIRECTORES DE TESIS:

Dra. María Emilia Ismael Simental.
MFA. Ray Schwartz.

ASESORES DE TESIS:

Dr. Alberto López Cuenca.
Dra. Mayra Morales.

Puebla, Pue. Mayo, 2020.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
CAPÍTULO 1: ESTADO DEL ARTE.....	18
CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO.....	38
Contexto socioeconómico. Capitalismo, neoliberalismo y gestión de sí.....	39
Revisión del concepto de trabajo y precariedad laboral	46
Precariedad laboral en el arte.....	56
CAPÍTULO 3: CREACIÓN COLECTIVA Y PRECARIEDAD	72
Ejes Críticos.....	77
3.1 Precariedad laboral	77
3.2 Producción en precario... ..	82
3.3 Trabajo inmaterial.....	98
3.4 Subjetividades precarias	105
3.5 Redes de colaboración.....	114
CAPÍTULO 4: ESTÉTICA DE LA PRECARIEDAD.....	121
CONCLUSIONES	132
BIBLIOGRAFÍA CITADA.....	136

INTRODUCCIÓN.

Desde la década de 1960 los sistemas de producción en Occidente han atravesado un proceso de postmodernización, es decir, el proceso de pasar de una economía de dominio industrial a una economía donde algunas de las principales fuerzas de producción son las labores que están ligadas con los servicios, la información y el conocimiento, es decir, lo que se conoce como trabajo inmaterial.¹ En este sistema económico “los objetos de intercambio más valiosos consistirán en creencias, informaciones, decisiones, razonamientos, ideas, etc”.² Sin embargo, aunque el trabajo inmaterial y afectivo son formas distintivas de producción y consumo de este sistema, los trabajos o empleos que tienen que ver directamente con este tipo de producción son los que se han visto más afectados por los procesos concomitantes de precarización laboral. Las y los bailarines junto con las demás profesiones que conforman la clase creativa³ se ven inmersos e inmersas en condiciones precarias en los ámbitos laborales y de vida opacadas por la aparente vida independiente y auto-gestiva que ofrece el modelo de libre mercado contemporáneo.

Desde su incursión al libre mercado económico y laboral en la modernidad, las y los artistas han mantenido una relación ambigua con el capitalismo. Por un lado, históricamente el trabajo artístico y su producción no siempre han sido considerados como actividades productivas dado que la retribución económica no es en todos los casos su objetivo principal. Por otro lado, tenemos rasgos que se han considerado propios del trabajo artístico –tales como la creatividad, la flexibilidad y la aparente elección de una vida de auto-precariación y de auto explotación– que se han expandido a otras áreas laborales, convirtiéndose en el denominador común de las y los trabajadores precarizados del sistema capitalista. Características como la flexibilidad de horarios, de actividades, de funciones y de lugares de trabajo, que permiten a muchos y muchas artistas ser dueños de su tiempo y sus actividades, implican también flexibilidad de fechas de pago, de temporadas laborales, salarios insuficientes y, en la mayoría de los casos, excluyen por completo derechos laborales

¹Michael Hardt, *Affective Labor*, pp.89-199. El autor explica que la labor inmaterial se define por producir bienes inmateriales tales como el conocimiento, la información, la comunicación y los afectos (p.91).

²Loreto Alonso Atienza, “Producción cultural en las sociedades actuales”, *Una producción cultural distraída, desobediente, en precario e invertebrada. Análisis de algunas prácticas artísticas en la actualidad*, p.11.

³ Shannon Jackson, *Just in time: performance and the aesthetics of the precarity*, p.11.

esenciales como el seguro médico. Estas condiciones de inestabilidad e inseguridad laboral y económica configuran tanto la vida de las y los artistas como su forma de producir arte, en ocasiones al punto de cuestionarse si es realmente posible vivir de su profesión. Ahora bien, aterrizando las condiciones laborales generales expuestas al caso de México, Guillermina Velázquez nos da un panorama que nos permite esbozar una de las dimensiones de precariedad en el que las y los bailarines mexicanos desarrollan su vida profesional:

La falta de presupuesto de las dependencias e instituciones oficiales encargadas de la cultura, además de su desorganización política e institucional, principalmente, han ocasionado que la comunidad dancística mexicana, incluida la capitalina, padezca una severa falta de empleo, bajos salarios, poca proyección y escasa difusión de los grupos y compañías de danza, así como una carencia de espacios culturales viables para la enseñanza de su arte, por no hablar de escenarios apropiados donde realizar espectáculos.⁴

Esto convierte a las y los artistas en sujetos vulnerables y fáciles de explotar laboralmente ya que frecuentemente se ven en la necesidad de buscar trabajos paralelos a su actividad artística que les brinden mayor estabilidad y seguridad para sostenerse como personas, como artistas y, en el caso del que se ocupa nuestra investigación, como bailarines y grupos independientes que pretenden vivir de su profesión y auto-gestionar su práctica artística. No obstante, mucho de lo que aquí se afirma se irá complejizando y discutiendo a lo largo de esta investigación. Es por esta razón que más adelante esclarecemos los conceptos de trabajo y empleo y los problematizamos al tratar de diferenciar el trabajo que realizan las y los bailarines dentro de las agrupaciones independientes de los empleos en otros ramos con los que sostienen sus prácticas artísticas.

Uno de los puntos que podemos adelantar es la tendencia que hay en nuestro país a pensar esta dimensión de la precarización laboral de las y los artistas enteramente en relación a la falta de apoyo gubernamental. Aunque no podemos negar la importancia que tienen este tipo de apoyos para muchos grupos y compañías independientes, iremos encontrando que en realidad no es determinante ya que una gran cantidad de agrupaciones han encontrado distintas estrategias para llevar a cabo sus actividades sin depender completamente de los

⁴ Guillermina Velázquez, *Espacios, agentes culturales y danza artística*, p. 251.

apoyos gubernamentales. Por otro lado, también iremos descubriendo que la precariedad laboral no se trata sólo de los aspectos expuestos por Velázquez y, a su vez, que el ámbito laboral es sólo una de las dimensiones alcanzadas por la precariedad.

Es en este contexto de precariedad laboral y económica en el que producen y viven los tres grupos independientes de danza contemporánea que formaron parte de la presente investigación. El trabajo que realizamos con ellos consistió en un estudio en el que entrevistamos personalmente a los integrantes de estas agrupaciones para conocer y analizar las condiciones y estrategias que emplean para producir y sostener su actividad artística. De manera que los testimonios y datos obtenidos nos llevaron a conocer no sólo las condiciones precarias laborales y económicas que intervienen en estos procesos, sino también tomar en cuenta la influencia que la precarización de factores como las relaciones laborales y las identidades que se construyen al pertenecer o no a determinadas redes colaborativas o circuitos de circulación, puede tener en la conformación y supervivencia de estas agrupaciones.

Consideramos necesario esclarecer ahora las nociones de dos conceptos que utilizaremos frecuentemente: primero, la noción *de grupo independiente de danza contemporánea*; segundo, la noción de *proyecto* de la que nos serviremos para comprender sus dinámicas y modos de operar. En primer lugar, entonces, podemos señalar que las agrupaciones independientes son formaciones culturales que funcionan como las células de trabajo de las artes escénicas.⁵ Este modo de producir se diseminó en México en la década de 1980 gracias a la aparición de pequeños grupos que decidieron crear sus propias propuestas y empezar a producir sin subsidios del Estado.⁶ Actualmente estas agrupaciones se caracterizan por ser relativamente independientes de las instituciones de cultura. Es decir, aunque las agrupaciones no cuenten con una subvención fija que les permita sostener permanentemente sus actividades, sí pueden llegar a obtener algunos de los apoyos otorgados

⁵Hilda Islas, *Esquizoanálisis de la creación coreográfica: Experiencia y subjetividad en el montaje de "Las nuevas criaturas"*, p.p.47, 48.

⁶Margarita Tortajada Quiroz, *La danza contemporánea independiente mexicana. Bailan los irreverentes y los audaces*, p. 73.

por parte de las instituciones culturales gubernamentales -ya sean municipales, estatales o federales-⁷ o de la iniciativa privada para llevar a cabo sus proyectos.

A pesar de que los grupos independientes como los que participaron en el desarrollo de esta investigación suelen recurrir a los apoyos institucionales para tratar de mejorar sus condiciones de producción, a lo largo de esta tesis veremos que contar con una beca no resuelve todas las condiciones precarizadas. La obtención de estos apoyos no significa que sus miembros recibirán salarios fijos, contratos o seguro contra accidentes, ni que el grupo contará con espacio propio para ensayos o que tendrá la certeza de que podrá presentar su trabajo en funciones o temporadas. Además, los apoyos frecuentemente se enfocan en los gastos materiales comprobables como la compra de equipo técnico, vestuario, difusión de las obras o en fomentar el perfeccionamiento profesional de las y los artistas, sin puntualizar si puede o no ser utilizado para pagar honorarios de los integrantes o colaboradores de las agrupaciones.⁸ Por lo tanto, parte importante de este trabajo es abordar las condiciones y dimensiones precarizadas que prevalecen aún con la obtención de estos apoyos.

En segundo lugar, podemos decir que cuando hablamos de proyectos en el campo artístico en México nos referimos a que:

El proyecto es elemento de negociación, nexo ineludible entre los grupos y las instituciones. Constituye el nudo articular a partir del cual es posible moverse en el campo de la producción cultural [...] supone ejecuciones e iniciativas puntuales y una materialidad, llámese exposición, montaje, taller, etcétera, de contundente creación.⁹

Una agrupación independiente existirá y trabajará en la medida en que dure el proyecto en desarrollo. Todo su trabajo estará enfocado en cumplir con el proyecto, por lo

⁷ Entre los apoyos que otorga el estado podemos mencionar convocatorias que lanzan instituciones como la Secretaría de Cultura, tales como el Fonca (Fondo nacional para la cultura y las artes) en sus distintas variantes, PECDA (Programa de estímulos para la creación artística) o Apoyarte que se abren para la comunidad artística del país.

⁸ Ver, por ejemplo, convocatoria para APOYARTE 2019:

<http://culturaqueretaro.gob.mx/iqca/sitio/Convocatoriascontroller/convocatoria/89>

Convocatoria para el Programa de Creadores Escénicos 2020:

https://foncaenlinea.cultura.gob.mx/archivosbases/bases_ce_2020_5277.pdf

Convocatoria Jóvenes Creadores 2020.

https://foncaenlinea.cultura.gob.mx/archivosbases/bases_jc_2020_5279.pdf

⁹ H. Islas, ob cit. p.49.

que gran parte de la vida de los integrantes girará en torno a éste. Se deberán intercalar los horarios de ensayo grupal con los horarios personales de trabajo, sus horas de entrenamiento individual, sus participaciones en proyectos alternos, así como con el tiempo que dedican a sus actividades personales y familiares. Todo esto provoca que dentro del grupo se generen estrategias de trabajo que les permitan adaptarse a lo que se puede resolver con el tiempo y recursos -humanos, materiales, económicos- disponibles. Estas estrategias o modos de trabajo, como la adaptación de horarios y lugares de ensayo o el número de integrantes y la función que cada uno o una cumple dentro de la agrupación, pueden ir cambiando conforme los proyectos se desarrollan y también suelen cambiar y adaptarse con cada nuevo proyecto. Por tanto, la noción de proyecto que utilizaremos nos permitirá comprender las dinámicas y estrategias de las agrupaciones independientes como estructuras que no son inamovibles, sino que dependen de los objetivos y necesidades específicas del proyecto en cuestión.

Ahora bien, uno de los aspectos más importantes de los modos en que los grupos independientes de los que hablaremos en esta tesis estructuran y desarrollan sus proyectos, es que en general tratan de romper con la idea de una jerarquía propia de las grandes compañías de danza. Frecuentemente las figuras de director, coreógrafo y bailarines/ejecutantes se diluyen y se intercambian. Cuando el montaje deja de depender de la visión de una sola persona, permite y exige al mismo tiempo la participación activa de todos los miembros, de modo que una persona puede ejercer varios roles facilitando el trabajo de experimentación, investigación y creación colectiva. Carlos Ocampo caracteriza la dinámica del trabajo colectivo en la danza contemporánea a través del concepto de nomadismo gregario:

Todos hacen grupo, la cohabitación es el procedimiento necesario para configurar un arte colectivo y un recurso para renovar experiencias individuales que se traducirán en obras inéditas. El nomadismo gregario redundará en una bifurcación de gramáticas corporales que resulta de lo que cada individuo aporta al colectivo.¹⁰

En este sentido el trabajo colectivo se basa en compartir y aportar experiencias, conocimiento, tiempo, percepciones y sensaciones, haciendo que la presencia e interacción

¹⁰ En H. Islas, ob. cit, p.56.

continua de todas y todos los integrantes durante el proceso creativo y de montaje sea esencial. Si bien algunos grupos siguen conservando la figura de director o coreógrafo, esto no quiere decir que sea una estructura cerrada. Aunque exista alguien que funcione temporalmente como coreógrafo –o *guía*, como algunos bailarines y bailarinas prefieren llamarlo- el trabajo colectivo se ha convertido en una estrategia de creación recurrente en estas agrupaciones. Muchas de ellas se estructuran desde el propio cuerpo del bailarín o bailarina: a partir de sus experiencias, de lo que piensa o siente sobre determinadas situaciones o a partir de sensaciones físicas generadas por ejercicios específicos que buscan despertar su sensibilidad a partir de una infinidad de detonadores: el cansancio, la inmovilidad, las diferentes calidades y posibilidades de movimiento, a partir de la música, de textos, conceptos entre otros.

Como podemos comenzar a notar, el trabajo que realizan las y los bailarines no se trata sólo del breve momento en el que la obra se presenta públicamente: empieza con todo el trabajo inmaterial ¹¹ que se realiza en cada ensayo, a lo largo de todo el proceso de investigación y montaje de una obra. Trabajo que, aunque requiere una gran inversión de tiempo, energía y recursos económicos de las y los bailarines, difícilmente es remunerado. Este último aspecto es sumamente importante ya que aunque todo este trabajo es considerado por las y los bailarines como su actividad principal es el que más se ve afectado por la precariedad.

Aunque lo dicho hasta ahora sugiere que la precariedad es una condición que caracteriza la actividad de las y los bailarines en nuestro país, poco a poco iremos esclareciendo las diferentes perspectivas que se tienen sobre esta problemática, así como las diferentes maneras en que los grupos de danza contemporánea independiente han buscado resolverla. En términos generales e introductorios podemos decir que la precariedad, a pesar

¹¹ Podemos contrastar aquí que autores como Shannon Jackson consideran este trabajo más como un *trabajo hipermaterial*. Esto se debe a que antes de juntarse en colectivos cada bailarín o bailarina debe aprender a construir, disciplinar, cuidar y utilizar su cuerpo a través de los estudios formativos y del entrenamiento diario, sobre todo al entrar en el mundo profesional. A esto habría que sumar todo el trabajo que conlleva el montaje de una obra no sólo en el salón de ensayo sino también el trabajo que se realiza en los foros, tal como la iluminación y limpieza del escenario, la elaboración de vestuarios o el calentamiento que debe hacerse antes de función por mencionar algunos. Trabajo que como veremos, no siempre implica una retribución económica. Shannon Jackson, *Just in time: performance and the aesthetics of the precarity*, p.19. (Aunque consideramos que esta visión hipermaterial es interesante y acertada, para evitar confusiones al momento de dialogar con otros autores seguiremos utilizando el término de *trabajo inmaterial*).

de su connotación negativa y esencialmente económica, puede generar oportunidades para el auto-cuestionamiento sobre los objetivos y los intereses al interior de cada grupo y entre las redes que se conforman a partir de las colaboraciones entre grupos. Así, en ocasiones es posible encontrar otros modos de comunicación y organización que abran la puerta a maneras alternas de producir en precario e incluso propuestas que subviertan los discursos, estructuras, jerarquías y estéticas ya estabilizadas en el terreno de la danza contemporánea.

Una vez expuestas estas condiciones de producción, para el contexto de la danza contemporánea independiente en México surgen las siguientes preguntas:

- ¿Cuáles son las formas de trabajo y estrategias de supervivencia de los grupos de danza independientes en México?
- ¿Qué papel juegan los programas de beca y apoyos gubernamentales en los modos de operación de las compañías independientes? ¿Entrar en la esfera institucional (a través de los financiamientos) significa o implica dejar de producir sobre la línea discursiva-estética de su interés? ¿Puede esto ser considerado una dimensión de la precariedad artística?
- ¿Qué vínculos grupales -afectivos, económicos, laborales- se pueden desarrollar entre los individuos y entre las agrupaciones a partir de sus condiciones comunes?
- ¿Podemos hablar en términos estéticos de la precariedad en la danza independiente mexicana? ¿Hay una estética de la precariedad?

Para tratar de responder estas preguntas nuestra investigación comenzó con una investigación teórica relacionada con la precariedad y sus distintas dimensiones: desde las maneras en que este concepto se ha abordado en el campo del arte plástico y escénico -principalmente- hasta su dimensión laboral, económica, material, identitaria y afectiva. Esta primera investigación se enfocó en el trabajo artístico y eventualmente en el trabajo de la danza contemporánea en México. En seguida, se seleccionaron los casos de estudio a partir de su disponibilidad y concordancia con los meses para realizar el trabajo de campo, además de otros aspectos que expondremos más adelante. Este trabajo, que se realizó durante los meses de abril a agosto de 2019 en Puebla y Querétaro, consistió en realizar entrevistas y

recolectar testimonios de cinco bailarines y una bailarina –quienes realizan además labores de dirección, docencia, investigación y gestión cultural- respecto a sus condiciones laborales y estrategias de producción, así como de las condiciones y formas de vida de sus integrantes. El seguimiento a estos grupos y sus proyectos se realizó a través de registros fotográficos y audiovisuales en redes sociales como Facebook e Instagram, así como a través de la comunicación personal con las y los bailarines. Después de analizar los datos recolectados, nos dedicamos a la construcción del concepto de estética de la precariedad, propuesta fundamental de la tesis, para vincular la investigación teórica y los datos recolectados.

Así, los grupos de danza independientes que participaron fueron:

1. Eclético y bailarines invitados (Morelia).
2. Le Calac's (Querétaro).
3. Candil de la calle (Querétaro).

Estos tres grupos independientes fueron elegidos tomando en cuenta diversos aspectos: desde su formación han encontrado la manera de mantenerse activos como agrupación de manera ininterrumpida por más de tres años ya sea a través de la producción de obra o la gestión de talleres y festivales; son agrupaciones conformadas en su mayoría por bailarines mayores de 30 años de edad que han trazado una trayectoria en el campo de la danza contemporánea en sus ciudades –y en algunos casos, fuera de ellas- al mismo tiempo que han tratado de sostener sus vidas personales y familiares a través del trabajo de la danza o de compaginar este trabajo con otros empleos; la disponibilidad de tiempo y el interés que mostraron de participar en la investigación y compartir sus experiencias.

Es importante mencionar que, aunque cada uno de estos grupos tiene objetivos propios y se ha enfrentado a diferentes problemáticas, existen algunos rasgos que comparten. Entre estos podemos mencionar la relación que han mantenido con las instituciones culturales y las estrategias que han empleado para poder sustentar su actividad. Aunque los tres han recibido en algún momento apoyos o becas de las instituciones de cultura gubernamentales, esto no quiere decir que su actividad dependa enteramente de ellas. Usualmente las producciones de estas agrupaciones son solventadas por aportaciones personales de sus integrantes, sobre todo de quienes dirigen el proyecto en cuestión. De modo que una constante en estas agrupaciones es el objetivo de lograr ser autosustentables. Es decir, poder

sostener la actividad de los grupos a partir de las mismas actividades que realizan, las cuales abarcan no sólo la producción de obra, sino también la impartición de talleres o la realización de encuentros y festivales. Otra dimensión en común que es importante señalar es que los integrantes de estas agrupaciones varían dependiendo del proyecto y la disponibilidad de cada uno de las y los bailarines, por lo que es frecuente que cada obra tenga diferente reparto. Una vez que hemos expuesto estas dimensiones podemos exponer a manera introductoria, un poco de la situación en la que cada grupo se encuentra actualmente.

Le Calac's, fundado en 2013, tiene alrededor de siete años de actividad continua en Querétaro y ha logrado proyectar su trabajo, tanto obras como talleres, a otros estados de la República –Ciudad de México, Veracruz, Hidalgo y Sinaloa por mencionar algunos- y el extranjero –como Costa Rica y Ecuador. A lo largo de su trayectoria han producido cuatro obras: “Tensegrity” (2015), “Resiliencia” (2016), “Draka” (2017) y “A la mar, amar” (2019), de los cuales sólo “Resiliencia” y “A la mar, amar” han contado con apoyos gubernamentales para su producción o circulación; las dos obras restantes han sido producidas completamente por los integrantes de la agrupación, especialmente por Oscar, director de la agrupación. El proyecto que se aborda en esta investigación corresponde al que planearon, gestionaron y llevaron a cabo durante 2019 y hasta marzo de 2020, la obra para niños “A la mar, amar”. Esta obra cuenta con un apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. A la par de esta obra, llevan a cabo el proyecto Incubando Movimiento¹², que si bien no se realiza enteramente a nombre de Le Calac's, sí funciona como una ramificación que les permite solventar algunos gastos del grupo. En estos proyectos su equipo de trabajo estuvo conformado por nueve integrantes: seis bailarines y bailarinas (Oscar Sánchez, Abil Meneses, Gabriela Rodríguez, Ramiro García, Cristina Díaz y Víctor Galarza) y tres colaboradores que se encargan de aspectos técnicos como el diseño gráfico y la publicidad.

Candil de la Calle –fundado en 2013- tenía alrededor de cinco años de actividad ininterrumpida en Querétaro, impartiendo talleres de danza contemporánea enfocados especialmente a bailarines y bailarinas en formación y participando en diferentes festivales y encuentros en el estado. Hasta marzo de 2019 en que decidieron suspender sus actividades,

¹² Disponible en : <https://foncaenlinea.cultura.gob.mx/resultados/resultados.php> (último acceso: 6 de abril de 2020)

la agrupación estaba conformada por cuatro integrantes: Mario Tecla, Darío Téllez, Mariela Sánchez y Lucero Tierrablanca, quienes se encargaban de realizar las diferentes actividades que requería cada proyecto. Solían trabajar en una obra por año –“Nocaut (2013), “Lugar Reservado” (2014), Little Things (2015), “Desde Cero” (2016)- las que casi siempre fueron sostenidas tanto por las aportaciones económicas de sus integrantes como por las ganancias obtenidas de proyectos anteriores. Las excepciones fueron la obra “Lugar Reservado” (2014), apoyada por el Programa de Desarrollo Cultural para la Juventud, y “Little Things” (2015) que obtuvo el estímulo para la producción Apoyarte. En 2014 y 2015 se dedicaron también a impartir talleres a estudiantes de danza contemporánea en Querétaro. En sus producciones era habitual la colaboración con distintos artistas o agrupaciones: para “Nocaut” contaron la colaboración del dramaturgo Imanol Martínez; “Lugar Reservado” contó con la coproducción de Gayo Teatro; para “Little Things” y “Desde Cero” colaboraron los músicos Israel Flores y Balam Ronan. Al mismo tiempo, una colaboradora muy importante fue la fotógrafa Claudia Naranjo, quien los apoyó desde el principio con el diseño gráfico y las exposiciones fotográficas que complementaban las funciones. Todos y todas llegaron a acuerdos con los integrantes respecto a la retribución económica por su trabajo. En algunos casos la retribución correspondía a un porcentaje de lo que recaudado en taquilla, mientras que en otros la retribución era cubierta por las becas o, en su caso, por los integrantes de la agrupación. Esta agrupación se incluye como sujeto de estudio debido a que son un buen ejemplo de las consecuencias que puede llegar a tener la precariedad –laboral, económica y hasta identitaria- en la vida profesional y personal de las y los bailarines mexicanos. Especialmente al encontrarse en circunstancias que los llevan a reconsiderar qué aspectos de su vida deben priorizar. Además, aunque no es un factor decisivo, es también una muestra de algunos rasgos de precariedad que se agudizan cuando los grupos, por decisión propia o no, no cuentan con becas o apoyos institucionales y tratan de solventar las producciones completamente por sus propios medios.

Ecléctico y bailarines invitados está conformado por Sergio Rojas e Israel Chavira. Esta agrupación nació en Querétaro en 2008 por iniciativa de Rojas quien mantuvo activo el proyecto desde entonces. Al mudarse a Michoacán en 2014, Chavira se integra al proyecto y desde entonces todas las actividades de esta agrupación las organizan y llevan a cabo ellos mismos. Entre sus obras principales podemos mencionar “Marry Who?” (2015), “Díptico de

orfandad” (2017), “Ameboide” (2018) y “Camaléonico 360” (2019). Cabe mencionar también los talleres de composición coreográfica que han impartido juntos desde 2015, especialmente a estudiantes de licenciatura de distintos estados de la república –Michoacán, Colima y Querétaro, por mencionar algunos. Esta agrupación se distingue además por llevar a cabo anualmente el Encuentro de creación coreográfica “En tiempo real”, cuyos objetivos principales son fomentar el encuentro y la cooperación entre bailarines y bailarinas y la búsqueda de nuevas maneras de hacer coreografía. A la par de este encuentro, llevan a cabo otros proyectos que van desde el montaje de obras, la impartición de talleres de danza contemporánea y gestión cultural, y el manejo de una plataforma virtual que tiene como objetivos crear lazos laborales entre las y los bailarines de todo el país y las instituciones culturales. Para llevar a cabo sus proyectos ambos colaboradores aportan de sus propios recursos económicos, aunque en ocasiones han logrado reinvertir lo que obtienen de sus distintos proyectos. Es habitual también que, como es el caso de la obra “Ameboide”, reciclen materiales como vestuario o escenografía de obras anteriores. Al mismo tiempo han contado con algunas becas y apoyos tales como el Programa de Estímulos a la Creación y Desarrollo Artístico de Michoacán, así como algunos apoyos desde la iniciativa privada, sobre todo para llevar a cabo el encuentro “En tiempo real”. Los proyectos que se incluyen en esta investigación son el encuentro “En tiempo real”, beneficiado en 2016¹³, 2017 y 2018 por el PADID -Programa de Apoyo a la Docencia, Investigación y Difusión de las artes- y el apoyo de coinversiones del Fonca en 2016¹⁴ y 2018¹⁵ y *Camaleónico 360*, proyecto apoyado por el programa Jóvenes creadores del PECDAM en 2018.¹⁶

Con estos datos en mente podemos apreciar que la mayor parte de los recursos que permiten a los grupos independientes de danza contemporánea en México solventar su trabajo provienen de fuentes como los patrocinios privados y los programas de becas o estímulos y apoyos a la producción artística que lanzan instituciones públicas como la

¹³ Disponible en: <https://americanosfera.org/rss-post/resultados-de-la-convocatoria-del-programa-de-apoyo-a-la-docencia-investigacion-y-difusion-de-las-artes-padid-2015/> (última consulta: 6 de abril de 2020)

¹⁴ Disponible en: <https://foncaenlinea.cultura.gob.mx/resultados/resultados.php> (última consulta: 6 de abril de 2020).

¹⁵ Disponible en: <https://foncaenlinea.cultura.gob.mx/resultados/resultados.php> (última consulta: 6 de abril de 2020).

¹⁶ Disponible en: https://www.cultura.gob.mx/recursos/convocatorias/201810/resultados_pecdam.pdf (última consulta: 6 de abril de 2020)

Secretaría de Cultura, ya sea a nivel estatal o federal. Si estos apoyos no son otorgados o no son suficientes, los grupos recurren a otros medios, estrategias y prácticas para solventar su trabajo. Esto deriva en modos de producción particulares, condicionados por recursos limitados. Así, la hipótesis que ha guiado el presente proceso de investigación es que los procesos de producción dancística contemporánea independiente en México se desarrollan en condiciones de inestabilidad laboral, económica y de vida, donde la precariedad se vuelve un elemento que genera un tipo de prácticas y relaciones laborales y afectivas que se articulan produciendo un reordenamiento de lo sensible o una estética de la precariedad. Esta estética de la precariedad, la proponemos como herramienta crítica del trabajo escénico independiente contemporáneo.

Ahora bien, los objetivos que perseguimos son:

- Conocer los procesos y condiciones de producción de los grupos de danza independiente seleccionados.
- Indagar sobre las estrategias que han utilizado para lidiar con las condiciones de trabajo en las que ejercen.
- Conocer la manera en que estas condiciones influyen tanto en la forma de organización, jerarquización y funcionamiento interno de los grupos como en las relaciones que establecen con otras agrupaciones independientes.
- Identificar si estas condiciones de producción y maneras de operar han creado o están creando un discurso en común que pudiera nombrarse como una estética de la precariedad.

Capítulos.

El primer capítulo corresponde al Estado del Arte. En este capítulo se realiza una revisión de la literatura relevante sobre el tema de la precariedad en el ámbito de arte y se exponen los aspectos que nos ayudan a entender a qué nos referimos cuando hablamos de ella. Se abordan las distintas maneras en que las y los artistas y algunos teóricos del arte se han relacionado con la precariedad: desde las dimensiones económicas y laborales que afectan directamente su vida y su trabajo hasta las maneras que han encontrado para plasmar en sus obras lo que perciben de ella. Al mismo tiempo, abordaremos algunos aspectos de la precariedad en el arte que no se tratan solamente de los aspectos económicos o formales de las obras, sino que se refieren a sus contenidos. Autoras y autores como Loreto Alonso y Shannon Jackson nos

permitirán comenzar el capítulo exponiendo brevemente las características generales de la precariedad. A través de Marcelo Expósito, María Ruido, Juan Vallejos y Julieta Infantino, encaminaremos estas condiciones hacia la precarización del trabajo artístico. Annelies Van Assche, Hetty Blades, Bojana Cvejic y Cristina Medellín nos permitirán aterrizar estas condiciones en el ámbito de la danza. Finalmente, para hablar de la precariedad en los aspectos materiales, formales y discursivos del arte nos serviremos de Jerzy Grotowsky, Gerard Vilar y Juan Vallejos. Este último autor nos permitirá vincular el desarrollo de nuestro marco teórico con una perspectiva decolonial a nuestra noción de precariedad.

Durante el segundo capítulo profundizaremos en el marco teórico. En él expondremos las condiciones laborales y socioeconómicas, así como las dimensiones afectivas, temporales y experienciales que enmarcan el trabajo artístico y el trabajo de la danza. Expondremos también algunas de las diversas estrategias que las y los artistas han utilizado para hacer frente a la precariedad que subsume sus prácticas. Partiendo del análisis de los conceptos de trabajo y precariedad laboral en el contexto socioeconómico capitalista y neoliberal David Harvey, Alberto López Cuenca, Andy Pratt, Rosalind Gill, Mauricio Lazzarato, Isabell Lorey entre otros autores y autoras serán nuestros guías en esta primera parte. A continuación asentaremos estos conceptos a través de las investigaciones de Elsa Santamaría, Sandra Guiménez y Sergio Gaxiola, puntualizando en los aspectos que nos permiten reconocer la precarización laboral –que se reflejan en el deterioro de los derechos y relaciones laborales de las y los trabajadores- así como en las consecuencias que estos tienen al precarizar algunos aspectos de su vida. Abordaremos también el sesgo de género que existe respecto a las condiciones de precariedad laboral. Al final del capítulo enfocaremos estas características en el trabajo artístico por lo que abordaremos la importancia que ha cobrado la creatividad en el ámbito laboral a partir de la entrada de los artistas al mercado en el siglo XIX y la relación ambigua que se ha establecido entre el arte y el capitalismo. Hilda Islas, Wladislaw Tatarkiewickz y Robert Herbert nos ayudan a exponer estos puntos. Hacia el final del capítulo iremos enfocando todo lo expuesto en las condiciones laborales precarizadas de las y los bailarines que integran las agrupaciones independientes de danza contemporánea de nuestro país al mismo tiempo que iremos problematizando algunos conceptos relacionados como la profesionalización, la auto-precarización, el trabajo colectivo y la mercantilización de las

obras. Esto con el objetivo de ubicar al lector en las circunstancias y condiciones que se expondrán en el capítulo 3, donde abordaremos de lleno nuestros casos de estudio.

El tercer capítulo corresponde al análisis de los testimonios obtenidos durante la investigación de campo. Para ordenar estos resultados y facilitar tanto su análisis como su lectura se organizaron en 5 ejes críticos, los cuales corresponden a aquellos aspectos que, tras la investigación teórica y el trabajo de campo, pudimos identificar como los ejes principales que nos permiten sostener el concepto de precariedad y la dirección que le daremos en último capítulo: 1. precariedad –enfocada en la precariedad laboral y económica en la que desarrollan su profesión. 2. producción en precario –que se refiere a las condiciones de producción específicas de cada agrupación participante y a la relación que se establece entre estas y las instituciones culturales. 3. trabajo inmaterial, creativo y afectivo –donde abordamos todas las prácticas que existen detrás de las producciones de estas agrupaciones y que frecuentemente no son tomadas en cuenta como trabajo. 4. subjetividades precarias – donde analizamos las diversas maneras en las que la precariedad se manifiesta en las vidas de las y los bailarines entrevistados: desde los aspectos que los identifican y los legitiman como bailarines o bailarinas hasta aquellas situaciones en las que su carrera deja de ser prioridad en sus vidas. 5. Redes colaborativas –donde analizamos las maneras en que se construyen estas redes al interior y exterior de estos grupos, sus objetivos y los matices que complejizan las relaciones. En este capítulo descubriremos que la precariedad no está limitada sólo a las condiciones laborales y económicas sino que se relaciona también con las relaciones institucionales, la legitimación, las relaciones y círculos de exclusividades entre otros aspectos.

En el último capítulo de esta tesis sostendremos una discusión sobre la pertinencia de nuestro concepto de estética de la precariedad a partir del análisis realizado en el capítulo anterior. Desde la noción de estética propuesta por Jacques Rancière en conjunto con el análisis realizado construiremos un concepto crítico que nos permite mostrar las distintas dimensiones precarizadas de las prácticas artísticas de las agrupaciones independientes que participaron en la investigación. Pretendemos dar una perspectiva que vaya más allá de los aspectos formales de las obras de danza contemporánea mexicana para mostrar aquellos aspectos –instituciones, círculos, tipos de relaciones- en que las y los bailarines han detectado distintas dimensiones de la precariedad y las acciones que han tomado para tratar de

subvertirla. Así mismo a través de este concepto tratamos de mostrar el ordenamiento colectivo y sensible que existe tanto de los modos de trabajo de las agrupaciones independientes como de las identidades que se forman en las prácticas de la danza independiente mexicana.

La investigación realizada durante estos dos años de maestría intenta dar luz a los procesos y condiciones de producción en las que trabajan los grupos de danza contemporánea independiente en nuestro país, especialmente los de aquellos que se localizan al margen de los circuitos hegemónicos –en este caso los grupos que trabajan y residen en provincia. Intenta dar voz a aquellas agrupaciones que, a través de sus prácticas, proponen modos y estrategias para producir y hacer frente a la precariedad que envuelve su vida y su profesión. De este punto en adelante señalaremos, tanto en lo teoría como en la práctica, las características que nos permitan identificar una estética de la precariedad en los modos de operar de la danza contemporánea independiente mexicana.

CAPÍTULO 1: ESTADO DEL ARTE.

Para comenzar este capítulo es necesario ofrecer al lector un primer acercamiento sobre lo que entendemos por el concepto de *precariedad*. En primer lugar tenemos que la precariedad es entendida como el resultado del sistema económico capitalista que impera actualmente en las sociedades de Occidente, donde la producción de información y conocimiento –lo que se conoce como trabajo inmaterial- es el modelo de trabajo que ha sustituido la producción industrial. Incluye condiciones laborales donde predominan la autoempresarialidad, la creatividad permanente, la flexibilidad y la movilidad,¹⁷ propias de la clase creativa.¹⁸ Cuando hablamos de precariedad hablamos de la degradación e inestabilidad de aquello que debería ser seguro y que abarca terrenos como el trabajo, los modos de vivir o la economía;¹⁹ hablamos no sólo de inestabilidad o inseguridad laboral y económica sino también de la inseguridad y el peligro que abarca toda la existencia, el cuerpo y las subjetividades.²⁰ Esta condición afecta no sólo los aspectos materiales, también las relaciones sociales, los valores, y la cultura.²¹ El arte, como reflejo de nuestro tiempo, nuestra vida y nuestra cultura, ha sido afectado por la precariedad tanto en sus aspectos formales y discursivos como en los modos de producción. Por tanto, en este primer capítulo nos enfocaremos en las maneras en que la precariedad ha entrado en el ámbito del arte, desde los aspectos laborales y económicos en que las y los artistas ejercen su profesión hasta los aspectos discursivos y formales presentes en el arte contemporáneo.

Una de las formas más comunes de precariedad es la *precariedad laboral* en que las y los artistas se insertan y desde donde desarrollan su profesión. El imaginario que se ha construido alrededor de la figura y el trabajo del artista –que por posicionarlo fuera de la disciplina del sistema del trabajo regulado y que por características tales como el énfasis a la

¹⁷ Loreto Alonso Atienza, “Producción en precario”, *Una producción cultural distraída, desobediente, e invertebrada: análisis de algunas prácticas artísticas en la actualidad*, p.238.

¹⁸ Llamada de esta manera ya que los trabajadores y trabajadoras de esta nueva clase deben ser activos, inventivos, astutos, capaces de gestar y desarrollar sus propias ideas rápidamente y ser constantemente creativos. Shannon Jackson, “Performance and the precarity of flexibility”, *Just-in-time: performance and the aesthetics of the precarity*, p.22.

¹⁹ Gerard Vilar, *Aesthetic precariousness*.

²⁰ Isabell Lorey, *Government of the precarious*, « State of insecurity », p. 1.

²¹ G. Vilar, ob.cit.

autoexpresividad y la subjetividad se le otorgan cualidades extraordinarias y excepcionales²²- frecuentemente invisibiliza las condiciones precarias en las que se desempeña laboralmente.

Hablar de precariedad en su dimensión laboral es referirse a las condiciones en las que las y los artistas ejercen su trabajo: los espacios, la calidad de los salarios, el tipo de contratos, sus derechos laborales, los horarios, las actividades que desempeñan y hasta el sesgo de género. Si bien es cierto que la flexibilidad laboral que caracteriza el trabajo artístico puede sonar atractiva por el hecho de poder controlar ciertos aspectos que parecieran permitir a las y los artistas ser dueños de su tiempo y actividades, ésta puede ser un arma de doble filo. En primer lugar porque, frecuentemente, el trabajo artístico, al no ser un empleo regular, estable, ni tener necesariamente una relación definida con alguien que controle el esfuerzo productivo, no es considerado trabajo.²³ La actividad artística tiende a ser considerada actualmente más como una actividad recreativa que permite espacios de liberación y creatividad que como un trabajo:²⁴ “[...] nos encontramos inmersas en una labor sin horarios ni reconocimiento, muchas veces sin contrato, un *trabajo* que no se considera *empleo*, una especie de *voluntariado indefinido* [...]”.²⁵

La precariedad está presente en casi todos los trabajos que tienen que ver con la producción cultural y puede tomar formas diversas: la flexibilidad, la inestabilidad, la indeterminación de funciones, la (auto) explotación, la movilidad extrema, la escasez o inexistencia de salario, son tan solo algunos ejemplos.²⁶ Y es que, desde la visión de algunos autores y autoras el primer factor determinante de esta situación es que las y los artistas no se consideran a sí mismos como trabajadores o trabajadoras al mismo tiempo que la propia institución tradicional del arte les niega esta condición.²⁷ Esto se debe a que todavía en nuestros días el imaginario del artista del que hablamos líneas más arriba, lo coloca en un espacio independiente y autónomo, que se enfoca más en la búsqueda de la belleza o la

²² Marcelo Expósito, *Entrar y salir de la institución: autovaloración y montaje en el arte contemporáneo*, p.5

²³ Julieta Infantino, *Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones de trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses*, p.144.

²⁴ *Ibidem*, p.145.

²⁵ María Ruido, “Mamá ¡quiero ser artista!”, *A la deriva por los círculos de la precariedad femenina*, p. 259.

²⁶ *Ibidem*, p. 262.

²⁷ *Ibidem*, p.263

autenticidad, y en la formalización de sus emociones que en la búsqueda de remuneración económica.²⁸

En otras palabras, trabajan bajo lo que comúnmente llamamos *por amor al arte*.²⁹ A este último aspecto le llamaremos auto-precarización y consiste, en este contexto, en aceptar trabajar en condiciones laborales que no son las más adecuadas y una retribución económica menor a la que sabemos que el trabajo amerita. Estas condiciones casi siempre se pretenden equilibrar a través de la satisfacción de dedicarnos a lo que nos gusta, ser relativamente autónomos, ser dueños de nuestro tiempo o poder usar el tiempo libre en actividades ligadas directamente con nuestra actividad artística. En pocas palabras, para estos autores y autoras la auto-precarización se refiere a la infravaloración del trabajo artístico por parte de las y los propios artistas³⁰ y puede darse en cualquiera de los nichos en los que un artista puede desenvolverse: desde la calle –como en el caso de algunos y algunas artistas de circo cuya retribución es lo que logran juntar de la cooperación voluntaria del público- hasta su participación en festivales o encuentros, pasando por actividades como los contratos temporales para publicidad y eventos o la docencia.³¹

Lo anterior se debe a que las vidas personales de las y los artistas frecuentemente se entrelazan con los proyectos en los que colaboran a tal grado que en ocasiones no existe una división entre su trabajo y su vida personal. Juan Ignacio Vallejos en *Subverting Precariousness* expone que al no existir diferencia real entre estos dos aspectos, las y los artistas encajan en el esquema donde los trabajadores y trabajadoras no siempre piensan su trabajo como una actividad de la que obtengan remuneración económica sino como una actividad que los satisface y que les permite realizarse profesionalmente.³² De manera que lo más común es que si no hay una remuneración económica suficiente por su trabajo, en ocasiones el ingreso se complementa cubriendo sus gastos de alimentación y transporte o incluso puede llegar a ser sólo en especie. En este sentido, también es frecuente que de no

²⁸ Julieta Infantino, *Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones de trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses*, p.142

²⁹ Idem.

³⁰ Annelies Van Assche y Rudi Laermans, *Contemporary dance artists in Brussels: a descriptive report of their socio-economic position*, p.5.

³¹ J. Infantino, ob. cit., p.p. 148-149.

³² Juan Ignacio Vallejos, *Subverting Precariousness: Work, History, and Aesthetics in Contemporary dance in Buenos Aires*, p. 34.

haber una retribución económica se negocie el intercambio de trabajo a manera de colaboración y ayuda mutua, que se interesa más en la experiencia del aprendizaje, el intercambio de conocimientos, la satisfacción de poder lograr el proyecto y la oportunidad de presentar su trabajo ante un público. Desde la perspectiva de Vallejos, al tratar de dar a su trabajo un valor que va más allá del económico entran en el paradigma del trabajador sobre-explotado que es producto de su auto-explotación.³³ Esta es precisamente la manera en que se reproduce el estigma de la auto-precarización que caracteriza en gran medida el campo del arte.

Es necesario añadir que la retribución –económica o en especie- que se da al trabajo de las y los artistas generalmente no toma en cuenta todo el trabajo previo a una presentación pública. Marcelo Expósito explica esta marcada discontinuidad en el trabajo y su asimetría respecto a los ingresos o remuneración económica:

Una renta discontinua, no un salario continuado, es lo que circunstancialmente se te paga por un trabajo puntual, tipo *prestación de servicios*; el resto del tiempo es tuyo. Pero es en el tiempo de *inactividad* para con la institución cuando realizas el trabajo de autoformación, entrenamiento o ensayo, preparación, producción, etcétera, que en la prestación de servicios pones a producir *sin que se te remunere* [...] sólo se te paga por el proyecto, la exposición o la investigación concreta o las horas por las que trabajas.³⁴

Como veremos en los capítulos que nos esperan más adelante, esta es la situación general en la que trabajan y producen los grupos independientes de danza contemporánea que participaron en esta investigación.

Para Teresa Martín y Enrique Salóm, hay dos lógicas que sustentan esta situación precaria. Estos autores señalan que dentro del campo artístico coexisten dos tipos de producción y circulación. La primera, que podría relacionarse con la auto-precarización es la *economía anti-económica del arte puro*. Esta se basa en el reconocimiento, el rechazo de la comercialización de los bienes culturales, un cierto desinterés por lo social y beneficio económico a corto plazo. Estas producciones suelen ser autónomas y obtienen demanda y

³³ Idem.

³⁴ M. Expósito, ob.cit. p. 5.

beneficio a largo plazo. Por su parte, el segundo tipo de producción se basa en el éxito inmediato, temporal y lucrativo, así como su adaptación a la demanda ya que su valoración depende de la cantidad de ventas.³⁵

Existe otra noción de la precariedad laboral en el arte, la cual se acentúa en los aspectos que tienen que ver con el sesgo de género. Este es el caso, por ejemplo, de las trabajadoras del arte audiovisual. María Ruido señala al respecto:

Las trabajadoras [audiovisuales] estamos sometidas a condiciones extremas de flexibilidad, saqueo afectivo, movilidad, inseguridad o competencia brutal propias de la producción inmaterial, al tiempo que, una total desregulación del tiempo de trabajo/tiempo de ocio y una completa confusión de los espacios de uno u otro ámbito (especialmente si realizamos en parte o completamente el trabajo en casa) se imponen en nuestros cuerpos y nuestras formas de vida.³⁶

Desde la perspectiva y la experiencia de la autora lo anterior se refiere a que este grado de auto-explotación incluye la asimilación del trabajo como forma de vida, de manera que nuestro propio cuerpo pasa a formar parte de un proyecto. La educación que recibimos, enfocada especialmente al cuidado de la familia, choca regularmente con nuestro trabajo. La autora denuncia además la desvalorización del trabajo de las mujeres frente a los paradigmas de lo que debe ser un artista, paradigmas con los que no siempre es posible identificarse y que resultan, por ejemplo, en madres-cuidadoras o gestoras sin suficiente talento o carácter para convertirse en grandes artistas. Declara también que en ocasiones es necesario renunciar a tener un espacio o tiempo propio así como posponer o renunciar a etapas como la maternidad o someterse a interminables jornadas laborales que permitan solventar el lujo de hacer arte.³⁷

En cuanto a quienes trabajan en el campo de la danza contemporánea, una investigación realizada en Bélgica para el proyecto de investigación *Choreographies of precariousness. A transdisciplinary study of the working and living conditions in the Contemporary dance scene of Brussels and Berlin*, arrojó datos interesantes que evidencian

³⁵ Teresa Marín García y Enrique Salóm Marco, “La perversa lógica del campo artístico: valor simbólico frente a valor económico”, *Los colectivos artísticos: microcosmos y motor del procomún de las artes*, p.59

³⁶ M. Ruido, ob. cit., p. 261.

³⁷ *Ibídem*, p. 264.

la precariedad laboral en la que se desenvuelven las y los bailarines radicados en estos países. De entre ellos conviene señalar el desequilibrio existente entre los ingresos económicos y el trabajo que se desempeña. Es importante decir que uno de los primeros datos que esta investigación arroja, es que muchos bailarines y bailarinas -el 81% de los que participaron en la investigación- cuentan con educación académica que en algunos casos llega hasta el grado de maestría.³⁸ Si bien es cierto que la mayoría de las y los participantes declara haber encontrado trabajo relativamente rápido después de terminar la carrera universitaria, los sueldos a los que acceden no son simétricos con su preparación académica y artística³⁹.

Cabe señalar una vez más el factor de auto-precarización del que hablamos algunos párrafos atrás. Según este estudio, las y los bailarines están preparados para recibir un salario menor del que saben que podrían recibir.⁴⁰ Para ambos autores, esta afirmación nuestra que la precarización de su trabajo se ha normalizado a tal grado que han aprendido a solventar sus gastos personales cotidianos adoptando medidas como ajustarse a una forma de vida que exige menos consumo; estilo de vida que se compensa con el poder ejercer una profesión que realmente les gusta.⁴¹ Sin embargo, el mayor desequilibrio que ambos autores detectan se encuentra en el trabajo que las y los bailarines deben hacer diariamente para mantener su cuerpo saludable, preparado y continuamente actualizado, por el que comúnmente no reciben retribución alguna. Aquí se refieren a los gastos generados por asistir a talleres y audiciones, así como la cobertura de servicios médicos.⁴² Randy Martin explica esta precarización de la siguiente manera:

Dancers are valued for their creativity, flexibility, absence of material needs- they can make work in spare rooms with nothing more than their bodies, often unshod, subsist on few calories, and even among performing artists deliver more for less by garnering the most meager wages. Their love of art subsidizes their pursuit of perfection- making them the ideal laborers in an idealized creative economy.⁴³

³⁸ A. Van Assche, ob.cit. p.5

³⁹ Idem.

⁴⁰ Ibídem, p.6

⁴¹ Ibídem, p.5

⁴² Idem.

⁴³ Randy Martin, *A precarious dance, a derivative sociability*, p.68.

El campo de trabajo al que acceden estos bailarines y bailarinas generalmente se basa en la colaboración en proyectos a corto plazo y su participación puede ir desde algunos días hasta una temporada que no suele rebasar un año de trabajo⁴⁴ –tomando en cuenta que con *trabajo* nos referimos aquí al proceso de investigación, montaje, ensayo y presentación de una obra. Hay que agregar además que este trabajo no siempre es remunerado en su totalidad⁴⁵ debido generalmente a la falta de recursos. Profundizaremos en este punto más adelante. Es decir que para poder generar ingresos económicos suficientes es muy frecuente que las y los bailarines trabajen o colaboren en varios proyectos, con varias compañías a la vez. Hetty Blades asocia las condiciones precarias del trabajo de la danza con la ontología de los trabajos coreográficos. En la investigación plasmada en su artículo *Projects, Precarity and the Ontology of Dance Works* se entrevistaron a 19 bailarines y bailarinas independientes de Estados Unidos e Inglaterra, quienes declararon que su trabajo estaba generalmente encaminado a proyectos temporales. El escaso apoyo a la danza contemporánea en dichos países, así como las limitadas oportunidades para obtener fondos económicos para producir, provoca que una gran parte de la producción dancística se logre a través de proyectos a corto plazo.⁴⁶ Apoyándose en Bojana Cvejic y Ana Vujanovic Blades enfatiza que la situación de las y los bailarines es especialmente precaria debido a los sueldos tan bajos que estos reciben –lo que reafirma los datos expuestos anteriormente en el estudio realizado en Bruselas– incluso comparándolos con otros trabajadores o trabajadoras independientes o free-lance.⁴⁷

La autora expone además las políticas culturales más relevantes que se implementan en dichos países y que influyen en la situación económica y laboral de las y los bailarines. Entre ellas menciona la falta de apoyo económico suficiente para la danza, que deviene no sólo en los ya mencionados proyectos a corto plazo sino que además en que los pocos contratos que los gobiernos otorgan no abarcan periodos superiores a un año de trabajo. Como consecuencia, Blades explica que hay un gran número de bailarines y bailarinas que trabajan de manera independiente, sin contratos estables con alguna compañía ni apoyo financiero que les permita cubrir sus necesidades básicas. Estos bailarines y bailarinas

⁴⁴ A. Van Assche, ob.cit, p.11.

⁴⁵ *Ibíd*em, p.13.

⁴⁶ Hetty Blades, *Precarity and the Ontology of Dance Works*, p. 66.

⁴⁷ *Ibíd*em, p.67.

generalmente arman portofolios donde incluyen todas las actividades o trabajos que realizan: desde la ejecución de obras, hasta la docencia y sus trabajos fuera del medio de la danza.⁴⁸ Para la autora, la clave es precisamente la modalidad de trabajo por proyecto ya que: “Short-term, insecure and low-wage jobs often named projects are becoming normal for the bigger part of the society: precarization is in a process of normalization”.⁴⁹

Es importante señalar también el resultado y la circulación de los proyectos a corto plazo. La autora expone que frecuentemente estos proyectos resultan en videos, performances y sobre todo en obras que se conocen como *work-in-progress*.⁵⁰ Esta última modalidad ha cobrado gran popularidad debido a las dificultades que implica la producción de una obra completa o de larga duración. De manera que bajo esta modalidad, las y los bailarines trabajan en obras cortas para presentaciones específicas en donde el objetivo primordial es compartir los procesos creativos más que el resultado final de la obra completa. En sus propias palabras:

[...] the next opportunity shapes what gets produced, rather than a more privileged position of a long-term artistic inquiry resulting in a final product. There are many artists who focus on process over product and choose to share processes or work in progress rather than developing works, as a way of challenging the production driven dance market and /or drawing attention to the value of process.⁵¹

Empero, la autora añade: “artists do not always have a choice about whether or not to develop a work and for some, the work’s status as *in process* is based solely on the available funding”.⁵² Esto, continúa explicando, repercute en que habitualmente los *work in progress* no se materializan en una obra terminada y en que por lo general no logran presentarse más de una vez. Se encuentran en el limbo entre ser obras terminadas, listas para presentarse *en esta ocasión* al mismo tiempo que son el germen de una idea que podría desarrollarse si hubiera oportunidad.⁵³ Así, el concepto de una obra de gran formato con múltiples

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ Ibídem, p. 68.

⁵¹ Ibídem, p. 69.

⁵² Ibídem, pp-69-70.

⁵³ Ibídem, p. 69.

presentaciones o temporadas puede asociarse más con los modos de producción de las compañías y sus repertorios que con las y los artistas independientes ya que no siempre cuentan con los recursos que les permiten desarrollar obras de gran formato y mantenerlas en circulación.⁵⁴ En este sentido, la misma materialidad, circulación y temporalidad del *work in progress* resulta precaria.⁵⁵ Veremos sin embargo que esto no siempre es así. Cuando analicemos los resultados obtenidos durante el trabajo de campo de esta investigación veremos que aunque el *work in progress* es un formato que puede llegar a cuestionar las nociones de *obra* o de *función/ presentación*, lo más normal es los grupos independientes trabajen bajo el formato de obras terminadas. Esto sobre todo cuando desean o necesitan entrar en ámbitos institucionales que les permitan financiar sus producciones y su circulación.

Otro aspecto que la autora considera dentro de la práctica de la danza son las múltiples actividades que las y los bailarines realizan, ya que se dedican no sólo a hacer coreografía, ensayar y dar funciones en varios proyectos a la vez, sino que además deben ocuparse de actividades como la gestión cultural y la administración. Para poder abrirse paso y encontrar nuevas oportunidades es necesario que las y los bailarines, y en general la mayoría de los artistas, sean creativos y flexibles para poder auto-promoverse.⁵⁶ Así que para subsistir las y los bailarines deben buscar obtener ingresos no solamente a través del ejercicio de su profesión sino a través de trabajos alternos, ya sea dentro del medio artístico o incluso en trabajos que no están relacionados con el arte.⁵⁷ En el primer caso nos referimos a trabajos que van más allá de bailar en un grupo o una compañía, tales como la docencia; en el segundo, a trabajar, por ejemplo, como mesero en un restaurante.

Para cerrar con el tema de precariedad laboral, pasaremos brevemente a América latina. Por tanto, para complementar lo dicho hasta ahora respecto a este tema, describiré brevemente las condiciones que Juan Ignacio Vallejos expone acerca de la situación de las y los bailarines de danza contemporánea en Argentina. En su contexto, la precariedad rebasa las condiciones materiales y se extiende a diversas formas exclusión. Dado que la danza, como ya mencionamos anteriormente, no es considerada como una actividad productiva ni

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 70.

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 73

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 68.

⁵⁷ A. Van Assche, *ob.cit.*, p.6.

como un trabajo por la mayoría de las instituciones culturales y políticas, las y los bailarines se encuentran abandonados por estas. Como consecuencia en Argentina no existe ningún organismo que vele por sus derechos. Esta exclusión del sistema laboral se agrava debido a las condiciones particulares de las y los bailarines tanto en aspectos laborales como de salud: trabajan en proyectos temporales además de estar expuestos continuamente a lesiones propias de su profesión.⁵⁸ Personalmente, creo que resulta interesante que existan situaciones tan semejantes entre las y los bailarines de diferentes países tanto de Europa como de América latina. Aunque cada continente tiene sus problemáticas específicas la situación de precariedad laboral apunta, en general, hacia los mismos problemas.

En el contexto de esta frágil situación laboral y económica en la que se desarrollan las y los artistas, los grupos/colectivos independientes y las redes colaborativas que generan surgen como una estrategia para producir en precario, muchas veces al margen del sistema oficial del arte que sostiene estos esquemas de inseguridad.⁵⁹ Generalmente estos grupos – tanto en las artes visuales como en las artes escénicas- funcionan como semilleros de experimentación donde el proceso creativo suele tomarse como una actividad colectiva⁶⁰. Aunque en ocasiones sus estructuras son inestables y cambiantes, sus miembros trabajan en equipo para alcanzar objetivos en común, los cuales, sumados a la ‘pasión’ que el proyecto despierta en ellos, suelen ser la principal motivación para su integración.⁶¹ Así mismo, una de sus principales características es que se encuentran formados por pocos miembros, algunos de ellos estables, dejando por lo general la estructura abierta a la colaboración de miembros externos, por lo tanto, su formación se adapta a las necesidades específicas de cada proyecto.⁶² Es cada vez más frecuente que estos grupos tiendan a la interdisciplinariedad, conjuntando artistas escénicos, audiovisuales, músicos y hasta sociólogos o arquitectos interesados en sumar esfuerzos.⁶³ Es habitual que los miembros de los colectivos compaginen los proyectos colectivos con sus proyectos personales, lo que tiende a facilitar la generación de redes colaborativas entre colectivos. Dentro de estas redes destacan actividades que tienen

⁵⁸ J. I. Vallejos, ob. cit., p.35.

⁵⁹ T. Marín, ob. cit, p.63

⁶⁰ Ídem.

⁶¹ Ídem.

⁶² Ídem.

⁶³ Ibídem, pp.63-64.

que ver no sólo con la generación de proyectos, también con la compartición de procesos y conocimientos, el análisis y comparación de sus modelos de gestión e incluso la búsqueda por reivindicar sus derechos laborales.⁶⁴ Conviene agregar aquí que en ocasiones los colectivos pueden trabajar en dos o más proyectos a la vez, compartiendo los recursos generados entre sí para ayudar a su supervivencia.

Derivado del entramado de precariedad económica, material y laboral que afecta la vida de las y los bailarines en lo individual, es necesario que se tome en cuenta su continua movilidad cuando del trabajo en grupo se trata. En este sentido, para lograr llevar a cabo cada proyecto es necesario considerar la posibilidad de que alguno de los integrantes estará ausente –ya sea por cumplir con requerimientos de trabajos diferentes al campo de la danza o en su caso, por asistir a talleres o funciones en lugares fuera del lugar donde el grupo está asentado. La movilidad de las y los bailarines repercute en los horarios de ensayo grupal, los horarios personales de trabajo, las horas de entrenamiento y las participaciones de cada integrante en proyectos alternos. La comunidad dancística se caracteriza por ser una comunidad nómada, en búsqueda continua de espacios para ejercer su profesión así como de nuevas experiencias, nuevos aprendizajes y nuevos materiales tanto estéticos⁶⁵ como de producción. A través de esta búsqueda y del entrenamiento continuo las y los bailarines no producen solamente un cuerpo entrenado para bailar sino que construyen también al creador, al artista y al individuo en sí mismo.⁶⁶ Dicho de otra manera, el bailarín debe hacerse cargo de buscar sus propias oportunidades de desarrollo y de ejercer su profesión al estar en continua movilidad buscando programas de entrenamiento, audiciones y cursos de actualización en la técnica, estilo o rama en que desee trabajar profesionalmente. Esto conlleva muchas veces el tener que salir del estado o del país de residencia. Entonces, desde esta perspectiva nos encontramos con la precariedad de dos maneras distintas. Por un lado, tanto la búsqueda de oportunidades para desarrollarse artísticamente como la búsqueda de mejorar sus condiciones de vida influyen en la movilidad continua de las y los bailarines. A su vez, esta repercute acentuando la

⁶⁴ Ibidem, p.64.

⁶⁵H. Islas, ob. cit, p.56.

⁶⁶ Ana Cristina Medellín Gómez, “Creaciones visuales para la danza (videodanza)” en *Arte e identidad, entre lo corporal y lo imaginario*, p. 164.

precariedad tanto en términos afectivos como materiales. En este contexto podemos hablar ahora de otro tipo de precariedad que parece subsumir la práctica de la danza contemporánea:

El bailarín, en principio, no sólo es trabajador asalariado que llega, trabaja y sale sino que implica sus emociones, sus afectos; traslada su vida familiar al lugar del trabajo, construyendo vínculos, apegándose a un colectivo con el que vive muy cerca un tiempo, que mezcla cuerpos y sudores, para luego romper con él abruptamente cuando el proyecto o la temporada llegó a su fin. Así que peor aún que trabajadores asalariados ligados a la institución-grupo que les garantiza su subsistencia, la vida de las tribus de danza contemporánea parece condenada a una flotación permanente, a implicarse profundamente por la naturaleza de la actividad dancística, y a irse como el asalariado que nada apuesta. No puede haber arraigos duraderos, no puede haber estabilidad.⁶⁷

Las relaciones y lazos que se forman entre las y los bailarines durante los proyectos o durante los programas de residencias artísticas en diversos lugares les permiten crear nuevas y enriquecedoras experiencias que se integrarán en los trabajos escénicos subsecuentes, tanto en lo individual como en el trabajo colectivo. Estos lazos se crean y fortalecen al reunirse todos los días para entrenar o ensayar en el mismo espacio, al compartir tiempo, energía así como a través de la escucha y la interacción con otros cuerpos. En este punto hablamos entonces no sólo del montaje de una obra ni de la reproducción o corrección de elementos de alguna técnica de danza específica, sino de aspectos que tienen que ver con los modos de investigación y construcción de movimiento, con las maneras de relacionarse, de pensarse como bailarines y bailarinas, como artistas, con los modos de operar y con los intereses discursivos. A partir de este trabajo con el cuerpo, además de las relaciones generadas dentro y fuera de la comunidad, es que la danza produce subjetividades.⁶⁸ Carlos Ocampo explica este fenómeno como nomadismo gregario:

“...una comunidad nómada en continuo ir y venir, en intercambio de materiales estéticos y experiencias [...] [los bailarines] comparten su intimidad sin sentirse invadidos. Todos hacen grupo, la cohabitación es el procedimiento necesario para configurar un arte colectivo y un recurso para renovar experiencias individuales que se traducirán en obras inéditas. El

⁶⁷ H. Islas, ob. cit, p.p.63-64.

⁶⁸ C. Medellín Gómez, ob. cit. p. 164.

nomadismo gregario redundando en una bifurcación de gramáticas corporales que resulta de lo que cada individuo aporta al colectivo.⁶⁹

Son estos lazos y el sentido de comunidad los que mantienen unidos a los miembros de un grupo y los que a su vez permiten la colaboración entre los grupos con el fin de subsanar las condiciones precarias en las que cada uno se desenvuelve. ¿Qué pasa entonces con los lazos afectivos cuando el trabajo del colectivo termina? o, en el peor de los casos, ¿Cuándo algún miembro se lesiona o renuncia a mitad de un proceso creativo o entre una temporada y otra? Los involucrados deben decidir continuamente a qué aspectos de su vida personal y a qué proyectos darán mayor prioridad, tomando en cuenta tanto la satisfacción e interés que despierte en ellos el proyecto como en sus posibilidades económicas y de tiempo para participar en él.

Así, al hablar de precariedad en términos afectivos nos referimos a la vulnerabilidad y la ruptura de lazos cuando se termina un proyecto o cuando se separa un colectivo. Aunque muchos directores consideran que *nadie es indispensable y todos somos reemplazables*, hay otros para quienes la estabilidad y armonía entre los miembros con los que se construyó la puesta en escena es indispensable, por lo que la ausencia de un solo miembro puede significar el fin de un proyecto completo: “[...] la obra se produce y desaparece en el mismo instante y cuando un elemento de la obra cambia, ya sea vestuario, música, luz o intérprete, la obra en su totalidad cambia y su significado inevitablemente también cambia”.⁷⁰

Del mismo modo, la precariedad aparece también en el tiempo de vida profesional de las y los bailarines que, igual que sus proyectos artísticos, son efímeros.

El carácter efímero de la danza, los costos en la producción escénica, el prolongado entrenamiento de los bailarines y el también prolongado tiempo de ensayos, son diametralmente opuestos a los subsidios para la danza, el tiempo en que un bailarín profesional puede estar en condiciones favorables, las temporadas en los teatros (las cuales son extremadamente cortas) y los costos de recuperación.⁷¹

⁶⁹ En H. Islas, ob. cit., P.56.

⁷⁰ C. Medellín Gómez, ob. cit. p.165.

⁷¹ *Ibidem*, p.163.

Esta cualidad aparece no sólo en la edad máxima en la que un bailarín o bailarina puede ejercer su profesión sobre el escenario. Aparece también en los ensayos o en el momento de la representación en el escenario haciendo que cada repetición y cada presentación sea diferente a las anteriores. Aparece en el tiempo de vida de los grupos, de los proyectos, la duración de las temporadas que los foros destinan a la danza, la duración de los subsidios, en la duración de los contratos y en el vínculo que hay entre las obras y todo lo que las constituye: desde las relaciones entre los creadores/ejecutantes hasta los aspectos técnicos. En este sentido lo efímero, como la precariedad, es una cualidad material que parece subsumir la práctica de la danza.

Lo expuesto hasta aquí nos lleva a inferir que la precariedad en la que se llevan a cabo las producciones de la danza no afecta solamente las condiciones materiales de los miembros de estas agrupaciones. Es una condición que repercute y se reproduce en las vidas de los integrantes así como en las formas de trabajo y organización al interior de los grupos, en el discurso, formato y tiempo de vida de sus producciones y en la estabilidad de las relaciones que se generan entre sus miembros. No obstante, como veremos más adelante estas situaciones adversas pueden entenderse y analizarse también como paralogía.⁷² Es decir, que la precariedad puede convertirse en una oportunidad para el auto-cuestionamiento sobre los objetivos, los intereses y las maneras de producir al interior de cada grupo y entre las redes que se conforman a partir de las colaboraciones entre grupos. De manera que sea posible encontrar otros modos de comunicación y organización que activen el disenso y abran la puerta a maneras alternas de producir en precario e incluso propuestas que subviertan los discursos, estructuras, jerarquías y estéticas ya estabilizadas en el terreno de la danza contemporánea. Como veremos a continuación la precariedad puede ser una condición que potencie la creatividad para resolver las condiciones que se presentan, no a partir de su negación, sino de su integración al trabajo, a la investigación y al discurso.

Respecto a este último punto el uso de los espacios alternativos es un buen ejemplo. Hoy en día es común que las agrupaciones busquen investigar y presentarse en espacios

⁷² José Olimpo Suárez Molano explica: “la legitimación del saber mediante la paralogía descansa, entonces, en el indeterminismo creativo (...) Aún más, la paralogía es también disenso, posibilidad de nuevas reglas de juegos de lenguaje científico, que generan nuevos campos de investigación, superando y rechazando el modelo tradicional de consenso estabilizador de paradigmas habituales”. En “La deconstrucción de la racionalidad”, *Crítica a la razón en la filosofía del siglo XX*, p. 81

diferentes de los teatros y foros tradicionales, tales como los espacios públicos –estaciones de metro, lugares abandonados, plazas, parques- centros culturales alternativos o casas, sólo por mencionar algunos ejemplos. Si bien esta búsqueda de nuevas posibilidades y expresiones encuentra su origen en las propuestas tanto de Grotowski como de la danza postmoderna de 1970⁷³, actualmente se sigue explorando bajo las nuevas condiciones del ritmo de vida de las ciudades.

Es interesante el ejemplo del director e investigador teatral Jerzy Grotowski y el uso que hace del espacio escénico. Grotowsky explica que tanto en los procesos creativos como en las representaciones de su compañía, el espacio prescinde de la planta tradicional escenario-público, permitiéndole crear nuevos espacios tanto para los actores como para los espectadores y lograr una variedad infinita de relaciones entre ellos. De modo que los actores pueden o bien actuar entre los espectadores, incluirlos en el espacio donde se llevan a cabo las acciones, hacerlos partícipes o ignorarlos. Lo más importante de todo esto es la situación de laboratorio y las posibilidades de investigación que abre la disposición del espacio.⁷⁴ Esta manera de utilizar el espacio forma parte importante del modo en que Grotowski aprovecha la precariedad material para desarrollar una técnica y una estética teatral propia. Para él, la pobreza en términos materiales no es un obstáculo ni una justificación de los medios de producción e investigación que tienden a quebrantar los experimentos escénicos. Al contrario, son válidos porque se realizan en sus condiciones esenciales⁷⁵: esto, a lo que ha llamado *teatro pobre*, se refiere a la carencia de elementos como la escenografía, vestuarios ostentosos, iluminación, maquillaje y efectos de sonido. Esta austeridad, este despojo de todos los elementos que para él son superfluos, permite que el trabajo se concentre en el cuerpo del actor, convirtiéndolo en la esencia y máxima expresión de este teatro.⁷⁶ Para Grotowski el teatro pobre es una manera de ir contra la corriente de la escena moderna, en la que cada obra debe resultar en una contribución de nuevos elementos que van desde elementos escenográficos que incorporan tecnología de manera indiscriminada hasta la

⁷³ Randy Martin explica: “As with postmodern dance, it takes the streets and other unsanctioned surfaces of the city, subway cars specially, as a means of expressive self production [...]the intriguing feature of derivative logics is what they leave behind, wich turns to be most of the precarious materiality crafted and created by the practitioners engaged in these forms”, ob.cit, p.74.

⁷⁴ Jerzy Grotowski, “Hacia un teatro pobre”, *Hacia un teatro pobre*, p.15.

⁷⁵ Peter Brook, “Prefacio”, *Hacia un teatro pobre*, p.5.

⁷⁶ *Ibíd*em p.2.

ejecución e interpretación de los actores. Por lo tanto, su método teatral se trata de la destrucción de obstáculos, de la eliminación de todo aquello cuya ausencia no determina la existencia del teatro: lo único realmente necesario para que el teatro exista es el actor y la relación directa y viva que éste genera con el espectador.⁷⁷ Y aún más: lleva la austeridad hasta el punto de limpiar las técnicas teatrales de toda hibridación o eclecticismo, desafiando la noción sintética que el teatro contemporáneo ha adquirido.⁷⁸ Dicho de manera más simple: desde su visión, el teatro puede existir sin maquillaje, vestuarios, escenografía, efectos sonoros y, como hemos visto, incluso sin escenario.

Gerard Vilar ofrece también una perspectiva interesante sobre el arte en precario y la estética que genera. Refiriéndose a las condiciones materiales del arte, declara: “aesthetic precariousness is emanated through the sense and meaning of the work, and also the material, disposition and composition”.⁷⁹ En este sentido, Vilar propone que la precariedad genera una estética particular y heterogénea que se origina y acompaña a la obra misma, en su sentido, su materialidad y los elementos que la conforman. Sin embargo, en su ensayo *Aesthetics precariourness* analiza también otro aspecto de la precariedad que no hemos abordado todavía y que tiene que ver con la precariedad en los discursos del arte contemporáneo.

El autor señala que en el campo del arte contemporáneo las obras –desde las pinturas hasta los performances- no tienen validez si no están sustentadas por un discurso que las justifique. Si bien es cierto que el arte siempre ha estado acompañado por algún tipo de discurso oral o escrito, en el arte contemporáneo ha cobrado tal relevancia que de no haberlo, las obras pueden no ser consideradas como arte.⁸⁰ Así mismo señala que existe una precarización en la relación que hay entre la sociedad, el arte y el discurso, provocando que uno de los aspectos más distintivos del arte actual sea su condición precaria de existencia – en términos de los materiales con los que están fabricados, la manera de mostrar su contenido y la recepción por parte del público. Esto se evidencia según el autor, a través de la presencia cada vez mayor de la filosofía dentro de los discursos y prácticas artísticas, con el fin de

⁷⁷ *Ibidem*, p.9-13.

⁷⁸ El autor se refiere a “la noción del teatro como una síntesis de disciplinas creativas diversas: literatura, escultura, pintura, arquitectura, iluminación, actuación –bajo la dirección de un *metteur en scène*- [...] que depende la cleptomanía artística; se obtiene de otras disciplinas, se logra construyendo espectáculos híbridos, conglomerados sin médula o integridad y presentados como obras artísticas orgánicas”, *ob. cit.*, p. 13.

⁷⁹ G. Vilar, *ob. cit.*, p.33.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 34.

legitimarlas intelectualmente y tratar de esconder la precariedad que las subsume.⁸¹ Vilar explica que en este tipo de discursos la dimensión estética queda en segundo plano por lo que su apreciación depende de la comprensión de los conceptos que contextualizan la obra. Una pieza de arte se convierte entonces en lo que el autor llama *performed theory*. Es decir, un discurso o idea que toma la forma de un video, una coreografía o una pieza musical, de modo que en este sentido, el arte depende cada vez más de la filosofía.⁸²

Vilar afirma también que esta precariedad discursiva está relacionada con las obras y textos que son generados para un círculo específico de personas interesadas en el tema, quienes dedican parte de su tiempo disponible en acceder a dichas obras y textos. El arte entonces, ya no es para élites sino para una minoría fortuita y cambiante.⁸³ La precariedad radica aquí en el alcance que una obra puede tener, tanto por su intelectualización y teorización –que puede provocar que los espectadores sientan que no son capaces de entender el arte, llevándolos a una suerte de decepción mezclada con aburrimiento frente a lo que ven– como por los circuitos en los que circula.⁸⁴ Esto podría llevar a preguntarnos: ¿será esta dimensión de precariedad una de las que subsumen la danza contemporánea independiente en México?

Frente a todas las condiciones y manifestaciones de precariedad que hemos expuesto a lo largo de este capítulo, las palabras de Vilar parecen darnos una pista de cómo podemos abordar dichas condiciones en esta investigación: “The only posible way to think of the precarious in a precarious way is to embrace this condition, not avoid it or try to fight it, thus accepting the inevitable tensions and even contradictions which this could imply”.⁸⁵ De manera que podamos ver la precariedad más allá de ser solamente una condición negativa que limita la creatividad y el quehacer de quienes crean desde la danza. Ignacio Vallejos apunta que actualmente varios artistas han empezado a crear y a articular sus discursos a partir de la precariedad, entendiéndola como un límite que puede tener un gran poder creativo. Para ellos la precariedad de una obra enuncia una posición ética que cuestiona tanto las definiciones actuales del arte como los elementos que se aprecian generalmente dentro de

⁸¹ Idem.

⁸² Ibídem, p. 35.

⁸³ Idem.

⁸⁴ Ídem.

⁸⁵ Ibídem, p. 36.

estas obras.⁸⁶ Puede ser, por ejemplo, que lo primordial de una obra sea tratar de articular una estética de la precariedad al visibilizar la desigualdad y la pobreza de la sociedad, de manera que no trate de ocultar la situación o el problema, sino que lo muestre.⁸⁷ Esclarece aquí que habría entonces una diferencia entre este intento por proponer una *estética de la precariedad* y los intentos por *estetizar la pobreza*, en los se plasme un mundo utópico en el que no existe desigualdad. O de haberla, un mundo donde ricos y pobres convivan en completa armonía y felicidad.⁸⁸

Por último, para cerrar con este primer capítulo, considero importante agregar la perspectiva colonial ligada al concepto de precariedad que propone Vallejos. El autor parte del hecho que el escenario de la danza en América Latina se encuentra vinculado y regido por el relato de la *Historia universal de la danza*, en el que Europa y Estados Unidos son los centros hegemónicos.⁸⁹ Esto es evidente cuando hablamos del caso específico de la danza moderna y contemporánea:

Stage dance [...] has been conditioned by Eurocentrism since the beginning of the twentieth century. Dance was conceived to imitate Europe colonizing culture and, through this, a way to contribute to the modernization of the country[...] many Latin American historians identify the beginning of modern dance in their countries as an initiation determined by the arrival of a foreign master, which is not interpreted as an encounter between different choreographic cultures but as an event that erases the local past and creates a new field.⁹⁰

Desde esta perspectiva el autor explica la precariedad en términos de la materialidad y los aspectos formales de la danza como la imposibilidad de los bailarines no europeos de igualar los cánones que se han establecido a través de la Historia de la danza. Así mismo el autor expone la precariedad como la manera en que la danza de las periferias trata de insertarse en los centros hegemónicos, como si la danza contemporánea fuera un campo que no le corresponde al bailarín de la periferia.⁹¹ Cabe señalar sin embargo que, siguiendo a Lepecki, el autor expone que el cuerpo precario perteneciente a la periferia busca la creatividad

⁸⁶ J. I. Vallejos, ob. cit, p.41.

⁸⁷ *Ibidem*, p.43

⁸⁸ *Ídem*.

⁸⁹ *Ibidem*, p.36

⁹⁰ *Ídem*.

⁹¹ *Ibidem*, p.36.

recurriendo su pasado histórico como parte de una misión por sanar la historia que fue perturbada por el colonialismo estético. El cuerpo de la periferia, a través de su danza, trata de cuidar su pasado y expresa un afecto especial por él. Así, las y los bailarines rescatan su historia y se relacionan con ella a pesar de su segregación de las narrativas estéticas eurocéntricas.⁹² Aunque esta visión es bastante interesante será problematizada más adelante ya que no todos las y los bailarines que habitan y producen desde la periferia abordan la danza contemporánea desde esta perspectiva.

Las maneras de abordar la precariedad en el arte a las que nos hemos referido hasta aquí son bastante amplias. Algunos autores y autoras la abordan desde la materialidad de las obras de arte contemporáneo, la cual resulta interesante ya que puede responder a su vez, o bien a una precariedad discursiva o a una precariedad económica. Así, por un lado, desde una postura ética el arte puede mostrar las condiciones precarias y de desigualdad que se normalizan cada vez más en nuestra sociedad. Por otro, muestra las condiciones actuales del arte precario, desde su contenido hasta las condiciones económicas y materiales que rodean su práctica, su producción, circulación y su recepción por parte del público. En este sentido, las y los artistas de arte contemporáneo tienden a echar mano de discursos filosóficos para poder sustentar y legitimar sus obras. Otros autores se enfocan en la precariedad en su dimensión afectiva dentro del medio de la danza, la cual repercute no sólo en la temporalidad y calidad de los lazos que se forman durante los proyectos, también en las maneras de organizarse individual y colectivamente para llevar a cabo cada proyecto. En este sentido, la precariedad se refiere a los lazos que se crean al interior de los grupos y colectivos, al tiempo de vida de los grupos, de sus proyectos y de todo lo que los constituye. Sin embargo, uno de los aspectos más relevantes tocados por los autores tiene que ver sobre todo en la inestabilidad económica y laboral en la que las y los artistas y, específicamente las y los bailarines, se insertan. Este es un punto sumamente importante e interesante porque se relaciona con la manera en que se perciben a sí mismos dentro del sistema económico capitalista.

Podemos detectar cómo la idea del artista genio separado de la sociedad, ha repercutido en el aspecto laboral posicionándolos fuera del sistema del trabajo regulado que

⁹² *Ibidem*, p. 39.

podría velar por sus derechos. Son interesantes además los factores de auto-explotación y auto-precarización que entran en juego en la práctica de la danza. De manera que mientras la práctica de la danza es considerada actualmente más como una actividad recreativa que como un trabajo, las y los bailarines se encuentran en su mayoría trabajando de manera voluntaria, flexible, inestable, con extrema movilidad además de un salario que en ocasiones resulta insuficiente para cubrir sus necesidades básicas. Lo que normalmente se remunera del trabajo de la danza es la presentación de una obra ante un público, pasando por alto el tiempo de ensayo, las horas de entrenamiento o el proceso de producción, investigación y montaje de una obra. Por tanto las y los bailarines, por lo general, deben contar con otros empleos que les permitan solventar su trabajo como artistas.

Sin embargo, ninguno de estos puntos se ha abordado desde la situación específica de nuestro país, con nuestras condiciones económicas, sociales y con nuestras políticas culturales. Es necesario tener en cuenta los efectos que producen los distintos tipos de precariedad que atraviesan las prácticas de la danza contemporánea independiente en México no sólo en los procesos creativos y el discurso o la estética de las producciones, sino también en los modos de operar, en las formas de trabajo y en las estrategias de supervivencia de estas agrupaciones. Por ejemplo, los diversos proyectos que los colectivos pueden trabajar al mismo tiempo con el fin de subsanar la precariedad que pone en juego la supervivencia del grupo como célula de trabajo y que les permite cubrir más fácilmente los gastos generados por todas sus actividades. Dichos aspectos ¿podrían permitirnos perfilar algunos términos para hablar una estética de la precariedad?

CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO.

La precariedad es un fenómeno complejo y multidimensional que trasciende el ámbito laboral y mercantil, por lo que resulta difícil de encasillar en una sola acepción. En el capítulo anterior nos enfocamos en la precariedad y sus manifestaciones en el campo artístico, sobretodo en el ámbito laboral, ya que como vimos, es en el que la precariedad tiene una mayor presencia. Por tanto, en este segundo capítulo analizaremos el concepto de *trabajo y precariedad laboral* que eventualmente enfocaremos en el *trabajo artístico*, de modo que podamos enmarcar y comprender no sólo las condiciones en que trabajan y producen las y los bailarines en nuestro país sino también las diversas estrategias que estos utilizan para hacer frente a la situación de precariedad en que se encuentran.

Para comenzar, considero importante señalar la escasa información y literatura académica que existe en torno a la situación laboral de las y los bailarines en México. Si bien es cierto que es cada vez más común el discurso de la *dignificación del trabajo de los artistas* que corre de boca en boca dentro del gremio, no es tan fácil encontrar pruebas documentales –como podrían ser textos, videos, contratos o publicaciones oficiales- que nos permitan esclarecer de qué se trata, a qué se refiere o a qué situación responde. Podríamos decir que se trata de una manera en que las y los artistas, y en específico las y los bailarines, por consenso general y ético intentan cambiar poco a poco tanto la idea que se tiene socialmente respecto a su trabajo –que como ya vimos en el capítulo anterior, no es considerado realmente como un trabajo y en ocasiones ni siquiera como una profesión- como las condiciones en que lo realizan.

Por tanto, a continuación expondremos brevemente algunas dinámicas de la noción de trabajo en el sistema capitalista con dos finalidades principales. La primera: comprender mejor tanto el concepto de *trabajo* -qué es, a qué nos referimos y qué implicaciones trae consigo ser considerado trabajador o trabajadora dentro del sistema capitalista en su fase neoliberal- como las transformaciones producidas en las condiciones laborales y la repercusión de estas en la vida de los trabajadores y trabajadoras a partir de la entrada del capitalismo. La segunda: enmarcar las condiciones laborales de las y los artistas que comenzamos a exponer en el capítulo anterior y que iremos retomando de manera más profunda un poco más adelante.

Contexto socioeconómico: Capitalismo, neoliberalismo y gestión de sí.

En lo que sigue haremos una revisión sobre el capitalismo, el neoliberalismo y un concepto que nos ha llamado la atención debido a su pertinencia en esta investigación: la gestión de sí. Como veremos, este último es un concepto sumamente complejo y recurrente en el pensamiento de algunos teóricos e investigadores del tema.

El tardo capitalismo ha sido el modo de producción dominante en Occidente y países en vías de desarrollo desde la década de 1970, el cual depende en gran medida de los sectores bancario, mediático, de entretenimiento y cultural como fuentes principales de la producción de capital.⁹³ Es importante destacar un aspecto de este sistema: “[capitalism] is a social relation of production. That is, capitalism is a set of practices, institutions and techniques organised to accumulate capital through the production and circulation of commodities and the provision of services. Capital is a process”.⁹⁴ Así podemos entender el capitalismo como un proceso de relaciones, vínculos y prácticas sociales que giran en torno a la producción y circulación tanto de mercancía como de servicios. La expansión del capitalismo implica la crisis y obsolescencia no sólo de las formas de producción establecidas sino de las relaciones sociales que las apuntalan.⁹⁵

El neoliberalismo, una de las modalidades del capitalismo,

consiste en no restringir el libre desarrollo de las capacidades y de las libertades empresariales del individuo, dentro de un marco institucional caracterizado por derechos de propiedad privada, fuertes mercados libres y libertad de comercio. El papel del Estado es crear y preservar el marco institucional apropiado para el desarrollo de estas prácticas.⁹⁶

Sin embargo, a pesar del papel que tiene el Estado como facilitador en el desarrollo de las prácticas neoliberales su intervención en los mercados es mínima, al menos en teoría, por dos razones. La primera es que no puede anticiparse a las fluctuaciones de los precios del mercado y la segunda, porque es inevitable que algunos grupos con poder distorsionen o

⁹³ Alberto López Cuenca, *Los comunes digitales: nuevas ecologías del trabajo artístico*, p.11.

⁹⁴ Alberto López Cuenca, *Artistic Labour, enclosure and the New Economy*, p.6

⁹⁵ *Ibíd.*, p.8.

⁹⁶ David Harvey, *Breve historia del neoliberalismo*, p.8.

condicionen las intervenciones estatales para su propio beneficio.⁹⁷ Así mismo el Estado se ha deslindado de muchas áreas de provisión social provocando la desregulación en los mercados laborales, la desprotección social, la privatización y la alienación de los recursos.⁹⁸ Esto quiere decir que convierte en mercancía aquellos recursos o productos que no eran o no deberían ser mercantilizables tales como la sexualidad, la cultura, el tiempo, la creatividad, las habilidades o el *hacer* de las personas e incluso actividades que podrían considerarse como irrelevantes o no productivas.⁹⁹ De manera que aspectos como el manejo de las emociones y sentimientos o la sociabilidad, la cooperación y las relaciones personales y de cuidado se han convertido en lo que ahora conocemos como trabajo afectivo.¹⁰⁰ En esta clasificación encontramos empleos como el de las enfermeras dedicadas y especializadas en el cuidado de enfermos, personas mayores o niños. Asimismo prácticas como la libertad de expresión, la participación y soberanía popular o la educación se someten a la lógica mercantil.¹⁰¹ En otras palabras, la mercantilización no se trata solamente de la imposición de derechos de propiedad a cosas, procesos o relaciones sociales, sino de imponerles además un precio, aunque no hayan sido pensadas o producidas como mercancías.¹⁰²

La capitalización de la creatividad y las habilidades tiene consecuencias directas en la vida del trabajador o trabajadora ya que son inherentes a él o ella. Es decir, una empresa no puede comprar o contratar solamente la habilidad del trabajador o trabajadora sino que debe contratar al trabajador o a la trabajadora misma. No sólo va a trabajar su habilidad para hacer actividades o resolver problemas, también va su cuerpo, sus emociones, el uso de su tiempo y, en algunos casos, una inversión económica en estudios y diversas maneras de mantenerse actualizado. Aunque parece algo obvio veremos que en muchas ocasiones estos aspectos no son considerados como parte de la fuerza laboral. Así pues, dicha situación le exige al trabajador o trabajadora –en cualquiera de sus áreas- una regulación y administración de sus recursos capitalizables. En el caso de la danza tanto las compañías como grupos

⁹⁷ *Ibidem*, p.p. 8-9.

⁹⁸ *Ídem*, p.9.

⁹⁹ Alberto López Cuenca, *Artistic Labour, enclosure and the New Economy*, p.8.

¹⁰⁰ Andy Pratt y Rosalind Gill, *In the social Factory? Immaterial labour, precariousness and cultural work*, p.22.

¹⁰¹ Irmargd Emmelhainz, “Introducción. Sensibilidad y sentido común neoliberales”, *La tiranía del sentido común. La reconversión neoliberal en México*, p.18.

¹⁰² D. Harvey, *ob. cit*, p.p. 172-173.

independientes en ocasiones parecen contratar sólo al bailarín sin considerar su cuerpo y sus cuidados o el tiempo que se invierte en los ensayos, en el entrenamiento y en el trabajo creativo que a veces realizan, sobre todo cuando se trata de creaciones colectivas. Paradójicamente, el trabajo de la danza depende completamente de estos factores. Dentro de estos hablamos también de sueldos y de posibilidades de jubilación. Mauricio Lazzarato profundiza en los aspectos que no se consideran parte de la fuerza de trabajo cuando habla de *capital humano* en el contexto de la lógica neoliberal:

La capitalización es una de las técnicas que debe contribuir a transformar al trabajador en capital humano [...] la capitalización debe contribuir a hacer de sí mismo [el trabajador] una suerte de empresa permanente y múltiple. El trabajador es un emprendedor y un empresario de sí mismo, siendo para él mismo su propio capital, siendo para él mismo su propio productor, siendo para él mismo la fuente de sus propios ingresos.¹⁰³

Resulta interesante que aunque la continua actualización de los conocimientos y habilidades de las y los trabajadores trae beneficios a las empresas y compañías, es el trabajador o trabajadora quien debe responsabilizarse de autogestionar su formación, mejora y acumulación u obtención de nuevos conocimientos y habilidades. En otras palabras, el trabajador o trabajadora debe funcionar como empresario de sí mismo y verse y valorarse a sí mismo como capital.¹⁰⁴ En este sentido podemos decir que el tardo capitalismo subjetiva al trabajador y trabajadora como emprendedor, como su propio productor, su propia empresa que debe mantener actualizada y capaz de vender. Dado que el capital es inherente a su persona y abarca sus recursos, no sólo económicos sino también los inmateriales y cognitivos, debe autoexplotarse, siendo su propio patrón y su propia fuerza de trabajo.¹⁰⁵ Desde esta perspectiva, podemos ver que la autoexplotación está fuertemente ligada con la *gestión de sí*. Isabell Lorey expone esta relación en su artículo *Gubernamentalidad y precarización de sí*. Retomando a Foucault, ella explica que la subyugación de los sujetos no sólo se produce por la implementación de simples métodos de obediencia, sino que se produce gracias a sus expectativas de vida, su salud y sus comportamientos, los cuales están

¹⁰³ Mauricio Lazzarato, *Las desdichas de la crítica artista y del empleo cultural*, p.4

¹⁰⁴ Ídem.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 5.

relacionados y entrelazados con los procesos económicos.¹⁰⁶ Es decir, que si esta autoexplotación y estos métodos de capitalización y mercantilización de aquello que no poseía estas cualidades son posibles, se debe en gran parte a los modos de vida que se han normalizado y que buscamos mantener. Desde aspectos como la salud, que nos permite seguir trabajando y produciendo, hasta nuestros hábitos de consumo o nuestra idea aprendida culturalmente de lo que significa tener éxito. Lorey enfatiza entonces que el concepto de *empresario –gestor- de sí* se refiere a que las personas son además sujetos biopolíticos en tanto que son capaces de autodirigirse, autoreconocerse y cuidarse.¹⁰⁷ Cabe agregar además que, según la autora, el concepto del *empresario de sí* como modo de subjetivación tomó fuerza frente a las condiciones laborales establecidas durante el Fordismo –tales como las jerarquías establecidas, el autoritarismo o los horarios estrictos de trabajo propios de la producción industrial- al incentivar y garantizar la autonomía. Históricamente, se remonta a las sociedades liberales modernas en las que el individuo debe ser capaz de relacionarse creativa y productivamente consigo mismo, de moldear su propio cuerpo, su propia vida y a sí mismo con el fin de mejorar continuamente su vida.¹⁰⁸ Por tanto la creatividad y el trabajo autogestivo no son producto del neoliberalismo propiamente.

Ligado a este concepto del *empresario de sí* mismo aparece también el de precariedad. Gerald Rauing asegura que la precariedad tampoco es un fenómeno nuevo propio del sistema capitalista occidental, sino que apareció precisamente con la gestión de sí del sujeto moderno, con la salvedad de que el fordismo lo mantenía invisible o como una simple excepción¹⁰⁹.

Por su parte, Sandra Guimenez define la gestión de sí como una estrategia que consiste en que actualmente el trabajador o trabajadora considere que:

[...] son sus habilidades y capacidades para mostrarse, moverse y trabajar, las que determinan su suerte en la(s) institución(es) que los emplean [...] la estrategia de *gestión de sí* se sostiene en la creencia del propio sujeto trabajador que confía en sus capacidades individuales para construir el propio lugar, en un ámbito que propicia condiciones y ofrece esa posibilidad".¹¹⁰

¹⁰⁶ Isabell Lorey, *Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales*, p.2

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 3.

¹⁰⁸ *Ibíd.* pp. 2-3.

¹⁰⁹ Gerald Rauing, *El precariado monstruo*, pp. 1-2.

¹¹⁰ Sandra Guimenez, *Neoliberalismo y precariedad laboral en el Estado Argentino (1990-2000)*, pp.146-147.

Esta perspectiva toma en cuenta la aseveración de que, dado que cada sujeto es el artífice de su propio destino, todas sus acciones debe producirlas sólo, en tanto individuo y procurando dentro de lo posible realizar su autogestión ante las autoridades antes que las y los otros trabajadores.¹¹¹ La gestión de sí implica, entonces, ser siempre visible para las autoridades superiores a través de la eficiencia a la hora de cumplir con las tareas asignadas y de la disponibilidad full time, aspectos que podrían tomarse en cuenta para ascenderlos a mejores puestos, con mayor estabilidad y con mayores responsabilidades.¹¹² Además, aspectos como el énfasis por el trabajo individual y los logros personales o el que los intereses de los líderes gremiales no siempre vayan en favor de todos las y los trabajadores, provoca que estos prefieran luchar por sí mismos, impidiéndoles asociarse para buscar mejorar sus condiciones laborales.¹¹³ En la lógica neoliberal actuar en interés propio forma parte de un mecanismo de sujeción y subjetivación que termina por fragmentar el tejido social.¹¹⁴

Dicho lo anterior, podríamos pensar que el pilar de esta estrategia es la implantación de la idea de individualidad y la meritocracia. Es decir, la generación de un sentido de competencia permanente entre las y los trabajadores, buscando cada uno la concreción de sus intereses individuales y dejando de lado cualquier sentido de relaciones, lazos o acciones que busquen un bien común. Veremos, sin embargo, que en paralelo a esta individualización –y probablemente como consecuencia de ella- surge entre las y los trabajadores la necesidad de transformar y fortalecer sus relaciones laborales. Esto como una manera de subvertir la precariedad de sus condiciones laborales, las cuales tienden a invisibilizarse a causa de los factores que acabamos de mencionar. La situación de muchos grupos y colectivos independientes de danza contemporánea en nuestro país obedece a esta última idea. Ante la excesiva individualización y la rigurosa disciplina en la que se entrenan a las y los bailarines desde su etapa formativa y durante la vida profesional, muchos de ellos se han visto en la necesidad de ir más allá del trabajo individual para generar lazos colaborativos y de apoyo mutuo, de buscar otras maneras de producir. Si bien es cierto que esta situación no es la de

¹¹¹ *Ibíd.*, p.148.

¹¹² *Ibíd.*, p. 147.

¹¹³ *Ibíd.*, p.148.

¹¹⁴ I. Emmelhainz, *ob. cit.*, p.22.

todo el gremio dancístico,¹¹⁵ ha cobrado bastante fuerza gracias a la gran cantidad de grupos y colectivos que emergen cada año en el país.

Un último punto sobre el desarrollo del sistema capitalista que no debemos olvidar, es que absorbió y adaptó las demandas y denuncias de las y los trabajadores durante las revueltas de las décadas de 1960 y 1970 para hacerlas funcionar en su favor.¹¹⁶ De modo que esto no significó una mejora real en la vida y en las condiciones laborales de las y los trabajadores, ya que, entre otras consecuencias, los límites entre trabajador y jefe o entre el trabajo y el ocio terminaron por diluirse.¹¹⁷ Del mismo modo, los límites que existían entre el lugar de trabajo y el espacio o el entorno familiar, lograron fundirse y, en ocasiones, desaparecer.¹¹⁸ La precariedad, en este sentido, se refiere a una forma de explotación en la que no hay límites claros entre el tiempo dedicado al trabajo, al ocio y al consumo.¹¹⁹ En nuestra vida cotidiana esto se refleja en que el tiempo libre o de ocio que pasamos en plataformas virtuales como YouTube o Facebook compartiendo contenido, estamos continuamente produciendo capital para estas grandes empresas.¹²⁰ Por su parte, en la vida dancística esto se refiere a que frecuentemente el trabajo de las y los bailarines no se queda únicamente en el espacio y tiempo de ensayo o entrenamiento. En el caso de quienes se dedican además a la gestión cultural, el trabajo de búsqueda de oportunidades para presentarse o la redacción de proyectos y la realización de los trámites necesarios para tratar de conseguir recursos destinados a su desarrollo, es un trabajo que suele realizarse desde casa, cuando no es necesario ir de un lugar a otro para realizar estos trámites. Actividades que ocupan el tiempo que podría utilizarse en descanso o en la convivencia y el cuidado familiar. Así mismo, es frecuente que los hijos pequeños estén presentes durante los ensayos,

¹¹⁵ Aunque en general las y los bailarines trabajan en varios proyectos con distintos grupos a la vez, existen algunos solistas, grupos y compañías cuyos integrantes deciden concentrarse a trabajar ya sea individualmente o con un solo grupo para tratar de consolidarse en la escena nacional e internacional. Este es el caso de dos de los grupos que participan en esta investigación.

¹¹⁶ Como veremos más adelante, un ejemplo de esto es la flexibilización del trabajo, la cual pasó de ser una demanda de las y los trabajadores para tener mayor autonomía y mayor control sobre su tiempo y su vida, a ser una característica de los empleos precarios por no tener jornadas ni lugares de trabajo establecidos, ni un contrato que asegure que tendrán empleo por tiempo indefinido.

¹¹⁷ Hernán Cuevas Valenzuela, *Precariedad, precariado y precarización. Un comentario crítico desde América Latina a "The precariat. The new dangerous class" de Guy Standing*, p. 321

¹¹⁸ Ídem.

¹¹⁹ A. Pratt, ob. cit, p. 25.

¹²⁰ Ídem.

clases o entrenamiento, en el caso de las y los bailarines que han formado una familia y no tienen las posibilidades de que algún familiar cuide de los niños o de pagar servicio de guardería. En el siguiente apartado veremos que, aunque en otras circunstancias, esta situación se da también en otras profesiones.

En el caso específico de México el neoliberalismo se ha caracterizado por las políticas económicas sujetas al libre mercado que supuestamente guiarían al país a su máximo desarrollo económico.¹²¹ Sin embargo, las reformas, planes y programas que se han ido implementando desde 1992 –tales como el Tratado de Libre Comercio o el Proyecto Mesoamericano de Integración y Desarrollo- han tenido consecuencias negativas como la degradación del medio ambiente o la disminución y precarización del poder adquisitivo y los derechos de las y los trabajadores tanto de zonas urbanas como de los campesinos.¹²² Asimismo los cambios que se han realizado en las leyes laborales, las reformas a la educación pública o las reformas en el sector energético se han orientado a dar a las corporaciones extranjeras facilidades para contratar o despedir empleados y empleadas y otorgarles salarios bajos con el propósito de hacer la mano de obra “más competitiva”.¹²³ Para contrarrestar la precariedad laboral a la que se enfrentan las y los trabajadores los sectores públicos y privados ofrecen programas de auto ayuda y educación continua que permiten la adquisición de nuevas habilidades e incentivan el emprendimiento individual.¹²⁴ Podemos señalar también estrategias de ingeniería social que, a través del desarrollo geográfico y topológico, tanto urbano como rural, rediseñan el paisaje y las jerarquías sociales al diferenciar y aislar a las clases sociales y sus formas de ganarse la vida.¹²⁵ Emmelhainz resume la experiencia neoliberal en México de la siguiente manera:

[...] es un ejemplo de lo que resulta cuando las formas de poder, instituciones, materiales y sensibilidades neoliberales operan en la economía política permitiendo a las empresas transnacionales y corporaciones controlar la salud, vivienda, alimentación, energía, recursos naturales, modos de producción y formas de vida.¹²⁶

¹²¹ I. Emmelhainz, ob. cit, p. 25.

¹²² *Ibíd*em, pp. 27-28.

¹²³ *Ibíd*em, p. 29.

¹²⁴ *Ibíd*em, p. 35.

¹²⁵ *Ibíd*em, p. 33.

¹²⁶ *Ibíd*em, p. 37.

Revisión del concepto de trabajo y precariedad laboral.

Antes de analizar estos conceptos es importante aclarar que no podemos analizarlos desvinculándolos uno del otro. Como hemos visto hasta ahora todos los cambios en el estatuto del trabajo desde la modernidad hasta nuestros días han repercutido en las condiciones y relaciones laborales. Estas se han vuelto cada vez más complejas e inestables, afectando directamente la vida de las y los trabajadores y la manera en que pueden gestionar o separar el trabajo de su vida personal. Por tanto, en este apartado analizaremos: qué significan estos conceptos en el contexto capitalista-neoliberal, a qué se refieren, qué provocan, qué beneficios o perjuicios conlleva y cómo son asimilados por quienes viven en este tipo de condiciones. Así mismo, iremos ligando estas condiciones con el trabajo artístico y tratando de dilucidar hasta qué punto el trabajo del arte se encuentra subsumido por la precariedad.

Yuliana Román y Vera Sollova marcan una distinción entre los conceptos de *trabajo* y *empleo* en el contexto neoliberal. Mientras que el primero se refiere al esfuerzo humano que se requiere para transformar los recursos en objetos o servicios que satisfagan las necesidades de los individuos y sus sociedades, el segundo se refiere a un trabajo *asalariado*, es decir, cuando una persona recibe a cambio de su trabajo un sueldo o retribución económica.¹²⁷ De modo que cuando el trabajo se convierte en empleo, el individuo empleado pasa a ser asalariado, y se convierte en subordinado de manera formal situándose en una relación heterónoma de dependencia.¹²⁸ Desde esta primera diferenciación podemos comenzar a problematizar hasta qué punto el trabajo que realizan los grupos independientes puede ser considerado como un empleo para sus integrantes y dicho sea de paso, para la sociedad en la que lo desarrollan.

El trabajo es considerado uno de los elementos centrales dentro de las sociedades occidentales. Por un lado, tanto por posibilitar la existencia y sobrevivencia del hombre como por ser la base de su desarrollo económico, político, cultural y social.¹²⁹ Por otro, porque en la segunda mitad del siglo XX el trabajo se convirtió en un elemento de cohesión social

¹²⁷ Yuliana Román-Sánchez y Vera Sollova-Manenova, *Precariedad laboral de jóvenes asalariados en la ciudad de Toluca, 2005-2010*, p.131.

¹²⁸ Idem.

¹²⁹ Sergio Gaxiola, Daniel Lozano, Bernardino Montoya y Yuliana Román, *Precariedad laboral por grupos ocupacionales en el Estado de México, 2005 y 2015*, p.4.

debido a la integración de las capas sociales derivada de la movilidad social a la que algunos trabajadores podían acceder.¹³⁰ Con la implementación del modelo neoliberal durante la década de 1980, el mercado de trabajo, las condiciones, relaciones y dinámicas laborales que se habían implementado gracias a las luchas de las y los trabajadores desde el siglo XIX sufrieron grandes transformaciones. De entre estas primeras transformaciones, podemos mencionar por ejemplo: la incorporación de mujeres y jóvenes al campo laboral, el desempleo, la externalización del trabajo, la inestabilidad laboral, la flexibilidad y por supuesto, la precariedad laboral.¹³¹

Debido a su implementación generalizada en el trabajo dancístico, las más relevantes para nuestra investigación son la *inestabilidad* y la *flexibilización* laboral, caracterizadas principalmente por la desregulación de los procesos laborales, lo cual, en términos generales, facilita reducir los costos de mano de obra de las empresas,¹³² o en nuestro caso, de las compañías. Es necesario hacer aquí una aclaración sobre la flexibilización del trabajo. Dado que la flexibilidad laboral por lo general se considera como un aspecto positivo¹³³ normalmente se dejan de lado todas las consecuencias negativas que esta tiene en la vida de las y los trabajadores. Cuando hablamos de flexibilidad en el sentido de precariedad, nos referimos a la angustia y cansancio que produce en los individuos dedicar demasiado tiempo al empleo y al mismo tiempo encontrar espacio para el hogar y la familia. Es decir, nos referimos a la dificultad de lograr articular tiempos y espacios: el laboral, el familiar y el social.¹³⁴ Además, este concepto se refiere también a la incertidumbre producida por la temporalidad de los contratos o la insuficiencia de las jornadas laborales que generan procesos de dependencia y de explotación en las y los trabajadores.¹³⁵ Prácticas

¹³⁰ Ídem.

¹³¹ Ídem.

¹³² M. Lazzarato, ob. cit, p.2

¹³³ El trabajo flexible permite que en ocasiones sea posible acomodar los horarios de trabajo con el propósito de intercalarlos con distintas actividades, que van desde hacerse cargo del hogar hasta dedicar tiempo a otros empleos. En el caso de la danza, tenemos por ejemplo que, dado que la mayoría de las funciones se llevan a cabo los fines de semana, las y los bailarines que se dedican a la docencia pueden elegir no ocupar estos días con clases para poder dedicarse de lleno a la función. Es decir, asistir a ensayos generales, limpiar y acomodar el foro, revisar vestuarios, hacer difusión del evento etcétera. Así mismo, en ocasiones les permite intercalar sus horas de entrenamiento con sus horas laborales. Sin embargo, como hemos visto, esto no siempre es posible ya que la carga de trabajo sobrepasa generalmente las horas laborales.

¹³⁴ Elsa Santamaría López, *Precariedad laboral: apuntes para una aproximación sociológica a sus formas contemporáneas*, p.38.

¹³⁵ *Ibíd*em, p.36.

empresariales como la externalización u *out sourcing* y la subcontratación para actividades laborales específicas favorecen los empleos precarios.¹³⁶

Entre otros cambios importantes en el mercado y las dinámicas laborales podemos señalar además las consecuencias que los acelerados ritmos de la tecnología informática y de comunicación que han provocado en el cuerpo de las y los trabajadores. Estos se ven sometidos a ritmos igualmente acelerados, debido a que deben insertarse en los ritmos de las redes y cadenas internacionales que no interrumpen su actividad.¹³⁷ Así mismo, no podemos dejar de mencionar la pérdida del carácter de cohesionador social que el trabajo ha sufrido como consecuencia de todos los cambios que hasta aquí hemos expuesto. Cambios que se ven reflejados en la construcción del tejido social –como la dificultad de las y los trabajadores de moverse entre clases sociales- y en la incapacidad de intervención y de acción colectivas.¹³⁸ Por tanto, la precariedad, entendida de esta manera y trasladándola al centro de la cuestión social, genera solidaridades y ciudadanías igualmente precarias,¹³⁹ basadas en la figura de un trabajador o trabajadora desechable, flexible, sin identidad ni autonomía.¹⁴⁰

Como podemos observar, todos los cambios en el estatuto del trabajo que hemos mencionado hasta aquí dan como resultado la precarización de otras dimensiones de la vida. En la dimensión socioeconómica y laboral la precariedad corresponde a las dinámicas empresariales y de producción que fragmentan las relaciones laborales y la calidad del empleo; en la dimensión socio-estructural, pone en duda los pilares que permiten la cohesión social; en la experiencial la precariedad corresponde a la incertidumbre, inseguridad y falta de protección tanto de las condiciones de trabajo como de las condiciones de vida.¹⁴¹ Finalmente, tenemos la dimensión temporal, la cual es importante para comprender sobre todo la experiencia laboral de las mujeres. Esta dimensión está conformada por dos vertientes: la cuantitativa, que se refiere a la duración de la jornada laboral –o dobles jornadas, en el caso del trabajo doméstico extra, y la cualitativa, que se refiere a la disponibilidad hacia el empleo.¹⁴² Elsa Santamaría explica que la flexibilidad del tiempo del

¹³⁶ Ídem.

¹³⁷ H. Cuevas Valenzuela, ob. cit, p. 321.

¹³⁸ E. Santamaría, ob. cit, p.37.

¹³⁹ Ídem.

¹⁴⁰ S. Gaxiola, ob.cit, p.4.

¹⁴¹ E. Santamaría ob. cit, p.35.

¹⁴² *Ibídem*, p.38

empleo permite la reproducción de ciertas desigualdades de género y segregación ocupacional que se reflejan negativamente en las posibilidades reales de compaginar los tiempos del empleo y los de la vida familiar, así como en el bienestar personal y social.¹⁴³ Este último aspecto normalizado sobre todo por tradiciones culturales en las que las mujeres, muchas veces desde niñas, tienen que cumplir con tareas domésticas que continúan al formar sus propias familias.¹⁴⁴ De modo que muchos de los obstáculos a los que se enfrentan en el mercado laboral, sobre todo cuando se convierten en madres, se debe a tratar de compaginar el trabajo con obligaciones familiares¹⁴⁵ que se han heredado culturalmente. De entre las dimensiones antes mencionadas, detectamos que la mayoría de los investigadores de la precariedad laboral destacan los siguientes aspectos:

1. *Inseguridad*: falta de acceso a seguridad social, que se traduce en precariedad de subsistencia. Es consecuencia de aquellos contratos que cumplen parcialmente o evaden los sistemas de seguridad social y de derechos laborales.
2. *Inestabilidad*: falta de continuidad, que se refiere a la incertidumbre provocada por el empleo de tiempo parcial o autoempleo.
3. *Vulnerabilidad económica*: salarios bajos como consecuencia de las estrategias de minimización de costos.

Ahora bien, cabe mencionar que dentro de estas dimensiones, existen algunos indicadores específicos que caracterizan los empleos precarios. Son 8 los que desatacan: 1. Llevar menos de un año en el empleo. 2. Tener un contrato temporal. 3. Trabajar en horario asocial. 4. Recibir bajos ingresos. 5. Malas condiciones físicas en el puesto de trabajo. 6. Sufrir acoso en el trabajo. 7. Que el trabajador o trabajadora tenga un bajo nivel de autonomía. 8. Que el trabajo sea de un bajo contenido o actividad intelectual.¹⁴⁶ Estas condiciones pueden sintetizarse en: inseguridad, inestabilidad y vulnerabilidad económicas, de las que a su vez, la Organización Internacional del Trabajo destaca la falta de seguridad social en salud y pensiones.¹⁴⁷ Aunado a estos indicadores, es necesario tomar en cuenta los procesos políticos

¹⁴³ Ídem.

¹⁴⁴ OIT. Oficina regional para América Latina y el Caribe, *Trabajo decente y juventud. América Latina*, p.p 16-18.

¹⁴⁵ Ídem.

¹⁴⁶ E. Santamaría, ob. cit, p.36.

¹⁴⁷ OIT. Oficina regional para América Latina y el Caribe, ob. cit, p. 15.

—como las reformas laborales y políticas de protección al trabajador o trabajadora, que puedan contribuir al establecimiento de niveles de precariedad en el mercado laboral.¹⁴⁸ Todo esto se traduce, por un lado, en el debilitamiento de los derechos básicos de las y los trabajadores asalariados y otras formas de empleo; por otro, en el deterioro de las relaciones laborales y la precarización del empleo.¹⁴⁹

Las condiciones precarias expuestas, aunque evidentes, no siempre se manifiestan claramente ya que al articular las relaciones entre el capital y el trabajo, se han adentrado de tal manera en la dinámica económica y laboral que hasta pueden considerarse inherentes al sistema capitalista.¹⁵⁰ En base a esto podemos decir que la precarización ha pasado a ser un estado del trabajo que se ha normalizado mientras que la protección y seguridad social es ahora una excepción y casi puede ser considerada un privilegio. Es importante señalar que aunque la dimensión material es la que más destaca cuando se habla de precariedad es necesario tomar en cuenta la dimensión subjetiva y afectiva de conformación de identidades.¹⁵¹

En este sentido, tenemos por ejemplo que dentro de las los trabajadores precarios, podemos diferenciar dos posiciones subjetivas: las y los denominados *grinners* —sonrientes— y las y los *groaners* —quejumbrosos—. Las y los primeros se caracterizan por escoger voluntariamente empleos temporales y de tiempo parcial, mientras que las y los segundos optan por esos empleos porque no tienen otra opción.¹⁵² A pesar de que superficialmente son opuestos tienen aspectos en común entre los que destacan: la frustración de sus aspiraciones, desesperanza aprendida como consecuencia de la imposibilidad de encontrar un empleo satisfactorio, ansiedad debido a su constante situación de inseguridad laboral y cierto sentido de alienación, producto de la falta de motivación y carencia de respeto social.¹⁵³ Ambas posiciones y sus características en común dependen en gran medida del significado, la importancia o la trascendencia que las personas consideran que tiene su trabajo.

¹⁴⁸ E. Santamaría, ob. cit, p.37.

¹⁴⁹ S. Gaxiola, ob. cit, p.5.

¹⁵⁰ E. Santamaría, ob. cit, p.39.

¹⁵¹ *Ibíd*em, p. 40.

¹⁵² H. Cuevas Valenzuela, ob. cit, p. 322.

¹⁵³ *Idem*.

Además de estas dos posiciones subjetivas existe otra consecuencia importante que resulta directamente de las características y dimensiones de la precariedad laboral y que repercute en las vidas personales de las y los trabajadores precarios. Como ya veíamos en el apartado que habla sobre la gestión de sí, las y los trabajadores, al no tener la seguridad de que sus ingresos serán estables en el futuro deben contar con varios empleos que puedan ejercer ya sea simultáneamente o de manera alternativa. Esto con el fin de prevenir los posibles periodos de poca demanda laboral o en su caso, de desempleo.¹⁵⁴ Dado que el ingreso obtenido gracias a los múltiples empleos permite solventar los gastos tanto propios como ajenos -en el caso de quienes son cabeza de familia o que apoyan económicamente a algún miembro de la familia, conservar esas o generar nuevas fuentes de empleo se vuelve indispensable.¹⁵⁵ Por esta razón destinan la mayor parte de su tiempo a cumplir con los requerimientos que su(s) empleo(s) les exigen, por lo que otros aspectos de su vida, tanto aquellos que podrían ser provechosos para sus proyectos personales y/o profesionales así como actividades deportivas, recreativas o culturales, quedan relegadas de su vida.¹⁵⁶

El anhelo de mejorar sus condiciones de vida, la esperanza de en un futuro no tener que trabajar largas jornadas para generar un salario significativo o contar con tiempo libre para dedicarse a actividades deportivas o culturales, surge como un pendiente para las vidas futuras de los precarios en general,¹⁵⁷ aunque tal vida futura, incluyendo la más próxima, no pueda contemplarse con facilidad. En el caso específico de las y los bailarines, a diferencia de otras y otros precarios, el factor de no tener tiempo libre suficiente para dedicarlo a actividades deportivas o culturales se reemplaza generalmente por la falta de tiempo –y recursos económicos- para dedicarlo a actividades que puedan aportar a su formación académica. Por ejemplo, asistir a cursos y talleres teóricos de actualización en el campo de su interés. Para las y los bailarines, igual que para el resto de las y los trabajadores precarios, el presente es el momento para capitalizarse y una oportunidad para buscar los proyectos que parezcan más prometedores en cuanto a la seguridad de sus ingresos. La búsqueda constante de mejores oportunidades significa también, en este sentido, una construcción de identidad.

¹⁵⁴ S. Guimenez, ob.cit, p. 148.

¹⁵⁵ *Ibíd*em, p.147.

¹⁵⁶ *Ídem*.

¹⁵⁷*Ibíd*em, p. 149.

En ocasiones las y los trabajadores precarios tienen la oportunidad de escoger los ámbitos laborales en los que desean desenvolverse, de manera que con el paso del tiempo construyen una identificación con su quehacer profesional sostenido por sus prácticas y actividades cotidianas.¹⁵⁸ Desde esta perspectiva, la precariedad toma una dimensión en la que se trabaja toda la vida, o parte de ella, en torno a un objetivo que se construye cada día pero sin la seguridad de poder cubrir las necesidades primarias presentes. Y ni hablar de la posibilidad de prevenir un futuro lejano como la vejez. De modo que las inversiones de tiempo y dinero deben dar frutos lo más rápidamente posible para generar ingresos económicos que permitan sustentar la vida presente. La precariedad puede considerarse entonces no sólo en tanto que lazos contractuales sino también en relación con la satisfacción que el trabajo brinda, con la posibilidad de planear la vida personal presente y futura o con concretar un proyecto de vida.¹⁵⁹

Respecto a esta última idea más adelante veremos que esto ocurre, por ejemplo, con la posibilidad de tener un fondo para la vejez, la cual, junto con la posibilidad de formar una familia, es una de las preocupaciones de las y los bailarines en nuestro país una vez que rebasan cierta edad. Aunque pertenezcan a alguna de las compañías que tiene la posibilidad de pagar sueldos la cantidad que cotizan en sus fondos de ahorro para el retiro durante el tiempo que trabajan en estas compañías –el cual por lo general no rebasa los ocho años- no es suficiente para alcanzar una pensión digna¹⁶⁰. Situación distinta para las y los bailarines que trabajan en los grupos y colectivos independientes, ya que ellos por lo general no cuentan con estos fondos de ahorro y deben encontrar maneras alternas de resolver esta situación. En este sentido, la precariedad afecta también los ritmos biológicos, en tanto que las y los bailarines deben encontrar la manera de mantener su cuerpo lo más sano posible a pesar de la edad y las lesiones. Cuando su edad va avanzando las oportunidades para trabajar en un grupo, proyecto o compañía disminuyen ya que no es posible bailar o dar clase después de los 35 o 40 años con la misma intensidad que cuando tenían 20 años. Así mismo, el tema de la familia es uno de los temas más recurrentes entre los bailarines que rebasan los 30 años. Muchos de ellos y ellas deben postergar formar una familia hasta que pueden conseguir un

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 148.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p.142.

¹⁶⁰ Jordana González, “Precariedad laboral, escenario constante para bailarines mexicanos”, en *Contralínea*.

trabajo que les permita tanto solventar los gastos que esto implica como dedicar el tiempo necesario a su familia. De lo contrario deben encontrar la manera de compaginar el tiempo de ensayos, funciones, docencia, gestión y entrenamiento con su vida familiar. En el caso de algunos de los grupos independientes las redes de apoyo que hemos mencionado funcionan también en estos ámbitos, cuando existe la apertura por parte de todos los miembros de integrar la vida familiar a las actividades del grupo. Cabe mencionar además, retomando un poco lo expuesto en el capítulo anterior, que para las mujeres este tema es especialmente problemático. Para ellas el embarazo implica, además de los cuidados propios de esta etapa, dejar de bailar –trabajar, producir- durante algunos meses antes y después del parto. Esto significa, en el mejor de los casos, dejar de tener ingresos económicos temporalmente. En otros puede significar renunciar a su profesión indefinidamente para poder hacerse cargo del nuevo miembro de su familia.

Aunque las y los bailarines entrevistados se enfrentan a las situaciones expuestas y comparten varios de los aspectos que ya hemos descrito, cada uno tiene una manera distinta de entender la precariedad y una manera diferente de vivirla, aprehenderla y aprovecharla. Lo anterior resulta sumamente importante porque entonces la precariedad se puede inscribir en otras dimensiones además de las expuestas: en la de las relaciones interpersonales y familiares, en las redes y estrategias de trabajo, como parte integral de un proceso y, en el caso específico de la danza contemporánea, como una condición que no necesariamente se presenta como un resultado formal en tanto que obra o producción.

Ahora bien, es necesario aclarar que puede ser complicado definir con claridad a qué nos referimos con trabajo o profesión en el ámbito de la danza. Como podremos ver en el capítulo siguiente, normalmente las y los bailarines que conforman tanto los grupos independientes como las compañías de danza contemporánea suelen considerar la danza como su profesión y su empleo, aunque este empleo no siempre sea remunerado ni cumpla con las características de lo que debería ser un empleo estable. Incluso aunque para algunos sea necesario tener un segundo empleo fuera del medio de la danza para poder solventar los gastos de su vida cotidiana, de su entrenamiento y de sus producciones. En este sentido, podemos decir que el trabajo de la danza puede abarcar desde bailar en grupos o compañías, dedicarse a la docencia, la gestión cultural, entre otros. Del mismo modo, cuando hablamos de *bailarines o bailarinas profesionales* en esta investigación, nos referimos a aquéllos y

aquellas que han pasado por estudios, formación y/o entrenamiento formal y continuo durante varios años –en el caso de quienes estudiaron una licenciatura, hablamos de un mínimo de 4 años. A estos habría que agregar el tiempo que han dedicado a la danza como su actividad principal antes y después de la licenciatura, así como la experiencia que han ganado a través de presentarse continuamente en diversos foros, ya sea dentro de las artes escénicas o específicamente en danza contemporánea. Es muy importante resaltar el factor de estudiar una licenciatura en danza o en artes escénicas debido a que como veremos más adelante, las y los bailarines, igual que la mayoría de las personas que estudian una carrera universitaria, esperan que los estudios universitarios les ayuden a encontrar empleo y tener ingresos económicos estables. Este es el caso de las y los bailarines entrevistados. Cabe señalar que esta manera de acotar no pone en duda el profesionalismo, los conocimientos ni la experiencia de quienes no pasaron por estudios universitarios.

Como podemos intuir, las y los bailarines y artistas en general no están solos en esta situación de empleos precarios. En esta misma clasificación de trabajadores y trabajadoras precarias o precarizadas podemos encontrar a quienes se insertan en el empleo informal o no regulado¹⁶¹ pero también a quienes trabajan en equipos de venta, publicidad y relaciones públicas así como a diseñadores, informáticos, académicos, investigadores, o a quienes deciden emprender y auto-emplearse, por mencionar sólo algunos. Aunque cada uno de ellos posee dimensiones o tipos de precariedad particulares, en general las actividades de estos empleos pueden ser realizadas en cualquier momento debido a que sus actividades se encuentran reguladas por las necesidades de las empresas y los clientes, por metas individuales y de equipo, por proyectos, por incentivos económicos al desempeño¹⁶² y por formatos laborales que borran los límites entre el lugar de trabajo y el de la vida personal como el *home office*. Gran parte de sus actividades, en ocasiones, no pueden realizarse dentro de la jornada laboral de 8 horas. Estos trabajadores y trabajadoras supuestamente

¹⁶¹ El comunicado de prensa que expone los resultados de la Encuesta Nacional de Empleo y Ocupación en 2019 define como trabajo o empleo informal: “[...] el trabajo no protegido en la actividad agropecuaria, el servicio doméstico remunerado de los hogares, así como las y los trabajadores subordinados que, aunque trabajan para unidades económicas formales, lo hacen bajo modalidades en las que se elude el registro ante la seguridad social”. Disponible en: https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2019/enoe_ie/enoe_ie2019_08.pdf (Último acceso: 13 de abril de 2020).

¹⁶² H. Cuevas Valenzuela, ob.cit, p. 321.

independientes deben buscar proyectar su profesión en varios ámbitos, tanto en el privado como en el Estado, siendo este último en ocasiones, una opción de empleo estable y seguro.¹⁶³ Aquí entra de lleno el concepto de gestión de sí que comentábamos páginas atrás. Moverse entre ambos ámbitos se vuelve necesario para contar con varios asideros laborales y, para lograrlo, es necesario tener la capacidad de establecer y cumplir objetivos en cada uno de estos asideros sin renunciar a ninguno de ellos y siendo flexible en los distintos horarios y el cumplimiento de las demandas.¹⁶⁴ Al respecto, Guimenez expone:

Algunas de estas personas se posicionan práctica y simbólicamente en la situación de que cuanto más trabajo tienen, más trabajo esperan y demandan; aspiración y percepción en que se combinan distintos objetivos: acumular oficio, experiencia, contactos, trayectoria y dinero, para capitalizarlo en un futuro más mediato, plano que en sus discursos aparece suficientemente difuso.¹⁶⁵

Podemos decir, entonces, que la sobrecarga de trabajo queda implícita no sólo en las estrategias de gestión de sí, sino en las dinámicas y relaciones laborales precarizadas.

Lo expuesto hasta ahora nos sugiere que el concepto de empleo precario se enfoca principalmente en los empleos asalariados abarcando empleos que antes se consideraban seguros, estables, con jornadas regulares y que brindaban protección social. Aunque esto no deja a un lado que la precariedad sigue presente en empleos del sector informal, no asalariado o de menor productividad,¹⁶⁶ lo que llama la atención es que esta precariedad que frecuentemente caracterizaba los trabajos informales se ha expandido hacia los empleos formales. Actualmente la precarización es un proceso global que no garantiza la integración social de todas y todos los ciudadanos¹⁶⁷ y que por el contrario, es capaz de subsumir tanto a trabajadores con baja calificación como a los altamente calificados.¹⁶⁸ La precariedad laboral es, por tanto, un concepto aún en construcción ya que toma en cuenta condiciones y

¹⁶³ S. Guimenez, ob. cit, p.146.

¹⁶⁴ Ídem.

¹⁶⁵ Ibídem, p.148.

¹⁶⁶ S. Gaxiola, ob.cit, p. 7.

¹⁶⁷ Ibidem, p. 5.

¹⁶⁸ H. Cuevas Valenzuela, ob. cit, p. 322.

relaciones laborales heterogéneas que no pueden compararse entre sí y que difícilmente pueden clasificarse en una sola categoría.¹⁶⁹

Con esto en mente, podemos ahora pasar a explicar la presencia de la precariedad dentro del trabajo artístico.

Precariedad laboral en el arte.

Antes de entrar por completo en el tema principal de este capítulo comenzaremos por tratar de esclarecer cuestiones clave como: qué es el trabajo artístico, cuál es el papel que ha desempeñado dentro de la sociedad capitalista y cómo se ha relacionado con dicho sistema. Conviene empezar mencionando las transformaciones que ha atravesado la importancia de la creatividad en nuestra sociedad a partir del siglo XIX y durante el siglo XX. Mientras que en el siglo XIX la creatividad estaba asociada única y exclusivamente a la actividad artística y se utilizaba para referirse a todo lo relacionado a ella, durante el siglo XX esta cualidad se extendió a otros campos como la ciencia, la política o la tecnología.¹⁷⁰ La creatividad comenzó a pensarse de igual modo como el proceso que sucede en la mente del creador y como el proceso del trabajo o la actividad misma.¹⁷¹ Es decir, que una persona, sin importar si es artista o no, puede ser creativa no sólo por su capacidad de crear o construir objetos novedosos, sino por las maneras que encuentra para realizar esta actividad. Es por esta razón que se asegura que: “la creatividad es posible en todos los campos de la producción humana”.¹⁷² Además, la creatividad comenzó a valorarse durante el siglo XX debido a que gracias a ella, los individuos reflejan y aportan una parte de ellos mismos, la cual no necesariamente se plasma en objetos materiales –actualmente se refleja por ejemplo en la posibilidad de pensar y poner en marcha diversas estrategias para la resolución de problemas dentro de las empresas. En nuestros días, debido a la mercantilización de los procesos, productos y experiencias que de ella derivan, se ha extendido a un amplio número sectores productivos.¹⁷³

¹⁶⁹ Jesús Rubio Campos, *Precariedad laboral en México*, p. 78.

¹⁷⁰ Wladislaw Tatarkiewics, “La creatividad: historia del concepto”, *Historia de seis ideas*, p. 286.

¹⁷¹ Ídem.

¹⁷² *Ibidem*, p. 288.

¹⁷³ A. López Cuenca, *Los comunes digitales: nuevas ecologías del trabajo artístico*, p. 6.

Fue en el contexto de la Revolución Industrial cuando los artistas, en paralelo con la aparición del sujeto moderno autónomo, reclamaron la autonomía de sus prácticas. Esto significaba salirse de los márgenes institucionales vigentes hasta el momento. Es decir, romper con los patrones tradicionales al desconocer la legitimación que otorgaba estudiar en las academias de bellas artes así como el presentar su trabajo en las exposiciones de la academia.¹⁷⁴ De modo que la autonomía para los artistas significaba, tanto libertad para producir su propio arte sin tener que cumplir con patrones formales establecidos por las instituciones como libertad para comercializarlo. Al renunciar a la legitimación institucional, renunciaron también al trabajo que los premios, la iglesia o el gobierno les aseguraba, por lo que tuvieron que comenzar a buscar y desarrollar su propio mercado.¹⁷⁵ Esto derivó en otra manera de concebir el trabajo dentro de la lógica de producción industrial¹⁷⁶ y en la instauración de los artistas en una esfera independiente a las demás actividades laborales.

Los artistas, entonces, comenzaron a dar valor económico a sus obras. Con la incursión de sus obras en el mercado, estas tomaron un nuevo carácter especial y extraordinario, el cual residía en su originalidad, no sólo formal sino en su proceso creativo. Es decir, dado que las obras eran resultado de la creatividad y libertad del artista individual,¹⁷⁷ quien se enfrentaba a la labor de enfrentarse, organizar y dar forma a sus ideas para plasmarlas en las obras de arte,¹⁷⁸ estas eran únicas e irrepetibles. Sin embargo, abrirse paso en el mercado no fue tarea fácil para los primeros impresionistas quienes, como cualquier otro nuevo empresario, tuvieron que desarrollar e implementar su nuevo producto, asegurando su originalidad.¹⁷⁹ Paradójicamente, esta originalidad fue al principio un obstáculo para su comercialización, ya que debían enfrentarse con algunas formas tradicionales de pintura que estaban aún vigentes.¹⁸⁰

Con el paso del tiempo –media generación según Herbert- se estableció una relación muy cercana entre los pintores que se inclinaban por la nueva tendencia impresionista y la clase burguesa. Muchos de los primeros mecenas eran personas que recién se habían

¹⁷⁴Robert Herbert, *Impressionism, originality and laissez-faire*, p.25.

¹⁷⁵Ibídem, p. 26.

¹⁷⁶ A. López Cuenca, *Artistic Labour, enclosure and the New Economy*, p. 7.

¹⁷⁷ R. Herbert, ob. cit, p 26.

¹⁷⁸ Ibídem, p.26.

¹⁷⁹ Ibídem, p.27.

¹⁸⁰ Idem.

incorporado a la clase burguesa y que estaban interesados en esta nueva tendencia.¹⁸¹ La originalidad se convirtió entre esta sociedad la mayor prueba de la genialidad de los artistas, y se convirtieron en sus principales consumidores, quedando así estrechamente ligados.¹⁸² Así, en el sentido en el que hemos expuesto en este capítulo, los artistas se convierten en trabajadores.

Podemos ver que la mayoría de los artistas trabajaba ya desde el siglo XIX bajo condiciones precarias, sobre todo aquellos que o no entraban a las academias o las abandonaban a medio camino. Dado que los artistas frecuentemente trabajaban sin horarios fijos y con periodos de inactividad difícilmente podían contar con un ingreso seguro.¹⁸³

Aunque estas condiciones parecen similares a las actuales hay una diferencia importante que contrasta con las condiciones a las que las y los artistas se atenían en el siglo XIX que tiene que ver, precisamente, con el lugar que la creatividad tomó en la sociedad occidental a partir de este siglo. La creatividad, desde entonces, se valora porque de un modo u otro permite “ampliar el marco de nuestras vidas y también ser una manifestación de poder de independencia de la mente humana, una manifestación de su individualidad y singularidad”.¹⁸⁴ Sobre este fenómeno Andrew Ross asegura que: “In the business world, creativity is viewed as a wonder stuff transforming workplaces into powerhouses of value”.¹⁸⁵ Este valor especial ligado a la figura del genio individual, aunado a los factores como la gestión de sí o la mercantilización de los recursos del trabajador, es que la creatividad y la experimentación que eran propias de la actividad artística se han convertido en uno de los ejes del trabajo flexible capitalista. Existe, de hecho, un imaginario construido entorno al sujeto que mejor representa la precariedad y que responde al ideal hegemónico androcentrista y eurocentrista: un hombre soltero, europeo que se dedica al arte urbano o al trabajo creativo.¹⁸⁶ Imaginario que por cierto opaca otras precariedades. Entre estas podemos mencionar la precariedad y la falta de reconocimiento que ha caracterizado el trabajo inmaterial y afectivo que las mujeres han realizado tradicionalmente con el cuidado del hogar

¹⁸¹ *Ibíd*em, p. 24.

¹⁸² *Ibíd*em, p.27.

¹⁸³ A. López Cuenca, *Artistic Labour, enclosure and the New Economy*, p.5

¹⁸⁴ W.Tatarkiewics, *ob. cit*, p. 294.

¹⁸⁵ A. Pratt, *ob. Cit*, p. 19.

¹⁸⁶ Andrew Ross citado en A. Pratt, *ob. cit*, p. 16.

y los hijos o la precariedad que afecta a los migrantes indocumentados. Es por esto que algunos autores y autoras señalan que la precariedad comenzó visibilizarse y discutirse una vez que los hombres occidentales sintieron los efectos negativos de esta flexibilización del trabajo y del poco reconocimiento que tiene el trabajo inmaterial y afectivo.¹⁸⁷

Volviendo al punto que nos ocupa, López Cuenca explica que la relación entre el trabajo artístico y capitalismo

[...] ha sido productivamente ambigua pues aunque ha estado materialmente inscrita en las condiciones de trabajo dispuestas generalizadamente por el capitalismo, no siempre ha encajado en ellas. El trabajo artístico ha sido regulado sólo en parte por el mercado de bienes simbólicos y culturales.¹⁸⁸

Lo anterior se debe a varios factores. Tenemos en primer lugar, que la división entre trabajo y empleo se ha vuelto sumamente problemática. La figura híbrida de empleador/empleado, la cual funciona a las y los trabajadores culturales para adaptarse a las exigencias de la producción cultural al mismo tiempo que llevan a cabo sus propios proyectos,¹⁸⁹ es un buen ejemplo de ello. En este sentido, las y los trabajadores culturales acumulan funciones de asalariados, asalariadas, empresarios, empresarias y trabajadores o trabajadoras independientes aunque en realidad no pueden reducirse a ninguna de ellas.¹⁹⁰ En segundo lugar, tenemos la aparente improductividad capitalista de las prácticas artísticas que, paradójicamente producen un arte que ha cobrado el carácter de mercancía y se ha insertado en un mercado fructífero.¹⁹¹ Además, no podemos pasar por alto la idea romántica del hombre blanco genial que produce objetos invaluable y vive en una esfera diferente de la clase trabajadora proletaria construida y legitimada por el relato de la historia del arte. El capitalismo, al tomar esta excepcionalidad y convertirla en una cualidad productivista, le confiere un valor económico especial al trabajo artístico.¹⁹² Esto se refleja por ejemplo en la aparición y proliferación de las industrias culturales que conforman lo que conocemos como

¹⁸⁷ *Ibidem*, p.17.

¹⁸⁸ A. López Cuenca, *Los comunes digitales: nuevas ecologías del trabajo artístico*, p. 11.

¹⁸⁹ M. Lazzarato, *ob. cit.*, p.8

¹⁹⁰ *Ídem*.

¹⁹¹ A. López Cuenca, *Los comunes digitales: nuevas ecologías del trabajo artístico*, p.5

¹⁹² *Ibidem*, p.14.

la *economía de los servicios* o la *economía del conocimiento*, cuya base son las y los trabajadores culturales y creativos.¹⁹³ Industrias que se dedican precisamente a la producción y mercantilización de cultura.

Entre los factores por los que las y los artistas no siempre encajan con la fuerza de trabajo que requiere el capital podemos mencionar al menos dos que abordaremos en esta investigación:

1. Las actividades realizadas por las y los artistas no tienen como único objetivo ser productivas económicamente.¹⁹⁴
2. No es claro si el trabajo artístico puede considerarse productivo y, de ser así, si lo que produce puede considerarse o no como mercancía¹⁹⁵

Esto se refleja en las diversas estrategias que el arte puede tomar, ya sea para evitar su comercialización a través de prácticas que buscan salir de las hegemónicas o, en su caso, para incentivarla.¹⁹⁶ Un ejemplo de esto podría ser el contraste que existe entre las obras de teatro o danza protagonizadas por estrellas de televisión y las obras que se presentan en las carteleras locales –entre los que podemos ubicar a los grupos independientes que participan en esta investigación. Mientras que las primeras buscan presentarse en grandes teatros que puedan albergar un gran número de espectadores que puedan, a su vez, pagar costos de taquilla elevados, las segundas, se enfocan en foros y públicos más pequeños y costos de entrada más accesibles y que podríamos considerar más bien simbólicos; los primeros tienen por objetivo la comercialización masiva de las obras, mientras que quienes participan en los segundos, como vimos en el capítulo 1, frecuentemente se enfocan más en tener la oportunidad de experimentar nuevas posibilidades tanto de producción como de discurso así como en la posibilidad de difundir su obra en distintos sectores de la sociedad.

Es posible distinguir al menos dos consecuencias de la situación que acabamos de describir. Por un lado, para que estas obras puedan sostener su producción y circulación en cualquiera de sus medios –desde los teatros hasta las plazas públicas en comunidades vulnerables- es necesario que legitimen su nombre y su trayectoria a través de las

¹⁹³ A. Pratt, ob. cit, p. 3.

¹⁹⁴ A. López Cuenca, ob, cit, p. 15.

¹⁹⁵ A. López Cuenca, *Artistic Labour, enclosure and the New Economy*, p. 6.

¹⁹⁶ Ídem

instituciones culturales tales como los teatros, museos o secretarías de cultura. En nuestros casos de estudio podremos ver que los grupos independientes son formaciones culturales que generalmente buscan dedicarse a la producción auto-gestiva, en ocasiones deslindándose de las grandes instituciones culturales. Esto no quiere decir que se desliguen por completo de ellas ya que, por lo general, buscan acuerdos con el fin de resolver parte de los problemas a los que se enfrentan como grupos independientes.¹⁹⁷ Aunque no todos los grupos o bailarines y bailarinas independientes tienen el abrigo permanente de las instituciones como objetivo o como única manera de sustentar su trabajo, es cierto que normalmente se busca contar con el respaldo de alguna de ellas, aún si es parcialmente, sobre todo cuando los grupos buscan consolidarse nacional e internacionalmente. De manera que la independencia de estas agrupaciones no se refiere tanto a la relación que mantienen con las instituciones o a los apoyos que reciben desde ellas. Se refiere también a la posibilidad de establecer y cumplir sus propios objetivos artísticos, de decidir los contenidos de sus obras, su medio de circulación y los modos de producción.¹⁹⁸ Por su lado, las instituciones se encargan no sólo de abrigar y apoyar la producción artística. También de que prácticas tan heterogéneas como las que ejemplificamos en el párrafo anterior puedan ser medibles, intercambiables y productivas. O en otras palabras, ser explotadas por el capital. Dada la naturaleza inmaterial y efímera de la danza —es decir, que no produce un objeto tangible y perdurable que las personas puedan llevarse a casa— muchas veces es necesario mantenerla dentro de los teatros y salones de clase, así como sostenerla con presupuestos o apoyos por parte del Estado u otras instituciones para que pueda ser productiva en el contexto del capitalismo. Esto es lo que algunos autores llaman el amurallamiento o cercamiento del trabajo artístico.¹⁹⁹

En este contexto, la precariedad tanto laboral como de vida entra en juego. Lorey nombra como *modos de vida alternativos* a aquellas prácticas conscientes que buscan diferenciarse de las condiciones laborales hegemónicas y separarse de las medidas disciplinarias y formas de control que se asocian a ellas.²⁰⁰ Estos modos de vida se basan en la posibilidad de decidir en qué y con quién trabajar así como en la posibilidad de autonomía

¹⁹⁷ H. Islas, ob. cit, p.47.

¹⁹⁸ Verónica Gerber y Carla Pinochet, “La era de la colaboración. Mapa abreviado de nuevas estrategias artísticas”, *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*, p.57.

¹⁹⁹ A. López Cuenca, *Los comunes digitales: nuevas ecologías del trabajo artístico*, pp. 15-16.

²⁰⁰ I. Lorey, ob. cit, p. 6

y de organizar el tiempo propio, aún si esto significa elegir por propia voluntad formas precarias de trabajo.²⁰¹ En este sentido, la remuneración económica pasa a segundo plano ya que la “verdadera remuneración” es tanto la posibilidad de disfrutar del trabajo como el desarrollo de las habilidades propias.²⁰² Si bien estas formas de vida alternativas trataban de subvertir las formas hegemónicas del trabajo, en los últimos 40 años son las que, precisamente, han favorecido la normalización de la flexibilidad que exige el mercado de trabajo capitalista y neoliberal.²⁰³ Para Lorey “lo que nos concierne aquí no es la manera en que las personas en general se ven forzadas a la precarización, sino el hecho de que algunas afirman que, en tanto trabajadoras y trabajadores culturales, han elegido libremente unas condiciones precarias de vida y trabajo”.²⁰⁴ Lo que llama la atención es que las y los artistas, y en nuestro caso específico quienes se dedican a la danza independiente en nuestro país, asimilan la precariedad ya no sólo como un rasgo que se ha vuelto inherente al campo del trabajo cultural o como un obstáculo impuesto que afecta únicamente de manera negativa la dimensión material y formal de las producciones. En realidad, han llegado a asimilar la precariedad como parte de su vida. Como un factor que interviene además en las relaciones personales y afectivas que forman, mantienen o cancelan, entre otras cosas, para el funcionamiento y supervivencia de los grupos. En algunos casos ya no significa *nadar contra corriente* sino aprender a nadar con ella. Aún con esto, podríamos preguntarnos: ¿Es que no hay otras opciones de vida para este sector?

Jordana González, en su artículo *Precariedad laboral, escenario constante para bailarines mexicanos*, nos da un claro ejemplo al hablar de la situación laboral de las y los bailarines en nuestro país. Al no figurar dentro del tabulador de profesiones, su trabajo en compañías o grupos no está regulado por la Ley Federal del Trabajo. En consecuencia, tenemos que en el caso de las compañías o los grupos independientes de danza contemporánea, muchos se abstienen de pagar sueldos por ensayo mientras que el pago por función es insuficiente y no corresponde con el trabajo previo realizado.²⁰⁵ La situación general es que estos grupos no cuentan con un subsidio que les permita pagar sueldos o dar

²⁰¹ Ídem.

²⁰² Ídem.

²⁰³ Ídem.

²⁰⁴ Ídem.

²⁰⁵ J. González, ob. cit.

a sus integrantes los derechos fundamentales de un trabajador o trabajadora. Por tanto, en algunas ocasiones es gracias a lo que se recauda en taquilla que puede ofrecerse un pago por función a las y los bailarines o que puede existir un fondo de ahorro para los grupos y colectivos. No obstante, el ingreso generado por las entradas de taquilla no es la única manera en la que las y los bailarines o artistas sostienen su vida y sus producciones. Veremos más adelante que lo que se obtiene de la taquilla durante las temporadas no es lo que se usa para producir las obras o para pagar sueldos, ya que se necesitaría una gran cantidad de asistentes para poder pagar sueldos regulares -de ensayos y por función- y en el caso de los grupos independientes de danza o teatro, los públicos no son siempre numerosos. Hay obras que se realizan pensadas incluso para públicos que no rebasan las 15 o 20 personas o en las que el aforo de los espacios experimentales es muy limitado. Inclusive hay grupos que deciden dar funciones gratuitas como una manera de retribuir algo a la sociedad a través de su trabajo. Por tanto, en el caso de la danza, actualmente las y los bailarines no necesariamente sostienen sus vidas con la venta de sus obras/presentaciones, sino con trabajos fuera del medio o a través de apoyos gubernamentales o de iniciativa privada.

En muchas ocasiones ésta situación se enfatiza debido a la meritocracia y por la necesidad de crear experiencia en el escenario. Dicho de otro modo, la importancia que usualmente se le da a bailar en una compañía o para un coreógrafo de renombre, en ocasiones rebasa el hecho de que el trabajo se realice sin sueldo. A cambio, las y los bailarines documentan la experiencia en el currículum, esperando que en el futuro la experiencia facilite el ingreso a otras compañías, el trabajo con otros coreógrafos y la obtención de apoyos o becas. En el caso de quienes se dedican a la docencia, es frecuente que lo hagan con un sueldo bajo, con contratos por tiempo definido o muchas veces sin contratos y en ocasiones en espacios que carecen de las condiciones adecuadas. Además, no todos los bailarines o bailarinas tienen la vocación de la enseñanza y no siempre se preparan adecuadamente para llevar a cabo este trabajo. Sin embargo, la percepción general –sobre todo entre las y los bailarines jóvenes- es justamente aquello que Lorey argumenta sobre las y los trabajadores culturales: como bailarines y bailarinas consideramos un privilegio tener la oportunidad de ejercer nuestra profesión sin importar demasiado bajo qué condiciones. La naturalización de la precariedad tanto laboral como de vida se refleja en que derechos laborales, que pudieran considerarse como derechos básicos para otros trabajadores o trabajadoras, son considerados

privilegios dentro del gremio. Estos trabajos o empleos precarios en la industria cultural se aceptan casi siempre como algo dado, inamovible y hasta necesario, por lo que contar ya sea con varios empleos precarios o uno menos precario que permita financiar los proyectos propios se naturaliza de igual manera.²⁰⁶

En realidad existen importantes desigualdades al interior de los empleos subsumidos por la precarización. Desigualdades que se basan en cuestiones como el estatuto, el salario o la carga de trabajo, de manera que pueden existir importantes diferencias económicas trabajando en la misma profesión.²⁰⁷ Estas diferencias que se agudizan especialmente entre las profesiones que se insertan en los empleos creativos y, específicamente, en los que se encuentran vinculados al trabajo artístico.²⁰⁸ Una razón probable es que, dado que el número de trabajadores y trabajadoras culturales aumenta con mayor rapidez que el volumen de empleos a los que pueden acceder, el mercado del trabajo cultural se hiperflexibiliza.²⁰⁹ Esto se traduce en la aún mayor degradación en las condiciones laborales: contratos fragmentados, intermitentes y a corto plazo, disminución de los salarios y menos posibilidades de negociación con las empresas.²¹⁰

Frente a esta situación, las instituciones emplean estrategias para tratar de controlar el número de trabajadores y trabajadoras con empleos intermitentes y para poder insertar el trabajo cultural en el mercado laboral. La más recurrente es poner barreras de acceso tales como la profesionalización,²¹¹ de la que ya hablamos algunas páginas atrás. Aunque esta medida parece que podría beneficiar a las y los trabajadores culturales, en ocasiones su efecto es el contrario. En realidad la profesionalización contribuye a la negación de las condiciones actuales de la producción artística al mismo tiempo que alimenta y multiplica las desigualdades al especializar el mercado laboral. Lazzarato asegura que “muestra el triunfo de la política neoliberal y la subordinación de las políticas del empleo cultural a ella”.²¹² Hay que recordar en este punto que la profesionalización, ya sea que implique una titulación

²⁰⁶ I. Lorey, *ob. cit.*, p.6

²⁰⁷ M. Lazzarato, *ob.cit.*, p.3

²⁰⁸ Ídem.

²⁰⁹ *Ibidem*, p.7.

²¹⁰ Ídem.

²¹¹ Ídem.

²¹² Ídem.

universitaria o experiencia adquirida con los años en un medio de circulación específico,²¹³ no es necesariamente la llave que abre las puertas del trabajo no precario. Actualmente hay muchas escuelas de arte titulando artistas profesionales que ni el mercado del arte ni el llamado star system – las y los artistas famosos que vemos en la televisión, por ejemplo- son capaces de emplear.²¹⁴ Podemos decir entonces que la profesionalización de las prácticas artísticas tiende a esconder sus condiciones de producción, lo que repercute en el aumento de las disparidades: mientras algunos logran obtener trabajos seguros y estables, los demás se precarizan aún más. Situación que resulta ser independiente de los estudios universitarios.

Y con todo, a pesar de que la precariedad está presente en el trabajo artístico, hay personas que tal vez de manera indirecta, la seguimos eligiendo. Isabel Lorey sugiere una descripción bastante acertada de la actitud general de quienes se dedican al trabajo cultural:

Algunos de nosotros y de nosotras, productores y productoras culturales, ni siquiera consideramos la idea de un empleo fijo en una institución [...] ¿no ha sido siempre nuestra idea la de no vernos forzados a una sola dedicación, a la definición clásica de empleo que ignora tantísimas cosas? ¿No se trataba de no venderse, de no vernos compelidos o compelidas a renunciar a las muchas actividades que tanto nos apetece? ¿No era tan importante el hecho de no adaptarse a las limitaciones de una institución, ahorrar el tiempo y la energía necesarios para los proyectos creativos, y quizás políticos, que realmente nos interesan? ¿Acaso no aceptamos de buen grado un trabajo más o menos bien pagado que, sin embargo, abandonamos cuando sentimos que ya no nos viene bien? Al menos nos habrá dado un poco de dinero que nos sirva para llevar adelante un nuevo proyecto con más sentido, seguramente peor pagado, pero más satisfactorio.²¹⁵

Esta manera de acercarnos al mundo laboral resulta bastante problemática. Por un lado, describe las prioridades de las y los trabajadores culturales: nuestros proyectos artísticos y nuestro desarrollo profesional por encima de un empleo fijo que nos limite en horarios y oportunidades de realizarnos en proyectos de nuestro interés. Aún si este empleo significa

²¹³ Podemos mencionar en nuestro país medios de circulación como son por ejemplo, las compañías consolidadas y de renombre que obtienen becas y apoyos contantes, compañías emergentes independientes o compañías que se dedican a hacer espectáculos de tipo comercial. Que un bailarín circule y se desarrolle en estos medios continuamente le otorga experiencia, más allá de que tenga estudios universitarios o no en el área.

²¹⁴ A. López Cuenca, *Los comunes digitales: nuevas ecologías del trabajo artístico*, p.20.

²¹⁵ I. Lorey, *ob.cit*, p.1.

una fuente segura de un ingreso más o menos suficiente. Por otro, pone en conflicto la *romantización* del trabajo artístico que mencionamos en el primer capítulo. Como demuestran las entrevistas que realizamos en esta investigación, la actitud descrita por Lorey es frecuente sobretodo en bailarines, bailarinas o artistas jóvenes que buscan construir una trayectoria sólida. Como ella misma asegura, es necesario que estemos convencidos de nuestra libre elección, tanto de situaciones laborales como vitales.²¹⁶ Bajo este discurso, asegura la autora, contribuimos a producir las condiciones que nos permiten ser una parte activa de las relaciones políticas del neoliberalismo ²¹⁷ al convertirnos en trabajadores y trabajadoras precarias por elección. Precisamente, lo que en el capítulo anterior nombrábamos como auto-precarización.

Lorey enumera algunos de los parámetros comunes característicos de las y los trabajadores culturales. Entre los más emblemáticos podemos resaltar: individuos instruidos, sin hijos o hijas, que persiguen trabajos temporales, viven sobre varios proyectos y contratos al mismo tiempo, con más de 40 horas de trabajo semanales, la ausencia de seguro de enfermedad, subsidio de desempleo o seguridad social y la inversión de tiempo no pagado en acumular nuevos conocimientos que se exigen y utilizan en los empleos.²¹⁸ Ahora bien, para las y los trabajadores culturales en México es necesario agregar aspectos como: el estudio de carreras relacionadas con el arte, humanidades, comunicación, diseño e ingenierías que pueden vincularse con estas profesiones; el aprendizaje de oficios; estudiar y trabajar al mismo tiempo –su trabajo o empleo es casi siempre por proyecto; poseen habilidades tecnológicas que les permiten trabajar en redes digitales cercanas o a distancia; aplican para becas nacionales o en el extranjero que, de obtenerlas, benefician su currículum; mantienen vínculos fuertes con sus familias, quienes de manera frecuente los apoyan económicamente; y los procesos de socialidad que les permiten desarrollar afectos, afirmaciones, reconocimiento y confianza para materializar sus proyectos creativos.²¹⁹ Estos aspectos se encuentran acompañados por condiciones precarias laborales y de vida, en los que predomina

²¹⁶ Ídem.

²¹⁷ Ídem.

²¹⁸ *Ibidem*, p.6.

²¹⁹ Maritza Urteaga, “De jóvenes contemporáneos: *Trendys*, emprendedores y empresarios culturales”, *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*, p.29.

la falta de límites entre el tiempo de ocio, de trabajo y de vida.²²⁰ Estas características son aspectos que normalmente se eligen de manera voluntaria, como parte inherente al trabajo y la vida. En este sentido la libertad y autonomía que presenta el paradigma neoliberal se refiere también a la opción de auto-precarización. Desde la perspectiva de Lorey, este podría ser uno de los factores que impiden reconocer la precarización laboral como un fenómeno neoliberal estructural²²¹ que, en realidad, rara vez se basa en la libre elección y que en el caso de las y los artistas, los vuelve figuras modelo fácilmente explotables.²²²

Todo esto pareciera mostrar que las y los artistas, las y los bailarines, se encuentran en un círculo de precariedad laboral y de vida irremediable del que es imposible salir. Sin embargo, cabe señalar que estas condiciones no siempre son vistas como algo enteramente negativo ya que han encontrado maneras de paliar y aprovechar la precariedad. Aunque los objetos del arte pueden tener tanto un carácter de poca importancia dentro de la sociedad como ser considerados mercancías que circulan dentro del mercado, el carácter excepcional del arte ya no radica tanto en el objeto, sino en las relaciones sociales que pone en marcha²²³. Frente a la precarización de su trabajo, las y los artistas han encontrado nuevas maneras de sobrevivir y de producir, potenciando la aparición de nuevas subjetividades y nuevas maneras de sociabilidad.²²⁴ De entre esas maneras la que concierne a esta investigación es la asociación y el trabajo colectivo.

El trabajo colectivo puede considerarse como la contraparte de la idea del artista genio individual del que ya hemos hablado, sobre todo por el lugar que ocupan las relaciones sociales en el proceso creativo. Mientras que en el individuo genial las relaciones sociales parecen ser un efecto colateral del trabajo artístico, en la colectividad las relaciones son un efecto directo de este, sino es que son, precisamente, las que producen la obra artística y las que definen de una u otra manera los modos de producción.²²⁵ En este sentido, las obras de arte adquieren valor tanto económico como axiológico ya no por el objeto en sí mismo, sino

²²⁰ Ídem.

²²¹ Cuando hablamos de la precariedad como fenómeno estructural, nos referimos a que: “surge debido a factores económicos restrictivos y sociales considerados permanentes o bien que necesitan de un cambio institucional para poder ser superados”, en J. Rubio Campos, ob.cit, p.82.

²²² I. Lorey, ob. cit, p.7.

²²³ Alberto López Cuenca, *Artistic Labour, enclosure and the New Economy*, p.6

²²⁴ A. Pratt, ob. cit, p. 5.

²²⁵ A. López Cuenca, *Los comunes digitales: nuevas ecologías del trabajo artístico*, p. 17.

por las relaciones sociales que se generan en su producción. En palabras de John Holloway, para comprender el valor de esta manera de producción: “we need to dissolve the thing-ness of these things, understand them as social relations, understand them as the forms of existence of our social subjectivity, our doing”.²²⁶ Con esto podemos entender, entonces, que la producción artística no se limita sólo al objeto sino que se refiere también a las relaciones sociales que las prácticas artísticas requieren y configuran.²²⁷

Encontramos un buen ejemplo de esto cuando prestamos atención al cambio que se ha dado en el proceso de creación y montaje en algunas agrupaciones de danza contemporánea en México. Algunos bailarines y bailarinas han comenzado a tratar de cambiar el trabajo interiorizado y solitario del bailarín que, aunque comparte el salón de clase o entrenamiento con otros bailarines y bailarinas, su trabajo es de él/ella con su propio cuerpo reflejado en el espejo. Al romper esta barrera, algunos grupos y colectivos han encontrado experiencias enriquecedoras al salir del salón de clase y experimentar en otro tipo de espacios o al romper la estructura jerárquica de coreógrafo-intérprete e incentivar las aportaciones de todos los miembros durante los procesos de montaje. Así mismo, al asociarse, compartir e intercambiar con personas que trabajan en otras ramas del arte. Para los grupos y colectivos de nuestro país la asociación colaborativa entre artistas de distintas áreas pero interés afines se ha vuelto cada vez más recurrente debido a que, desde su disciplina, cada artista aporta y ofrece competencias distintas, enriqueciendo y fortaleciendo los proyectos.²²⁸ La mayoría de estos colectivos apunta hacia el trabajo independiente y auto-gestivo.²²⁹

Por supuesto, estas relaciones y su producción pueden formar parte de la fuerza laboral capitalista, lo que no quiere decir que necesariamente tengan que integrarse a su forma de producción.²³⁰ El trabajo colectivo puede, de hecho, generar relaciones sociales que sean improductivas para el capitalismo al priorizar relaciones sociales concretas en lugares específicos sobre los beneficios económicos que puedan obtener.²³¹ Encontraremos que, en

²²⁶ John Holloway citado en Alberto López Cuenca, *Artistic Labour, enclosure and the New Economy*, p.6

²²⁷ Ídem.

²²⁸ M. Urteaga, *ob. cit.*, p.30

²²⁹ *Ibíd.*, p. 31.

²³⁰ Alberto López Cuenca, *Artistic Labour, enclosure and the New Economy*, pp. 7-8.

²³¹ Ídem.

algunas ocasiones y con distintos matices, esta es la situación de los grupos y colectivos entrevistados.

Si bien es cierto que en general se busca el reconocimiento del trabajo de la danza y los derechos que como cualquier otro trabajo conllevaría, algunas prácticas se orientan más hacia tratar de evitar que algunos aspectos del trabajo artístico puedan ser mercantilizados o a evitar entrar en un sistema que sólo se enfoca en la producción en serie de obras. En la danza esto se evidencia cuando las y los bailarines o las agrupaciones deciden trabajar al margen de las instituciones, es decir, producir con sus propios medios.

Ya que hemos detectado y expuesto teóricamente muchas de las características, problemas y paradojas en el funcionamiento de los grupos independientes de danza contemporánea de nuestro país, es que podemos enfocarnos en ellos. Hemos elegido darles voz precisamente por la manera en que han decidido y aprendido a relacionarse con la precariedad en sus distintas dimensiones. Algunos de los rasgos que distinguen y que llaman la atención hacia los grupos independientes, son las distintas estrategias y las redes de colaboración que muchos de estos grupos han creado no sólo para subvertir sino para utilizar la precariedad en su favor. Estrategias que, debido a las necesidades e intereses de estas agrupaciones, resulta muy distinta de las estrategias y soluciones que grupos de otras disciplinas de la danza han encontrado para resolver sus problemáticas. Lo que nos concierne entonces, no es tanto la obra en sí misma, sino las relaciones que los grupos y colectivos de danza generan para poder producir: desde la generación de lazos de apoyo entre grupos, el intercambio de trabajo, conocimientos y habilidades sin fines de lucro o la creación de espacios de encuentro e intercambio por nombrar algunos. Esto no significa que el gremio de la danza contemporánea sea el único gremio que ha optado por dichas estrategias -en el teatro y las artes plásticas se hace de manera similar- sino porque es donde estas maneras de trabajar se han vuelto cada vez más evidentes y se han fortalecido en los últimos años. Los grupos independientes se han vuelto un medio cuyos miembros buscan alejarse de los medios hegemónicos y buscan la autosustentabilidad como estrategia de producción.

Cabe señalar que esta situación se ha agudizado con los ajustes que se han hecho en los presupuestos a la cultura durante 2019 con las políticas del plan de austeridad²³² que se han implementado en todas las dependencias gubernamentales como parte de lo que en México se ha llamado la *Cuarta Transformación*.²³³ Aunque el propósito de este plan es re-direccionar los recursos para beneficiar a los programas sociales destinados a adultos mayores, jóvenes y sectores desfavorecidos, se ha aplicado también en el presupuesto a la cultura en general. Esto ha repercutido por ejemplo, en la pérdida del seguro de gastos médicos mayores de los integrantes de la Compañía Nacional de Danza,²³⁴ dejándolos por completo sin seguridad social. Aunque casos como el de la Compañía Nacional no entran en nuestra investigación, es importante evidenciar que la precariedad se ha extendido a las instituciones donde se supone que las y los bailarines gozan de mejores condiciones laborales. Por otro lado, en el caso de los grupos independientes, se ha vuelto cada vez más complicado que puedan aspirar a otorgar prestaciones a sus integrantes ya que normalmente son las y los coreógrafos, las y los directores de las agrupaciones o las y los propios integrantes quienes sostienen las producciones con sus propios ingresos.²³⁵ Por lo tanto, las becas o apoyos provenientes de distintas fuentes de financiamiento se vuelven necesarios para algunas agrupaciones.²³⁶ Es importante señalar además, que aunque algunas agrupaciones logren recibir apoyos económicos de las instituciones culturales, esto no asegura enteramente que podrán trabajar en condiciones óptimas y mucho menos asegura su subsistencia. Normalmente estos estímulos se enfocan en cubrir únicamente los gastos de la producción artística en su aspecto material y no gastos de manutención ni honorarios. Por

²³² Este plan de austeridad tiene como propósito la reducción de gastos onerosos –como los que se dan en la duplicidad de funciones, los contratos de vehículos así como otros gastos y servicios considerados superfluos- y privilegios de los altos funcionarios públicos. Disponible en: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/presupuesto-de-cultura-2019-gasto-responsable-y-aumento-en-actividades-sustantivas>. Consulta: 15 de octubre de 2019.

²³³ Se le llama Cuarta Transformación al proceso de cambios que el presidente Andrés Manuel López Obrador, electo en 2018, pretende realizar durante su mandato de seis años. Hace referencia a tres momentos importantes en la historia de México que implicaron grandes cambios políticos y económicos: la Independencia, la Reforma y la Revolución. Así, López Obrador sitúa las transformaciones que planea realizar en el país al mismo nivel que estos acontecimientos. Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-45712329> (consulta: 15 de octubre de 2019)

²³⁴ J. González, ob. cit.

²³⁵ Ídem

²³⁶ Ídem.

esta razón muchos grupos deciden trabajar por proyecto, en obras de corta duración, austeras y con pocos integrantes. La actual situación de desprotección a la que se enfrentan las y los bailarines nos hacen preguntarnos ¿cómo producen? ¿Qué opciones tiene para sustentar su trabajo?

CAPÍTULO 3: CREACIÓN COLECTIVA Y PRECARIEDAD.

Una vez que hemos analizado teóricamente las nociones y dimensiones de precariedad que guían esta investigación podemos analizar los resultados obtenidos en la investigación de campo. Participaron tres grupos independientes que radican en las ciudades de Querétaro y Morelia: Le Calac's y Candil de la Calle (ambos de Querétaro) y Ecléctico & bailarines invitados (Morelia). Aunque estos tres grupos comparten ciertas características y condiciones relacionadas a las distintas dimensiones de precariedad en la que producen, en las relaciones y estrategias concretas que han implementado o que trataron de implementar para subsistir, y en las formas de vida de sus integrantes, es importante señalar que cada uno de ellos trabaja y vive bajo condiciones particulares. De modo que cada una de las agrupaciones que participa en esta investigación ha encontrado su modo particular de operar para producir obras o proyectos continuamente, a pesar de las condiciones precarias en que estos se desarrollan. Estas condiciones se analizarán a lo largo de este capítulo por ser una muestra de las diferentes situaciones en las que la danza contemporánea independiente se produce en nuestro país.

Aunque hay algunas características organizativas que autoras como Marisa de León consideran como las “ideales”, estas condiciones idealizadas son problemáticas y deben cuestionarse en relación a su contexto socioeconómico; no todos los grupos independientes en México pueden acceder a ellas. Además, cada grupo ha construido a partir de su propia experiencia una idea distinta de las condiciones ideales para trabajar y producir danza contemporánea.

De León propone un modelo de operatividad de las compañías de danza en el que podemos distinguir equipos de trabajo con funciones especializadas:²³⁷

1. *Equipo creativo*. Se encarga de pensar y diseñar la obra, la escenografía, utilería, iluminación o los vestuarios entre otros elementos.
2. *Equipo de gestión y producción*. Se encarga de conseguir los medios materiales, económicos y humanos necesarios para realizar el proyecto.

²³⁷ Marisa de León, “Estructura y logística de una producción escénica”, *Espectáculos escénicos. Producción y difusión*, p.121.

3. *Equipo artístico.* Se refiere a los coreógrafos o coreógrafas, bailarines e intérpretes en general.
4. *Equipo de realización.* Se encarga de aspectos como la carpintería, pintura escénica, costura, efectos especiales etcétera.
5. *Equipo técnico.* Se encarga de todos los detalles relacionados con la iluminación y audio del foro, escenario o lugar donde se llevarán a cabo las funciones, además de tramoyistas, utileros, vestuaristas y maquillistas.
6. *Equipo de apoyo.* Es el responsable de todos los detalles imprevistos así como de montaje y limpieza del foro
7. *Equipo eventual.* Conformado por aquellos miembros que colaboran sólo en momentos y tareas específicas, sin que sean parte del equipo permanente. Entre ellos podemos nombrar especialistas en entrenamiento físico o vocal, fotógrafos, traductores, asesores e investigadores.

A la par de estos equipos la autora señala los miembros más importantes que deberían involucrarse en una producción escénica y las funciones específicas que cada miembro debe cumplir.²³⁸ Entre estos destacan:

- *Productor general:* persona, institución o empresa cultural responsable del financiamiento del espectáculo. Se encarga de seleccionar la obra, seleccionar el director, plantear las premisas del proyecto, gestionar el teatro y participar en las decisiones fundamentales para el proyecto.
- *Coordinador de producción:* se encarga de planear y diseñar el proceso de producción en tiempo, espacio y acciones, así como de la organización humana, técnica y administrativa del proyecto. Esto, a partir de la previa sistematización de cada etapa del proceso en cada departamento: vestuario, escenografía, iluminación, utilería, etcétera.
- *Gerente de producción:* se encarga de administrar el dinero, contratar al elenco, a los equipos artísticos y creativos y al personal de apoyo. Se ocupa también, junto con el encargado de difusión y relaciones públicas de la promoción de la obra.

²³⁸ M. de León, “Producción de espectáculos escénicos”, ob. cit, p.28.

- *Productor ejecutivo*: es quien ejecuta la producción. Es decir, quien coordina las actividades de los equipos de trabajo y ayuda a resolver las necesidades legales, administrativas, técnicas, logísticas y operativas durante todo el proceso.
- *Asistentes de producción*: se encargan, por un lado, de apoyar el proceso artístico y creativo del espectáculo durante los ensayos y la realización elementos técnicos. Por otro, se involucran en los aspectos administrativos, legales y de gestión del proyecto.

La autora propone dicha estructura y enfatiza la producción ejecutiva y la gestión cultural por ser los ejes que articulan todas las etapas del proceso, desde la creación artística hasta la presentación y circulación del espectáculo:

Los grupos artísticos requieren de una persona o de un equipo que se dedique de lleno a atender estos dos aspectos, la gestión y producción de espectáculos, para que así los creadores y ejecutantes puedan dedicar su tiempo a la preparación física y mental y a concentrar el talento y las energías necesarias para subirse al escenario.²³⁹

A lo largo de la investigación de campo encontramos que este modelo sólo puede aplicarse a aquellas compañías institucionalizadas cuyas condiciones económicas les permiten solventar la inversión que implica un equipo de trabajo tan grande y especializado. Como iremos comprobando a lo largo del capítulo, en el contexto de los grupos independientes de los que hablamos en nuestra investigación, este modelo se encuentra muy alejado de la realidad y de los modos de operar que se implementan para sacar adelante las producciones. Para estas agrupaciones solventar los gastos y cubrir las necesidades indispensables para el funcionamiento del grupo es, en muchos casos, un reto que deben superar cada día. Con esto queremos decir que para que los proyectos puedan realizarse son los propios bailarines y bailarinas quienes deben contribuir de diversas maneras a cumplir con otras funciones que ya iremos exponiendo. Con esto en mente es necesario preguntarnos si es que realmente podrían los grupos independientes contar con un equipo tan grande que respalde sus producciones como lo propone De León, priorizando una inversión de recursos económicos en un productor ejecutivo o un gestor cultural por encima de la retribución económica a las y los bailarines.

²³⁹ *Ibidem*, p. 29.

Veremos que durante las funciones o temporadas, si en el espacio –foro, teatro- no hay suficiente personal que pueda ocuparse de los aspectos técnicos o no es posible solventar los gastos que esto conlleva, aprender a resolverlos por propia mano se vuelve indispensable. Lo mismo sucede con la posibilidad de solventar los gastos de un coreógrafo, músico, escritor o cualquier otro artista externo al grupo que participe como invitado. En este sentido, la participación activa de todos los miembros de la agrupación es esencial de modo que las tareas se dividen entre todos los miembros y una persona puede ejercer varios roles facilitando el trabajo de experimentación, gestión y creación colectiva. Si bien el trabajo colectivo no es exclusivo de los grupos independientes, se ha convertido en una estrategia de creación y colaboración recurrente, tanto al interior de los grupos como en las redes que se forman entre algunos de ellos.

Por tanto, a partir de la investigación teórica y de campo que hemos realizado proponemos los siguientes ejes críticos que nos permiten hablar en términos más complejos –y no exclusivamente materiales y económicos- de los modos de operar de los grupos independientes. Algunos de ellos son aspectos que intervienen en la producción escénica que De León deja de lado o en los que no profundiza, tales como las múltiples funciones que las y los bailarines que integran las agrupaciones deben aprender a realizar cuando no es posible pagar a personas especializadas o los lazos afectivos que sostienen las agrupaciones. Las situaciones que a continuación iremos exponiendo se encuentran atravesadas principalmente por cinco ejes críticos relacionados con la precariedad en sus distintas dimensiones: Precariedad laboral, Trabajo afectivo, Producción en precario, Subjetividades precarias y Redes de colaboración. Estos ejes fueron definidos en un primer momento a lo largo de la investigación teórica y después detectados durante el análisis de los resultados de la investigación de campo. Por tanto, para facilitar la exposición de estos resultados a continuación describiremos cada uno de ellos a partir de la manera en que se presentan o se reflejan en la vida, el trabajo y las producciones de los grupos entrevistados y algunos de sus integrantes. Es muy importante aclarar que, aunque intentaremos analizar cada uno de ellos de manera individual con el fin de dar al lector o lectora un análisis ordenado y con la mayor claridad posible, en realidad estos ejes se presentan, se mezclan y se complementan en situaciones diversas. Ahora bien, antes de comenzar conviene exponer al lector o lectora

quiénes integran estas agrupaciones y su rol dentro de ellas, al menos en lo que a los proyectos estudiados se refiere. Para este propósito se generó la siguiente tabla:

Tabla 1

Agrupación	Proyecto	Integrantes y roles	Colaboradores
Candil de la Calle (Querétaro)	Sin título	Mario Tecla – dirección y coreografía. Darío Téllez- ejecutante. Mariela Sánchez- ejecutante. Lucero Tierrablanca- Ejecutante.	-
Ecléctico y bailarines invitados (Michoacán)	Encuentro de Creación coreográfica <i>En tiempo real</i>	Sergio Rojas – codirección /gestión /vinculación Israel Chavira – codirección /difusión.	Depende de los postulantes a participar en el Encuentro en cada emisión.
	<i>Camaleónico 360</i>	Sergio Rojas- dirección /gestión. Israel Chavira – creador / ejecutante Teresa Chavira – creadora / ejecutante	
Le Calac's (Querétaro)	<i>Incubando Movimiento</i>	Abil Meneses – dirección / gestión Oscar Sánchez – vinculación / difusión.	Depende de los postulantes a participar en el festival en cada emisión.
	<i>A la mar, amar .</i>	Oscar Sánchez- dirección y coreografía Abil Meneses- ejecutante.	Cristina Díaz- ejecutante Gabriela Rodríguez- ejecutante Ramiro García- ejecutante Mario Meneses – diseño gráfico y material audiovisual. Colaboradores ocasionales para audio o transporte en cada función.

Ejes críticos.

3.1 Precariedad laboral.

En este primer punto trataremos principalmente la dimensión laboral de la precariedad en relación con algunos conceptos que abordamos en el capítulo anterior: la flexibilidad laboral, la autoprecarización y la gestión de sí, así como algunas manifestaciones que estas tienen en la vida de las y los bailarines. Esto con el fin de comprender la situación general que enmarca tanto las producciones como la vida de quienes participaron en esta investigación.

Retomando un poco lo expuesto en el capítulo anterior, una de las características importantes de los empleos precarios reside en la flexibilización de espacios y horarios de trabajo, en la que los límites entre los lugares y tiempos dedicados al trabajo tienden a mezclarse e incluso confundirse con el tiempo libre y el tiempo dedicado a la vida familiar.²⁴⁰ Para los trabajadores y trabajadoras culturales como los bailarines y bailarinas entrevistadas esto es un hecho. Sobre todo cuando existen relaciones de amistad, familiares o de pareja dentro de los grupos y, aún más, cuando son estas relaciones la base que sostiene el grupo o proyecto. Este es el caso tanto de *Le Calac's* y los proyectos que derivan de este, como el de Sergio Rojas e Israel Chavira, co-directores de *Ecléctico & bailarines invitados*. El trabajo que realizan estos dos grupos no siempre está separado de su vida personal, lo que se manifiesta de diversas maneras. Una de ellas, cuando se trata de las tareas concernientes a las actividades de los grupos:

“[...] esa no separación es más bien como una ventanita que está abierta todo el tiempo, es decir, que si estamos haciendo actividades, propiamente de la danza, siempre está la rendijita para que la vida se cuele. No la censuramos. Y si estamos en asuntos de la vida como cocinar, comer, lo que sea... Siempre está abierta una rendijita para que si una cosa de la danza se cuele, se cuele”.²⁴¹

De manera que el trabajo y la dedicación que requiere el funcionamiento de los grupos no se quedan solamente en los salones de danza, ni en los ensayos, sino que usualmente se desbordan hacia la vida familiar. Como han expresado los entrevistados, siempre hay trabajo

²⁴⁰ E. Santamaría, ob. cit, p.38.

²⁴¹ I. Chavira, entrevista personal, Puebla, 26 de abril de 2019.

que deben realizar en casa durante sus tiempos libres: desde el diseño y confección de vestuarios, diseño y realización de posters y tareas de gestión, hasta edición musical y de video que han aprendido a hacer ellos mismos. No obstante, los bailarines y bailarinas entrevistadas están conscientes del peligro que esta situación puede representar no sólo respecto al funcionamiento interno de los grupos sino también en sus vidas personales. Por tanto, aunque los límites entre tiempo / lugar de trabajo y tiempo / espacio para la vida familiar se mezclan constantemente, insistieron en que debe haber cierta disciplina y ciertos límites que deben respetarse, por más complicado que a veces resulte.

La flexibilización laboral repercute también en la administración de los recursos económicos. Como hemos mencionado en ocasiones anteriores, normalmente los recursos económicos que las y los bailarines obtienen de sus distintos empleos se invierten en las producciones: “[...] económicamente no lo pensamos tampoco como de que hay una separación tajante, entre ¡no, este dinero es de la danza, es por la danza, y este dinero es mi salario y no lo voy a usar en otra cosa”.²⁴² Más adelante, cuando abordemos el concepto de producción en precario profundizaremos en las diversas estrategias que las y los bailarines utilizan para producir continuamente.

Esta flexibilización y autogestión de espacios y horarios de trabajo así como de la administración de recursos económicos son sólo un síntoma del complejo entramado de condiciones que rodea el trabajo dancístico. A través de sus testimonios algunas de las y los bailarines entrevistados aseguran que llevan una vida de sobrevivencia debido a que el trabajo de la danza –ya sea la producción, dirección, ejecución o docencia- se caracteriza principalmente por carecer de contratos a largo plazo, prestaciones y seguridad social, así como un salario suficiente para cubrir sus necesidades básicas de alimentación, salud, vivienda y transporte.²⁴³ Aspectos que, dicho sea de paso, frecuentemente derivan en sentimientos de desamparo y de vivir a la deriva. Profundizaremos en las relaciones y lazos afectivos dentro de las agrupaciones cuando abordemos el concepto de *Trabajo inmaterial, afectivo y creatividad*.

²⁴² Chavira, 2019.

²⁴³ D. Téllez, entrevista personal, Querétaro, 1 de agosto de 2019.

Como vimos en el capítulo anterior, estos rasgos son característicos de los empleos informales mejor conocidos como trabajos o empleos precarios²⁴⁴ y, de acuerdo con los indicadores de pobreza del Consejo Nacional de Evaluación de la política de Desarrollo Social (CONEVAL), pueden ser indicadores de pobreza patrimonial. Ésta se refiere a la “insuficiencia del ingreso disponible para adquirir la canasta alimentaria, así como realizar los gastos necesarios en salud, vestido, vivienda, transporte y educación, aunque la totalidad del ingreso del hogar se utilice sólo para adquirir estos bienes y servicios”.²⁴⁵

Mario Tecla, integrante de *Candil de la Calle*, comentó al respecto que para poder alcanzar un salario que les permita cubrir sus necesidades básicas es necesario tener varios empleos a la vez. Tecla nos explica la situación de su pareja, quien también es bailarina:

Mariela trabaja como 60 horas a la semana. Tiene súper ocupado. Ahorita está un poco de vacaciones, pero llegó un momento en donde apenas tenía tiempo para comer; [...] el semestre pasado y antepasado, como 3 o 4 días entraba a las 6 de la mañana, en el Tec; de ahí se iba a la UAQ; luego regresaba al Tec y luego a Danzania y Studio 33”.²⁴⁶

Saltar entre varios empleos se vuelve parte de la rutina que las y los bailarines realizan en su día a día. Es importante considerar también que la docencia llevada de esta manera puede tener diversas consecuencias en la vida y el cuerpo de las y los bailarines. Una primera consecuencia de impartir varias clases de danza al día, de distintos estilos, niveles y en distintos lugares, es que, con el paso del tiempo, suele desembocar en agotamiento tanto físico como mental. Esta situación se agudiza cuando existen responsabilidades familiares, como el caso de una de las bailarinas que colaboraba con *Candil de la Calle* en el último proyecto y tuvo que abandonarlo para poder dedicarse de lleno a las clases que le permitían sostener a su familia.²⁴⁷ Otra consecuencia importante es que muchas veces la falta de estabilidad de horarios y sueldos los lleva a buscar empleos fuera del medio de la danza. Tal es el caso de Oscar Sánchez, director de *Le Calac's*, quien decidió aceptar un trabajo de

²⁴⁴ E. Santamaría, ob. cit, p.36

²⁴⁵ Disponible en: https://www.coneval.org.mx/coordinacion/entidades/Queretaro/Paginas/pob_ingresos.aspx (último acceso: 13 de abril de 2020)

²⁴⁶ M. Tecla, entrevista personal, Querétaro, 1 de agosto de 2019.

²⁴⁷ Téllez, 2019.

oficina durante algún tiempo en el municipio de Colón, en Querétaro, con el fin tener mayor estabilidad económica y solventar los gastos de la obra *Resiliencia* (2017).²⁴⁸ En general los integrantes de los grupos entrevistados tienen empleos que van desde impartir clases de danza en academias, gimnasios o universidades y cursos de gestión cultural o idiomas, hasta trabajos más informales como vender productos temporalmente.

Por último, una de las repercusiones más importantes es la que se refleja en aspectos como la salud de las y los bailarines. Dado que el trabajo de la danza depende principalmente de su cuerpo, uno de los puntos más importantes a tratar cuando hablamos de precariedad laboral en este campo es la seguridad social y el tratamiento de lesiones. Los gastos que estas implican –que bien podrían considerarse como accidentes laborales- y su rehabilitación normalmente deben ser cubiertas por los propios bailarines o, en su caso, a través de la ayuda voluntaria de otros miembros del gremio artístico. En este sentido tenemos el caso de Abil Meneses, quien es uno de los pilares de Le Calac's. Cuando la entrevista a este grupo fue realizada –abril de 2019, ella tenía ya varios meses tratando de recuperarse de una fuerte lesión de espalda. Sánchez, director del grupo y pareja de Meneses, tuvo que solventar los gastos de las consultas médicas y medicamentos debido a que los ingresos de Meneses no eran suficientes y ninguno de sus empleos le brindaba seguridad social.²⁴⁹ Por supuesto esta situación tiene consecuencias directas en la vida de ambos: por un lado, la frustración que conlleva una lesión que toma varios meses en sanar y que les impide trabajar adecuadamente durante este tiempo; por otro, el estrés que en este caso implica para el núcleo familiar absorber los gastos económicos de una lesión:

Hemos solventado los gastos de nuestra bolsa. Y ahorita no le ha ido muy bien en el trabajo... y luego sumado a que no nos han dado el recurso de Fonca [con tristeza]. Por eso también ha sido muy duro para ella... y para mí. Porque aparte el que ha pagado toda la producción de la obra soy yo, con mi sueldo. Y ahorita que ella no ha tenido tan buen sueldo yo la he apoyado, entonces me he visto en un estrés muy fuerte [énfasis, de estrés y preocupación]. Saco los gastos de la obra y los míos y la apoyo en lo que pueda... entonces estoy como de [imita jadeo de cansancio].²⁵⁰

²⁴⁸ O. Sánchez, entrevista personal, Querétaro, 19 de abril de 2019.

²⁴⁹ Sánchez, 2019.

²⁵⁰ Sánchez, 2019.

Cabe señalar ahora que las condiciones laborales no mejoran cuando los bailarines participan en festivales o cuando son beneficiados por apoyos provenientes del Estado. Como asegura un gran número de artistas escénicos que han trabajado para las Secretarías de Cultura de distintas entidades, usualmente el pago por los proyectos y trabajos realizados llega después de varios meses de haber comenzado o inclusive meses después de haber concluido los proyectos.²⁵¹ Esta discusión ha cobrado especial relevancia desde los últimos meses del 2019 debido a que, dado el largo tiempo que tardó en llegar la retribución económica por su trabajo, las y los artistas en nuestro país han comenzado a exigir mejores condiciones laborales, sobre todo en lo que a seguridad social, prestaciones, pagos en tiempo y forma y calidad de los contratos se refiere.²⁵²

Para lograr este cometido, el gremio dancístico ha comenzado a implementar diversas estrategias que se han difundido a nivel nacional, como es el caso del Plan Nacional de Danza. En este plan se han condensado las necesidades laborales principales del gremio de la danza mexicana a partir de la participación vía internet de bailarines y bailarinas de todo el país con el objetivo de armar un plan que, una vez presentado a las autoridades pertinentes, permita elaborar una iniciativa de ley para mejorar las condiciones laborales de las y los bailarines en sus distintos géneros. Las principales demandas que se exponen son las siguientes: “Condiciones dignas para el trabajo en danza: implementación de leyes, acuerdos, convenios que posibiliten condiciones dignas de trabajo contemplando el derecho a la seguridad médica, vivienda, préstamos y jubilación”.²⁵³ También “la generación de empleo y diseño de estrategias que posibiliten la sustentabilidad económica de quienes ejercen una profesión en danza, con la articulación de instituciones educativas, culturales, de trabajo, de economía, así como a la iniciativa privada y los integrantes del campo de la danza”.²⁵⁴

Aunque lo expuesto en este primer concepto parece mostrar que las condiciones laborales de la danza –desde la docencia hasta el trabajo dentro de los mismos grupos independientes- se encuentra subsumida por condiciones completamente negativas, para las y los bailarines independientes, hay algunas características que convienen y benefician su

²⁵¹ Sonia Ávila, *Comunidad artística se manifiesta frente a Palacio Nacional*, El Herald de México.

²⁵² Ivonne Ojeda de la Torre, *#NoVivimosDelAplauso. Artistas denuncian a Cultura de la 4T por falta de pagos y pobreza laboral*, Sin Embargo.mx

²⁵³ Disponible en: <https://plannacionaldedanzamexico.home.blog/> (último acceso: 13 de abril de 2020).

²⁵⁴ Ídem.

trabajo. Entre ellas tenemos algunos aspectos de la flexibilidad laboral, la cual les permite trabajar sin tener exclusividades ni cubrir horarios de tiempo completo por lo que pueden participar en varios proyectos al mismo tiempo o emprender sus propios proyectos. Por ejemplo, respecto a las condiciones específicas de la docencia en el campo de la danza podemos decir que es el empleo más recurrente ya que la flexibilidad de los horarios les permite intercalar esta actividad con su trabajo dentro de los grupos independientes. Aunque esta propiedad del trabajo precario presenta numerosas desventajas, otorga a las y los bailarines la posibilidad de autogestionar su entrenamiento continuo, su tiempo, sus espacios, sus conocimientos, sus habilidades y sus recursos económicos. Por lo tanto Román asegura que respecto a los contratos y las condiciones laborales de los bailarines: “Tenemos que sentarnos a trabajar en una figura jurídica para los artistas, que establezca que tienen características muy específicas y deberían tener otros tratamientos hacendarios, de seguridad, de retiro, entre otros”.²⁵⁵

Una vez que hemos abordado las principales características del empleo precario en el campo de la danza expuestos por las y los bailarines entrevistados, podemos abordar ahora otros aspectos de la precariedad. Nuestro segundo concepto crítico es la producción en precario.

3.2 Producción en precario.

En este segundo concepto crítico analizaremos los aspectos precarizados que intervienen en la producción de los grupos independientes. Veremos que para las y los bailarines entrevistados lo que hemos denominado como *producción en precario* no se refiere solamente a producir sin apoyos económicos o becas. Aunque el factor económico disponible para producir obra es muy importante existen otros aspectos precarizados que interfieren durante el desarrollo de los procesos creativos, difusión y circulación de las obras.

Para comenzar podemos señalar un aspecto que está estrechamente relacionado con la precariedad laboral de la que hablamos anteriormente. De acuerdo con los testimonios de las y los bailarines, debido a que deben contar con diversos empleos para poder subsistir, encontrar tiempo y espacio suficiente para dedicarse a desarrollar sus proyectos artísticos se

²⁵⁵ Elena Román, citada en S. Ávila.

vuelve un reto constante. Este es el caso de Candil de la Calle, agrupación que tuvo que suspender sus actividades debido a la situación laboral de sus integrantes. Los principales factores que contribuyeron a la suspensión de actividades fueron:

- A. La dificultad para encontrar horarios de ensayo disponibles para todos los miembros.
- B. El cansancio físico y mental provocado por sus múltiples actividades.
- C. Renta de espacio para ensayo.

Durante la entrevista realizada a Mario Tecla y Darío Téllez -integrantes de la agrupación desde su fundación en 2013- los bailarines relataron que los ensayos de la obra se realizaban los viernes entre 8 y 11 pm y los sábados entre 9 am y medio día, ya que eran los únicos horarios en los que los cinco integrantes lograban coincidir.²⁵⁶ En consecuencia el cansancio físico y mental acumulado afectaba el rendimiento, la disposición y la conexión entre los bailarines durante los ensayos²⁵⁷. Téllez señala:

[...] le he dicho a mi amigo que a mí el proceso creativo se me hizo muy bueno. Creo que se montaron muchísimas cosas en muy poco tiempo, pero creo que lo que lo debilitó fue que muchos ensayos eran muy, muy cansados. Realmente [...] algunos días se ensayaba súper padre, pero regularmente, como era muy tarde, entonces, estábamos en otro rollo.²⁵⁸

Fue principalmente por esta situación que Tecla, en previo acuerdo con los demás integrantes, decidió dejar el proyecto en pausa hasta que sus actividades les permitan retomar el proyecto.

Otro de los obstáculos recurrentes que encuentran las agrupaciones independientes es la falta de un salón de ensayo. Ninguna de las agrupaciones entrevistadas cuenta con un espacio o salón propio, por lo que es necesario ajustar sus horarios de ensayo a los horarios que las casas y centros de cultura o academias tienen disponibles. Además, en muchas ocasiones es necesario pagar la renta de espacios. De acuerdo con Sánchez y Tecla esta inversión en Querétaro oscila entre los \$200 y \$400 por hora y proviene completamente de sus aportes personales.²⁵⁹ Por esta razón generalmente los grupos independientes rotan

²⁵⁶ Téllez, 2019.

²⁵⁷ Tecla, 2019.

²⁵⁸ Téllez, 2019

²⁵⁹ Tecla, 2019

continuamente de lugares de ensayo, buscando las mejores opciones de ubicación, horario e inversión.

Frente a esta situación Rojas y Chavira –Ecléctico- trataron de mantener un salón propio para ensayos. Este espacio funcionó durante un año aproximadamente hasta que decidieron cerrarlo debido a problemas infraestructurales que finalmente no pudieron costear.²⁶⁰ A partir de esto han decidido, dentro de lo posible, evitar las complicaciones que conlleva conseguir un salón de danza, por lo que su lugar de trabajo se encuentra ahora en las calles, andadores, jardines y plazas públicas de Morelia, así como en salones a los que puedan acceder fácilmente aun si es temporalmente.²⁶¹ Si bien ambos encuentran en los espacios públicos algunas limitantes – como el tipo de suelo, que para la danza contemporánea es un aspecto muy importante debido a que muchos de los movimientos requieren que el cuerpo completo entre en contacto directo con el suelo– también encuentran en estos espacios una oportunidad de “nutrirse del día a día [...] de lograr una toma de conciencia de la musicalidad, de la rítmica [...] y de jugar con la seriedad de la obra”.²⁶² Así mismo, en términos económicos, ambos prefieren invertir recursos en ofrecer una mejor retribución a las y los bailarines que participan en el proyecto y hacen que la obra suceda, que invertirlo en un espacio que sólo usarán temporalmente.²⁶³

Un rubro en el que profundizaremos ahora es el que las y los entrevistados consideran como una de las manifestaciones de producción en precario más importante: el sustento económico y material de los proyectos provisto por los integrantes de las agrupaciones. Con esto nos referimos a que muchos proyectos echan a andar y se sostienen gracias a inyecciones económicas que no se obtienen necesariamente a través de la producción artística:

[...] hay que inyectarle de otros proyectos o de otras actividades. Por ejemplo... a lo mejor Sergio da un taller de gestión y con eso se apoya la producción de un trabajo o los viáticos de una función externa, ¿no? A lo mejor con una fracción de mi salario de la universidad se apoya la producción de una obra.²⁶⁴

²⁶⁰ S. Rojas, entrevista personal, Puebla, 26 de abril de 2019

²⁶¹ Rojas, 2019

²⁶² Chavira, 2019.

²⁶³ Chavira, 2019.

²⁶⁴ Chavira, 2019.

Los directores de estas agrupaciones declararon que aunque en algunas ocasiones a partir de las presentaciones han recuperado gastos de producción, viáticos o incluso han logrado solventar viajes para presentarse en otros estados sin que ellos deban aportar económicamente, esto no sucede normalmente.²⁶⁵ En realidad la situación de los directores de estos grupos independientes es la que podríamos considerar como la más afectada económicamente. Esto se debe a que son ellos quienes absorben la responsabilidad económica de dar a sus bailarines y bailarinas las mejores condiciones de trabajo posibles además de ser quienes tienden a realizar las inyecciones económicas más grandes. En el caso de Le Calac's, Sánchez explica:

[...] llevamos más o menos 6 años que hemos trabajado de manera independiente y con eso me refiero a que yo he estado solventando casi el 99% de todos los gastos que Le Calac's ha tenido. Tanto de diseño, como de fotografía, de registro de video, de vestuario, de producción de elementos escénicos, de pagarles a los bailarines... muchas veces yo les pago y yo no me pago nada.²⁶⁶

Para él como para Tecla, Chavira y Rojas –directores de las agrupaciones– la retribución por función que ofrecen a sus bailarines y bailarinas se antepone frecuentemente a la retribución que ellos reciben por su trabajo creativo –y muchas veces de gestión– como directores. Sin embargo, como hemos reiterado, las y los demás integrantes también aportan de sus recursos para la producción. Como ejemplo está el financiar la compra o confección de vestuario o la condonación de un sueldo fijo por ensayo.²⁶⁷ Es por este último punto que los ensayos deben tener horarios flexibles y por la que los directores no sienten que pueden exigir a sus bailarines y bailarinas un compromiso completo con el proyecto.²⁶⁸

Una manera en que estos grupos independientes han tratado de resolver esta situación y solventar algunos gastos de producción con la menor inversión tanto económica como de tiempo por parte de las y los integrantes es a través de la gestión por proyecto de fuentes de financiamiento parcial y temporal. Entre las más frecuentes podemos encontrar: a) el sector

²⁶⁵ Chavira, 2019.

²⁶⁶ Sánchez, 2019.

²⁶⁷ Sánchez, 2019.

²⁶⁸ Sánchez, 2019.

privado -como las empresas, asociaciones civiles, fideicomisos o fundaciones, y b) el sector público con los apoyos o financiamientos otorgados a través de las convocatorias que se lanzan por parte de las instituciones culturales municipales, estatales o federales. Debido al sustento que estos apoyos ofrecen, los grupos entrevistados han recurrido a varias de estas fuentes para financiar algunos de sus proyectos, sobre todo aquellos cuyo principal objetivo es crear encuentros y lazos colaborativos, festivales gratuitos o llevar la danza contemporánea a lugares donde su presencia es poco habitual.

Es importante mencionar que el obtener alguno de estos apoyos es problemático para las agrupaciones. Por un lado, dado que estos apoyos son parciales muchas agrupaciones siguen realizando inyecciones económicas desde sus ingresos personales. Por otro lado, estos financiamientos se otorgan a los proyectos que cumplen con un perfil determinado,²⁶⁹ por lo que pueden llegar a moldear la producción de las agrupaciones y a que los contenidos de sus obras no siempre estén conectadas con su contexto socioeconómico o respondan a las inquietudes de los bailarines y bailarinas. A continuación presentamos los proyectos de las agrupaciones participantes de esta investigación que han obtenido apoyos institucionales. Recordemos que en el caso de Candil de la Calle, el proyecto que se encontraban trabajando al momento de suspender actividades no contaba con apoyos de ningún tipo.

Tabla 2.1

Ecléctico – Michoacán (2008 a la fecha)			
Proyecto y año de ejecución	Apoyo	Uso	Tiempo máximo para concluir el proyecto.
Encuentro de Creación coreográfica <i>En tiempo Real</i> (2015)	PADID -Programa de Apoyo a la Docencia, Investigación y Difusión de las artes	Hospedaje, transporte y alimentación de los participantes.	12 meses.
Encuentro de Creación coreográfica <i>En tiempo Real</i> (2016)	PADID -Programa de Apoyo a la Docencia, Investigación y Difusión de las artes (emisión 2015)	Hospedaje, transporte y alimentación de los participantes.	12 meses.

²⁶⁹ Que la obra se trabaje en conjunto con alguna institución como los Centros de las Artes, Centros de formación artística por mencionar el ejemplo del PADID. Convocatoria disponible en: <https://sites.google.com/a/cenart.gob.mx/rpadid/home> (último acceso: 8 de abril de 2020)

Encuentro de Creación coreográfica <i>En tiempo Real</i> (2017)	Programa de Fomento a proyectos y coinversiones culturales (emisión 2016)	Hospedaje, transporte y alimentación de los participantes.	12 meses
Encuentro de Creación coreográfica <i>En tiempo Real</i> (2018)	Programa de Fomento a proyectos y coinversiones culturales (emisión 2017)	Hospedaje, transporte y alimentación de los participantes.	12 meses
Encuentro de Creación coreográfica <i>En tiempo Real</i> (2018)	Iniciativa privada.	Hospedaje, transporte y alimentación de los participantes.	12 meses
<i>Camaleónico 360</i> (2018-2019)	PECDAM 2018.	Gastos de producción (sin honorarios)	12 meses.

Tabla 2.2

Le Calac's – Querétaro (2014 a la fecha)			
Proyecto y año de ejecución	Apoyo	Uso	Tiempo máximo para concluir el proyecto.
<i>A la mar, amar</i> (Parte de <i>Incubando Movimiento</i>) (2018-2019).	Programa de Fomento a proyectos y coinversiones culturales (emisión 2018)	Difusión y circulación del proyecto en las delegaciones del estado de Querétaro.	12 meses.

Para proyectos como el Encuentro de creación coreográfica *En tiempo real* que Eclético realiza anualmente desde hace 5 años estos apoyos son indispensables. Como explican Rojas y Chavira, uno de los objetivos del Encuentro es que la cuestión económica no sea una limitante para quienes desean acudir y vivir la experiencia que éste ofrece. Dado que el encuentro cubre todos los gastos de hospedaje, transporte y alimentación de los participantes durante dos semanas, especialmente de quienes imparten clases maestras Chavira y Rojas cada año deben encontrar la manera de solventar todos estos gastos, los

cuales se aproximan a los 500 mil pesos .²⁷⁰ Estos encuentros se han realizado gracias al conjunto de apoyos provenientes tanto del sector privado como de apoyos como el PADID, Apoyarte o el Programa de Coinversiones del Fonca. En la última edición realizada en 2019 el apoyo de alimentación con el que contaban fue cancelado, por lo que fue necesario que buscaran nuevamente apoyos para cubrir estos gastos.²⁷¹ Una dimensión de precariedad que podemos encontrar en este proyecto radica en que no es posible asegurar la continuidad del Encuentro ya que esta depende en gran medida de los apoyos que Rojas y Chavira son capaces de gestionar y, por tanto, existe la posibilidad de abandonarlo debido a la falta de recursos económicos.

Ahora bien, respecto a los apoyos de las instituciones culturales es importante señalar que, aunque las agrupaciones logren recibir alguno de ellos, esto no asegura que podrán sacar adelante las producciones o los proyectos ni asegura la subsistencia de las agrupaciones. En esta investigación encontramos que las becas obtenidas por las agrupaciones participantes funcionan de dos maneras distintas. La primera, que cubre parcialmente los gastos de la producción en su aspecto material pero no contempla honorarios por el trabajo creativo, pago por ensayos y funciones, gastos médicos en caso de lesiones, ni el trabajo de gestión que se realiza a lo largo del proceso de montaje. Tampoco se consideran los gastos que implican la difusión y la circulación de las obras. La segunda, cubre solamente los gastos de circulación y difusión de la obra pero no los gastos de producción, ni honorarios. No obstante, la mayoría de las convocatorias gubernamentales en sus bases establecen que los proyectos deben realizarse sin fines de lucro, por lo que es importante considerarlas a la luz de las condiciones de precariedad que en sí mismas generan.

Sánchez nos explica su percepción de estas dos modalidades a partir de su experiencia como director. Por un lado, en el caso de las becas que cubren sólo la circulación de las obras: “haces una obra desnuda, pero después la tienes que armar y, después, tienes que pagar a un diseñador y él no vive del aire. Y, entonces, en la beca no se contempla ese gasto. Y tú tienes que ver cómo le haces para pagarle a él”.²⁷² Por otro lado cuando las becas cubren sólo los aspectos materiales de la producción:

²⁷⁰ Rojas, 2019.

²⁷¹ Rojas, 2019.

²⁷² Sánchez, 2019.

“te da para la producción y, bueno, ya tienes tu obra bien producida, pero ¿cómo pagas un espacio para rentar? ¿Cómo pagas una camioneta para movilizar a tu gente? ¿Cómo le pagas a tu gente? O sea, ya tienes una obra, pero es como si tuvieras un tesoro ahí que no puedes mover porque no tienes para gasolina... entonces es complicadísimo”.²⁷³

Bajo estas condiciones se han desarrollado los proyectos que Le Calac’s ha trabajado a lo largo del 2019. Durante este año se vieron beneficiados con un apoyo otorgado por el Fonca –Fondo Nacional para la Cultura y las Artes- que han utilizado para pagar algunos gastos de difusión y producción de la obra para niños *A la mar, amar*. El camino que han recorrido desde la obtención de la beca no ha sido fácil ya que han tenido que lidiar con diferentes situaciones legales y burocráticas con las que no esperaban encontrarse. En primer lugar, la beca que recibieron estaba destinada únicamente a la circulación de la obra –gastos de transporte, alimentación y hospedaje- por lo que la producción completa de la obra, así como los honorarios de los participantes, corrió por su cuenta. En segundo lugar, el recurso no llegó en el tiempo estipulado, por lo que fue necesario cubrir los gastos que se supone cubriría la beca durante los primeros cuatro meses.²⁷⁴ Finalmente, los trámites burocráticos que han tenido que realizar o resolver.²⁷⁵ aun cuando algunos de ellos no estaban establecidos dentro del marco de la convocatoria. Entre estos se destaca la redacción de reportes mensuales de la ejecución de un recurso que no había llegado.

Un punto relevante de todo lo referente a la producción en precario que rescatamos a partir de las entrevistas es que los grupos comparten la misma opinión respecto a la función de las becas y apoyos que otorgan las instituciones culturales. Esta se basa en que es sumamente difícil tener acceso a ellos, principalmente debido a la falta de organización que hay al interior de estas instituciones, la falta de comunicación que hay entre ellas y los artistas y los excesivos trámites y requisitos burocráticos a los que deben comprometerse a cumplir. Entre estos últimos podemos mencionar aspectos legales como constituirse como Asociación Civil. Esto, en palabras de Sánchez, complica los procesos porque “representa estar cotizando y pagando impuestos determinados, además de otras responsabilidades fiscales que nosotros ahorita no tenemos la capacidad de estar llevando a cabo porque no tenemos el ingreso

²⁷³ Sánchez, 2019.

²⁷⁴ Sánchez, 2019.

²⁷⁵ Sánchez, 2019.

económico suficiente para eso”.²⁷⁶ A este aspecto podemos añadir además producir bajo los lineamientos y los tiempos estipulados, dar un número determinado de funciones y comenzar a producir obras continuamente aún si no hay un contenido significativo y honesto para ellos mismos.²⁷⁷ Esto puede traducirse finalmente en dejar de producir sobre la línea discursiva que a los bailarines y coreógrafos les interesa como creadores para adaptarse a los requerimientos institucionales. Por tanto el enfoque que estamos dando a la precariedad, en cuanto a las condiciones de producción se refiere, tiene que ver también con las limitaciones y problemas a los que se enfrentan los artistas al acercarse a las instituciones que se supone deberían apoyarlos en su trabajo.

En la tablas 3.1, 3.2 y 3.3 se reúnen los principales aspectos estipulados en las becas obtenidas por las agrupaciones que participan en la investigación, incluyendo los aspectos que acabamos de describir. Esto con el fin de mostrar al lector o lectora de manera condensada las condiciones en las que producen las agrupaciones aun cuando obtienen apoyos o becas institucionales. En ella podemos ver que, en efecto, estos apoyos son parciales y, en concordancia con los testimonios recolectados, no siempre son claras respecto al pago de honorarios de los participantes en los proyectos. Por lo tanto, necesitan de inyecciones económicas adicionales que cubran los vacíos que dejan estos apoyos. Frente a estas circunstancias nos preguntamos entonces cuáles serían las condiciones *ideales* de una beca o un apoyo para la producción dancística independiente: uno que sea capaz de cubrir toda la inversión que implica un proyecto –incluyendo los sueldos de las y los bailarines- con las posibles limitantes temáticas, contractuales y los trámites burocráticos que conllevan, o el modelo actual que aunque es un apoyo parcial, permite a las agrupaciones adaptar sus intereses creativos particulares a los requerimientos específicos de los apoyos.

²⁷⁶ Sánchez, 2019.

²⁷⁷ Sánchez, 2019.

Tabla 3.1

Beca o apoyo	Bolsa total	Monto máximo por proyecto	Tipo de proyecto
PADID 2017 (CENART)	\$3, 750, 000.	\$125, 000.	Investigación sobre procesos creativos y de formación, diseño y aplicación de propuestas de formación artística, producción de materiales educativos, difusión de procesos formativos, de investigación y creativos.
Programa de Fomento a proyectos y coinversiones culturales 2018. (FONCA)	Dato no disponible.	Hasta \$250, 000 (Fomento, sin otras aportaciones económicas) y hasta \$750, 000 (Coinversión, con otras aportaciones económicas)	<p>Danza: PRODUCCIÓN: Montajes coreográficos con mínimo 12 funciones. Realización de videos, publicaciones, páginas electrónicas. PROMOCIÓN: Coreografías ya realizadas para presentarse en festivales o giras, nacionales y/o internacionales, temporada de mínimo 12 funciones, organización y desarrollo de festivales, encuentros, muestras, nacionales y/o internacionales, difusión de la danza en medios electrónicos.</p>
PECDAM 2019 (Jóvenes Creadores)	\$900, 000 (jóvenes creadores)	\$75, 000	Performance, instalaciones, creación dancística y coreografía, dirección, producción, post-producción y multimedia.

Apoyarte 2019.	\$1,300,000	Trayectoria 2 -5 años: \$25,000. Más de 6 años: \$50,000. Premio estatal de cultura: \$100,000.	Danza, teatro, literatura, música, artes plásticas, pintura, fotografía y multidisciplina.
-----------------------	-------------	--	---

Tabla 3.2

Beca o apoyo	Número de proyectos beneficiados	Gastos que contempla
PADID 2017 (CENART)	34	Honorarios a talleristas o conferencistas (para el responsable del proyecto hasta el 20% del monto)
Programa de Fomento a proyectos y coinversiones culturales 2018. (FONCA)	Dato no disponible	Hasta 65% del costo total del proyecto.
PECDAM 2019 (Jóvenes Creadores)	42 en total, 12 para Jóvenes Creadores.	Dato no disponible
Apoyarte 2019.	Dato no disponible	Equipamiento o adquisición de vestuario, instrumentos y demás elementos para la consolidación de grupos artísticos.

Tabla 3.3

Beca o apoyo	Restricciones	Obligaciones
PADID 2017 (CENART)	Ser avalado por instituciones como: Escuelas y Centros de Investigación del INBAL. Los recursos deberán aplicarse exclusivamente al desarrollo de las actividades del proyecto autorizado y no podrán utilizarse para el pago de servicios como electricidad, teléfono (domiciliario o celular), fax,	Informes trimestrales, informe y producto final, comprobación del recurso.

	mensajería, mantenimiento o renta de inmuebles. Tampoco se contempla la producción artística	
Programa de Fomento a proyectos y coinversiones culturales 2018. (FONCA)	No se admitirán en los presupuestos de las postulaciones los conceptos relacionados con el pago de servicios (electricidad, teléfono, fax, mensajería o mantenimiento); renta de inmuebles, adquisición de equipo y mobiliario entre otros bienes.	Retribución social: actividades gratuitas y sin fines de lucro.
PECDAM 2019 (Jóvenes Creadores)	No proyectos de investigación ni sólo de interpretación.	Retribución social: actividades gratuitas y sin fines de lucro.
Apoyarte 2019.	No honorarios de ningún participante o colaborador.	Retribución social: actividades gratuitas y sin fines de lucro.

Esta situación provoca replantearse y cuestionarse hacia dónde quieren ir como agrupaciones y si estos apoyos institucionales pueden realmente ayudarlos a cumplir sus objetivos como artistas y como agrupación: “como el *México en Escena*, que tienes que cumplir con 40 funciones... ¿Cuándo cumples 40 funciones?... o que tienes que hacer 3 obras en un año... ¿en serio queremos decir tantas cosas en un año? Y Abil también piensa de esta manera. No queremos ser de este *hacer a vapor*”.²⁷⁸ Con esta expresión se refieren a realizar proyectos de manera ininterrumpida con tal de cumplir con los requisitos de este tipo de apoyos o, en su caso, de crear evidencia suficiente para poder acceder a ellos, aún si estos proyectos no tienen contenido significativo para ellos. En el caso del apoyo México en Escena, es necesario demostrar una trayectoria ininterrumpida de por lo menos 5 años –y hasta 20 o más años- para poder aplicar y obtener apoyo económico para producción, difusión

²⁷⁸ Sánchez, 2019.

y circulación de obra hasta por 3 años.²⁷⁹ En este sentido, tanto Tecla como Chavira y Rojas están de acuerdo con Meneses y Sánchez:

Estamos en el plan de: no me voy a estresar porque no tengo que cumplir con nadie. Si Israel está de acuerdo con que el Encuentro no se haga este año, no se hace. No me quiero casar con eso toda la vida. Entonces, para nosotros no es hacer porque tengo que cumplir, porque tengo que mantener y decir: llegué a la emisión 20 del encuentro. Como algo, así, heróico, sangrando.²⁸⁰

A partir de esta investigación pudimos esclarecer que en realidad para estos grupos independientes las becas son sólo una manera de aligerar un poco el peso de tratar de producir continuamente en términos económicos. Normalmente ellos comienzan los procesos creativos y de montaje sin ningún tipo de apoyo. Estos llegan sobre la marcha, sólo cuando creen que serán necesarios para la producción o cuando la obra o proyecto en curso puede calzar en los requerimientos específicos de alguna convocatoria. La postura general es que

“los proyectos vayan respondiendo a una necesidad, más allá de la posibilidad de un apoyo o de un estímulo económico [...] independientemente de la beca, esto lo vamos a hacer. Si la beca llega nos va a facilitar el camino ... pero si no llega, vemos cómo irlo logrando poco a poco”.²⁸¹

Los tres grupos entrevistados coinciden también en que frente a la falta de recursos económicos una opción además de las becas es buscar patrocinadores que ayuden a solventar las producciones. De no encontrarlos entonces hay que aprender a desempeñar varias labores a la vez para ahorrar recursos²⁸² y adaptar las obras para aprovechar al máximo los recursos materiales y económicos disponibles.

²⁷⁹ Convocatoria disponible en <https://fonca.cultura.gob.mx/blog/programa/programa-de-apoyo-a-grupos-artisticos-y-profesionales-de-artes-escenicas-mexico-en-escena/> (último acceso: 21 de abril de 2020).

²⁸⁰ Rojas, 2019.

²⁸¹ Chavira, 2019.

²⁸² Por ejemplo: diseñar vestuarios, hacer posters y mezclas musicales ellos mismos, en lugar de pagarle a tres personas por realizar estas actividades.

Como tal, nosotros dos hacemos la edición de la música en todas las obras. Nosotros nos encargamos de los <<flyers>>, los pósters ¡todo! Del vestuario, de la creación, de buscar la gira, de buscar recursos; como que no delegamos mucho [...] Como vamos justo con el día a día pues es muy pesado, a veces, tener... Incluso, el diseñador web, ¿no? Quiero un cambio, 200 pesos, quiero otro cambio, 200 pesos. No, pues lo puedo hacer yo, a ver cómo, porque no me va a salir igual que a él, pero lo puedo estar haciendo yo para tener justo esta facilidad de adaptabilidad que se va presentando.²⁸³

Para finalizar con el tema de las becas y apoyos económicos es importante puntualizar cuáles son las condiciones que estos bailarines consideran como las “ideales” para llevar a cabo su producción. Quienes se encuentran a la cabeza de estos proyectos expresaron que lo más importante sería tener un presupuesto fijo y estable que les permita dar a sus bailarines y bailarinas solidez y seguridad laboral. Es decir, establecer horarios fijos para entrenamiento y ensayos, poder ofrecer un contrato y sueldo acorde a estas actividades así como seguro médico para poder atender sus lesiones sin que esto genere gastos a los bailarines.²⁸⁴

¿Eso qué haría? Que tú tengas un equipo de trabajo, que vayan los proyectos madurando de manera más fuerte, dándole continuidad. Entonces, eso va generando también entre los integrantes más confianza, más conocimiento entre los cuerpos... va desarrollando más dinámicas creativas, te va dando, a ti como director, la certeza de que tienes para pagar [...] un vestuario, vas a tener para pagarles sus sueldos, vas a tener para rentar un lugar. Tienes una solidez laboral. En ese sentido, que te da una tranquilidad a ti y a tu equipo de trabajo.²⁸⁵

Además, esto les permitiría un mayor desarrollo profesional. Con las estrategias adecuadas, como el ahorro de lo recaudado en taquilla o la posibilidad de acceder a becas internacionales derivado del mejor nivel técnico e interpretativo de los bailarines en estas circunstancias ideales: “podríamos pagar giras. Pagarle las giras a tu gente como debe de ser. Todo pagado, aviones o camiones, alimentos y además pagar su sueldo”.²⁸⁶

Un último aspecto importante a considerar es el que se relaciona con los recursos materiales que se utilizan para vestir las obras o proyectos. Para todos ellos algunos aspectos

²⁸³ Rojas, 2019.

²⁸⁴ Sánchez, 2019.

²⁸⁵ Sánchez, 2019.

²⁸⁶ Sánchez, 2019.

materiales como la utilería, los vestuarios y otros elementos técnicos como la iluminación son importantes debido a la experiencia que provocan en los espectadores.²⁸⁷ Esto no significa que su ausencia sea un impedimento para presentar la obra, que sean más importantes que el discurso o el mensaje que quieren transmitir o que la retribución económica que brindan a sus bailarines. En realidad, estos grupos pueden prescindir de algunos elementos si es necesario. En este sentido Rojas nos habló sobre una de las razones principales por las que desde hace tiempo Ecléctico ha optado por sacar sus obras de los teatros:

En términos económicos [los teatros] son carísimos. Por muy económico, hay entre \$9,000 hasta \$40,000 el teatro. Entonces entras a un teatro y sí, lograste vender muchos boletos, pero hay un porcentaje que se va para el teatro ¿Cuánto te quedó para taquilla? Y de taquilla terminas pagándole más a los técnicos y al iluminador que a la gente que está bailando [...] Recuerdo las últimas presentaciones que tuve en Querétaro, terminé pagándole al iluminador \$3,000 y a todos los que bailamos \$200 [con indignación] ¿Por qué mi iluminador se fue con \$3,000? Porque eso es lo que cobra, y ya. Pero, ¿por qué no el bailarín?²⁸⁸

Idea que Chavira completó con la pregunta: “¿cuánto se sacrifica en términos de material humano con tal de presentarse en un teatro?”.²⁸⁹ Así, para estos grupos el deseo de presentarse en teatros así como los elementos técnicos o de iluminación han pasado a segundo plano y se han decidido por la creación de obras que sean fácilmente adaptables a distintos espacios y que no necesiten de determinados efectos de sonido o iluminación para tener sentido.²⁹⁰

Lo expuesto en este segundo apartado nos da la perspectiva que tienen tanto los directores como los bailarines que integran estas agrupaciones independientes respecto a lo que significa producir en precario. Como podemos ver, este concepto está relacionado no sólo con las condiciones laborales generales del gremio de la danza contemporánea que analizamos en el primer concepto crítico. Se refiere más específicamente al deseo de los directores de estas agrupaciones de ofrecer a los participantes de sus proyectos las mejores

²⁸⁷ Sánchez, 2019.

²⁸⁸ Rojas, 2019.

²⁸⁹ Chavira, 2019.

²⁹⁰ Rojas, 2019.

condiciones laborales posibles y también a la relación que estos artistas tienen con las instituciones culturales.

Pasaremos ahora a nuestro siguiente concepto crítico, en el que analizaremos el trabajo inmaterial, creativo y afectivo. A pesar de ser una parte fundamental del trabajo que se realiza en estas agrupaciones -y en el trabajo de la danza en general, no siempre es retribuido por no ser considerado como fuerza de trabajo.

3.3 Trabajo inmaterial.

Como acabamos de mencionar, el trabajo inmaterial de la danza generalmente no es reconocido como fuerza de trabajo aunque implica una gran inversión de tiempo y recursos por parte de las y los bailarines. Si bien no produce necesariamente un objeto tangible y perdurable que pueda de algún modo evidenciar este trabajo, no quiere decir que no exista un trabajo tanto en los procesos formativos de las y los bailarines jóvenes como en la actualización y el entrenamiento continuo de quienes cuentan con más experiencia. Sin embargo, como veremos en este apartado, este trabajo no se queda solamente en el entrenamiento disciplinado y continuo que deben llevar para mantenerse sanos y activos sino que engloba otros aspectos que van desde los modos de organización de las agrupaciones, el trabajo creativo y afectivo que interviene en los procesos creativos hasta el entrenamiento continuo que deben realizar para mantener un cuerpo fuerte y preparado para bailar.

En primer lugar hay que señalar que el trabajo que cada miembro de las agrupaciones que participaron en esta investigación realiza es parte fundamental para sustentar los grupos. Aunque en cada grupo existan algunos miembros que conforman la base de la agrupación, todos conforman el equipo colaborativo. Como mencionamos anteriormente, la manera de trabajo más común de los grupos independientes es que las tareas se reparten entre los miembros. En algunas ocasiones sólo entre quienes conforman la base, en otras, entre todas y todos los integrantes del proyecto en curso. De modo que aunque exista un director o directora que tenga la última palabra en las decisiones importantes, todas y todos los integrantes son tomados en cuenta ya sea para establecer horarios de ensayo, para tomar responsabilidades específicas, para resolver problemas referentes a la producción de las obras o aportar ideas durante los procesos creativos.

En esta investigación encontramos que cada proyecto que las agrupaciones realizan se lleva a cabo de manera distinta. Tecla señaló que con Candil de la Calle el proceso de montaje de la obra que comenzaron a trabajar fue distinto a lo que el grupo venía trabajando. Mientras que en sus producciones pasadas el proceso creativo apuntaba más hacia la colectividad, en esta obra Tecla decidió hacerse cargo completamente de él. Sin embargo a partir de esta experiencia expresa:

[...] viendo este proceso, y ahora como con otro enfoque, prefiero ya no llevar yo toda la carga del montaje, que era lo que yo pretendía [...] creo que es interesante llevar un montaje pero también poder decir: no, no sólo lo que yo propongo sino ahora me adapto a lo que el otro con su lenguaje me pueda dar [...] Siento que cuando se arma como colectivo, entre todos, es un poquito más fácil. Porque ahí todos estamos aportando de alguna manera. Fluye un poquito más rápido.²⁹¹

Sánchez –Le Calac’s- llevó un proceso similar al de Tecla para la obra *A la mar, amar* al tomar la dirección de esta obra y realizar todo el proceso creativo él mismo. El principal obstáculo que encontró fue quedarse sin ideas para seguir el montaje durante algunos días. De modo que, para evitar que los ensayos fueran una pérdida de tiempo y dinero para sus bailarines, en ocasiones debía cancelar ensayos hasta que algo nuevo y funcional se le ocurriera.²⁹² Razón por la cual para Sánchez es muy importante que las y los bailarines generen propuestas durante los procesos. En términos generales el método de montaje colectivo ha cobrado fuerza en los grupos independientes debido a que normalmente facilita y agiliza situaciones que de otro modo los directores o coreógrafos deberían resolver solos. Las obras de Le Calac’s y Candil de la Calle -a excepción de los últimos proyectos en 2018 y 2019- siempre se han creado desde lo colectivo, desde las experiencias que aportan los miembros y a las que los directores –cuando los hay- sólo se encargan de darles forma y dirección.²⁹³

Cabe destacar también que en cada una de las obras de estas dos agrupaciones participan personas diferentes. Quienes se integran a los distintos proyectos lo hacen

²⁹¹ Tecla, 2019.

²⁹² Sánchez, 2019.

²⁹³ Sánchez, 2019.

dependiendo no sólo de su disponibilidad de tiempo sino también de la disposición que tienen para compartir sus experiencias y conocimientos con los demás integrantes del grupo. Esto quiere decir que para estas agrupaciones es esencial que todos los miembros sean capaces de compartir algo de ellas y ellos mismos durante los ensayos y las sesiones de entrenamiento.

En el caso de Le Calac's, la dinámica habitual es que haya una rotación constante en cuanto a quién guía las sesiones de entrenamiento de la agrupación como una manera de conocerse mejor, de que cada uno explore libremente sus intereses y de nutrirse unos a otros a través de lo que se comparte.²⁹⁴ Esto aplica aún para quienes no necesariamente colaboran bailando. Rodríguez explica que comenzó a trabajar con ellos a través de un intercambio en el que ella apoyaba durante las funciones en distintos aspectos técnicos a cambio de poder entrenar con el grupo gratuitamente.²⁹⁵ Al notar su disposición para colaborar decidieron invitarla a ser parte de la obra *Resiliencia* supliendo a Meneses en las funciones que ella no podía dar debido a su lesión de espalda -para estas funciones Rodríguez tuvo que aprenderse la obra completa de 50 minutos en una semana.²⁹⁶ Lo mismo ocurre con cualquier persona que quiera acercarse a colaborar con ellos. Cada integrante va adquiriendo además de mayores funciones y responsabilidades, mejores retribuciones económicas en la medida en la que se compromete con el proyecto.²⁹⁷ Actualmente, el equipo de Le Calac's está conformado por 9 personas, entre bailarines de base, suplentes y diseñadores.²⁹⁸

Por su parte, el equipo de Ecléctico & bailarines invitados está conformado generalmente sólo por Rojas y Chavira. Entre los dos se distribuyen todas las tareas de la agrupación: desde gestionar funciones y talleres hasta hacer los posters publicitarios de las funciones. Ellos conciben esta dinámica como una co-dirección.²⁹⁹ Normalmente no cuentan con colaboradores, excepto en el proyecto *Camaleónico 360*, en el que participa también Teresa Chavira y algunos alumnos de Israel Chavira.

Enfocándonos ya en el tema principal de este apartado, un primer punto que caracteriza el trabajo inmaterial, afectivo y creativo de la danza es el proceso de investigación

²⁹⁴ Sánchez, 2019.

²⁹⁵ G. Rodríguez, entrevista personal, 19 de abril de 2019.

²⁹⁶ Rodríguez, 2019.

²⁹⁷ Sánchez, 2019.

²⁹⁸ Sánchez, 2019.

²⁹⁹ Rojas, 2019.

y exploración corporal que se realiza para generar la propuesta de movimiento que caracterizará una obra así como el ritmo y la manera en que se abordará el tema principal. La duración de este proceso puede variar dependiendo en parte de las condiciones materiales, económicas y de disponibilidad de las y los integrantes pero también dependiendo el tema y la profundidad con la que éste se desee desarrollar. Este trabajo parte de que actividades que podrían considerarse como improductivas en otros ámbitos laborales como el manejo de emociones, de la creatividad, el tiempo y las habilidades, el entrenamiento físico de las y los bailarines son el eje principal de los procesos creativos de estas agrupaciones. Así, estos procesos pueden partir de sus propias experiencias, de lo que las y los bailarines piensan o sienten sobre determinadas situaciones o a partir de sensaciones físicas generadas por ejercicios que buscan despertar su sensibilidad a partir del cansancio, de las diferentes calidades y posibilidades de movimiento, a partir de la música o del espacio entre otros. Así mismo, es frecuente que recurran a investigaciones históricas, conceptuales o sociales para construir sus personajes, tramas y discursos. Todo esto provoca que la presencia, interacción y cooperación de todos los integrantes desde el proceso creativo y de montaje sea indispensable.

Rojas explica que uno de los objetivos de *Camaleónico 360*, una de las piezas que se encuentran trabajando: “[...] es no quitar el proceso del resultado y no sólo enseñar el resultado. El proceso sigue siendo el todo [...] así es que, entonces, ¿por qué no una exploración también es la obra?”³⁰⁰ El formato de este proyecto nace de la inquietud que tanto él como Chavira han tenido de construir las obras en la calle y, derivado de esto, de preguntarse qué es realmente una función de danza contemporánea.³⁰¹ Es decir, si una función puede ser tomada como tal sólo cuando existen elementos como butaquería, sistema de sonido, escenario y publicidad del evento o si depende más del desempeño corporal que los bailarines tienen ante una consigna y del sentido o coherencia que logran darle al movimiento corporal, además de la presencia de espectadores. O si una función de danza contemporánea puede ser realmente un ejercicio de diversidad en el que “la gente marginada de la sociedad como los loquitos, los ancianos, incluso los niños de cualquier estrato social

³⁰⁰ Rojas, 2019.

³⁰¹ Chavira, 2019.

[...] se sientan con la confianza de acercarse y preguntarte y contarte lo que vieron... O ponerse a bailar contigo”.³⁰² Es bajo estas condiciones y a través de estas situaciones que nacen varios cuestionamientos: “es donde nos preguntamos ¿qué es la danza contemporánea? ¿Es un fomento de la tradición escénica? O sea: si sólo en esas condiciones se da una función, entonces ¿la danza contemporánea es una continuidad de la tradición escénica de estas condiciones?”.³⁰³

Del mismo modo que *Camaleónico 360*, el Encuentro de creación coreográfica *En tiempo real* nace de inquietudes y cuestionamientos específicos sobre su actividad artística y también respecto a su percepción de la situación en la que se encuentra la danza contemporánea en México. Durante las dos semanas que dura el encuentro, todas y todos los asistentes trabajan en distintas maneras de hacer coreografía desde la danza contemporánea. La idea principal del encuentro es que los guías compartan sus conocimientos sobre el tema con los demás asistentes.³⁰⁴ El encuentro se realiza desde su primera edición sin fines de lucro y funciona como una especie de trueque, en el que quienes imparten las clases maestras no reciben remuneración económica por su trabajo pero tampoco gastan durante su estancia en él. Como ya explicamos con anterioridad, todos sus gastos son cubiertos por Rojas y Chavira. Esto lo hacen con el fin de que sea la naturaleza misma del encuentro y no la retribución económica que van a recibir el mayor atractivo:

[...] que realmente quieran contribuir a indagar qué es y cómo es la producción coreográfica y a fomentar una manera más horizontal de relacionarnos como artistas con la esperanza de que cuando ellos regresen a sus respectivos lugares de residencia se siga propagando ese pensamiento.³⁰⁵

De modo que para ambos el hecho de que las y los bailarines o coreógrafos se cuestionen las maneras de crear coreografía, que detecten los principales problemas de trabajar en grupo, que se den cuenta de sus hábitos y vicios como coreógrafos/directores/ejecutantes y que poco a poco se abran más opciones que apunten

³⁰² Chavira, 2019.

³⁰³ Rojas, 2019.

³⁰⁴ Chavira, 2019.

³⁰⁵ Chavira, 2019.

hacia una construcción más horizontal es el principal objetivo del encuentro.³⁰⁶ Esto como resultado de lo que ellos han detectado que necesita cambiar dentro de los procesos de creación coreográfica en los grupos y compañías en nuestro país.³⁰⁷ Para nosotras la relevancia de este proyecto reside en que se propone una manera de evitar la mercantilización de las obras creadas durante el Encuentro a través de la prioridad que se le da a las dinámicas de experimentación y horizontalidad que intervienen en su proceso creativo. También al buscar maneras alternativas de crear dinámicas de cooperación e intercambio sin fines de lucro.

En este mismo sentido crítico que trata de proponer cambios en el gremio de la danza contemporánea desde la actividad de los grupos, es que Le Calac's ha generado sus proyectos. Uno de los objetivos principales de esta agrupación es

generar un producto artístico tanto a nivel de obra y a nivel de propuesta de entrenamiento, que pueda decirle algo a la gente [énfasis]. La intención es, para nosotros, la gente, no la comunidad artística. No es enrollarnos en el ego de “nosotros somos artistas”, eso ya nos tiene hartos porque no propone nada al país. Estamos hartos de ver a artistas que se llenan de becas, viven de becas y nunca le retribuyen nada a la gente... y que no se exigen nada. Por eso nuestra prioridad es gastar el dinero en lo que se tiene que gastar y devolvérselo a la gente como derecho a la cultura que todos los ciudadanos, y más lo que menos tienen, deben de tener.³⁰⁸

De modo que tanto las obras como los talleres que emprenden son pensados para presentarse en escuelas, plazas públicas, calles y espacios abiertos consideradas zonas marginadas de los municipios y delegaciones de Querétaro.³⁰⁹ Por esta misma razón para la agrupación es imprescindible producir obras sólo cuando tienen un contenido claro que transmitir y no solamente producir para entrar en un sistema de becas.³¹⁰ Por ejemplo, la idea original que echó a andar el montaje de la obra *A la mar, amar* era que al final del proyecto se hiciera, además de la obra, una dinámica que permitiera llevar a un niño de estas zonas

³⁰⁶ Chavira, 2019.

³⁰⁷ Chavira, 2019.

³⁰⁸ Sánchez, 2019.

³⁰⁹ Sánchez 2019.

³¹⁰ Sánchez, 2019.

marginadas a conocer el mar con su familia. No fue posible materializar esta idea debido a la falta de recursos económicos suficientes para solventar todos los gastos que el viaje implicaba.³¹¹

Para terminar con este apartado abordaremos finalmente el trabajo que recae directamente en el cuerpo de los bailarines. Es decir, ese trabajo y disciplina continua que les permite seguir activos dentro del gremio de la danza contemporánea. Detrás de cada obra que producen estas agrupaciones existe un trabajo de entrenamiento técnico cuyo objetivo es desarrollar una propuesta de movimiento específica. Aunque cada grupo está interesado en distintas técnicas y tendencias, todos coinciden en que mantener un cuerpo entrenado es parte fundamental del trabajo y la vida del bailarín:

[el entrenamiento] te da toda la belleza del cuerpo, de la danza... ese cuerpo pues te lo da la disciplina del entrenamiento, de la formación. Porque no es igual ir a clase una vez a la semana o dos veces a la semana que formarte en la disciplina de ir diario a clase [...] es esa la disciplina y es el compromiso que debes de tener. Sobre todo por la cuestión de darle el valor a la danza como una profesión.³¹²

Del mismo modo, todas y todos los bailarines entrevistados coinciden en que el trabajo que realizan –o tratan de realizar- todos los días al mantenerse entrenados no tiene que ver únicamente con mantener un cuerpo *bello*, sino con mantener un cuerpo fuerte que les permite evitar lesiones. Además, el cuerpo entrenado les permite diferenciar su trabajo como bailarines de las demás ramas del arte: “¿qué me va a diferenciar a mí como bailarín de esas otras disciplinas? Porque no es sólo el cuerpo. El cuerpo está puesto en todas las disciplinas. Entonces [...] ¿qué me va a diferenciar en la danza si no es lo que el propio cuerpo en vivo esté generando?”³¹³

Un aspecto relevante en cuanto a trabajo afectivo es el que recae en aspectos como la sociabilidad, la cooperación y las relaciones personales que se dan al interior de estas agrupaciones y entre cada una de ellas. Este tipo de trabajo se da principalmente cuando se desarrollan relaciones amistosas, de pareja o familiares entre las y los integrantes,

³¹¹ Sánchez, 2019.

³¹² Tecla, 2019.

³¹³ Chavira, 2019.

propiciando condiciones de ayuda y apoyo mutuo. Para bailarines como Sánchez estas relaciones son la base que sostiene tanto las agrupaciones como las redes colaborativas que se tejen entre ellas: “nosotros de preferencia tratamos de que sí se genere un lazo de amistad, que sea real, que con base en eso empecemos a construir y que la danza sea un pretexto”.³¹⁴ Aunque no siempre se logra que estos lazos sean completamente amistosos, para los grupos entrevistados sí es importante generar alianzas y círculos de confianza que faciliten el intercambio, el aprendizaje y la ayuda recíproca.

A propósito de las relaciones y lazos afectivos, debemos mencionar la importancia que tiene para las y los bailarines aprender a separar y priorizar las relaciones personales de las relaciones de trabajo. En las y los bailarines entrevistados podemos distinguir dos maneras de acercarse a estas divisiones: la primera, que mantiene las relaciones personales y las relaciones laborales independientes una de otra. Sánchez lo expresa de la siguiente manera: “sí somos amigos, sí somos familia pero esto es trabajo y también tiene que haber compromiso y disciplina”.³¹⁵ Con esto los directores de los grupos buscan que las relaciones personales que mantienen entre ellos no se traduzcan en situaciones que desestabilicen el trabajo grupal. Un ejemplo que dio Gabriela Rodríguez en cuanto a su experiencia como bailarina dentro de Le Calac’s: [Sánchez] me invitó a *Resiliencia* al principio y... no fui al primer ensayo porque me fui de paseo [risas] y me escribieron y me dieron las gracias. Y estuvo bien, yo entendí esa parte”.³¹⁶ A lo que Sánchez agrega: “Es como tu trabajo. Faltas a tu primer día y te corren”.³¹⁷

La segunda manera que encontramos es la que Chavira y Rojas han encontrado al priorizar las relaciones personales por encima de su relación laboral dentro de Eclético:

“[...] el compromiso es con el proyecto, con el objetivo, sí, pero antes de ese compromiso está la relación que nosotros queremos tener con nosotros dos, que es la de esposos. Entonces, por encima de la danza está nuestra relación como es, como esposos: como pareja [...] es preferible que nuestra relación sentimental sea armónica a tener un Sistema Nacional de creadores y que eso genere distancia”.³¹⁸

³¹⁴ Sánchez, 2019.

³¹⁵ Sánchez, 2019.

³¹⁶ Rodríguez, 2019.

³¹⁷ Sánchez, 2019.

³¹⁸ Chavira, 2019.

Como es evidente, gran parte del trabajo que las y los bailarines realizan para llevar a cabo sus proyectos está estrechamente relacionado con el trabajo inmaterial en sus formas afectiva y creativa. Sobre todo cuando hablamos del intercambio de experiencias y de recursos creativos derivados de la integración y la cooperación entre las y los bailarines que conforman las agrupaciones, su involucramiento en los procesos creativos, cuando hablamos de la importancia del entrenamiento corporal y de los lazos afectivos que sostienen las agrupaciones y su funcionamiento.

Todo este trabajo que no siempre recibe retribución aunado a las condiciones laborales generales en que las y los bailarines van construyendo identidades y subjetividades que llamaremos subjetividades precarias. Estas se explican a continuación.

3.4 Subjetividades precarias.

En este penúltimo apartado analizaremos aquellos rubros donde podemos detectar las repercusiones que las distintas dimensiones de la precariedad tienen en las vidas de las y los bailarines entrevistados. Para construir este concepto nos basamos en los *modos de vida alternativos* expuestos en el capítulo anterior, los cuales consisten principalmente en la elección consciente de prácticas que buscan diferenciarse de las condiciones de vida y laborales hegemónicas y sus formas de control y disciplina.³¹⁹ Es importante recordar que estos modos de vida se caracterizan por casi siempre dar a los trabajadores y trabajadoras – en este caso, las y los bailarines independientes- la facilidad de decidir con quién trabajar, en qué proyectos y por cuánto tiempo. La remuneración más importante en este tipo de empleos es la experiencia y la posibilidad de dedicarse a lo que a las y los trabajadores les gusta, más allá de que la remuneración económica sea suficiente o no.³²⁰ De modo que con este concepto abarcamos un amplio espectro de situaciones, maneras de construir identidades a partir de la elección de una profesión y del medio de circulación en el que esta se desarrolla, cuestionamientos y adaptaciones que las y los bailarines entrevistados han enfrentado a lo largo de su trayectoria en el campo de la danza contemporánea en México. Esto deriva

³¹⁹ I. Lorey, Ob. cit, p. 6

³²⁰ Ídem.

principalmente de las dificultades que encuentran para desarrollar su profesión en el presente y por la dificultad de proyectar su profesión en un futuro próximo.

Un primer factor importante dentro de las subjetividades precarias está relacionado con la manera en que las instituciones culturales legitiman o no la actividad de algunos bailarines y cómo esta legitimación repercute en el acceso a determinados recursos económicos y materiales que permiten el desarrollo de su actividad profesional. De entre estas cuestiones podemos mencionar por ejemplo, el que algunas instituciones como los Centros de las Artes no siempre estén abiertos a apoyar proyectos cuyas actividades gratuitas están enfocadas al público en general y no al gremio artístico. Le Calac's se enfrentó a esta situación cuando una de estas instituciones se negó a prestar sus instalaciones para llevar a cabo un taller enfocado a adultos interesados en aproximarse a la danza contemporánea debido a que este tipo de eventos abiertos al público deben realizarse en las casas de cultura, no los centros de las artes.³²¹

En este primer ejemplo podemos señalar ya una primera barrea por parte de las instituciones culturales que se basa en la distinción entre el acceso que pueden o no tener ciertas personas a ciertos recursos, dependiendo de si son bailarines profesionales –en este caso, especializados en danza contemporánea- o no. En este ejemplo las razones por las que intuimos que el público en general no tiene permitido utilizar las instalaciones pueden ser bastante comprensibles: para mantener las instalaciones en las mejores condiciones posibles o para que estas instalaciones con las condiciones adecuadas puedan ser aprovechadas por quienes las utilizan para sus actividades profesionales. Sin embargo, la realidad que las y los bailarines expusieron es que estos espacios se encontraban monopolizados –más no utilizados- por grupos que contaban con el apoyo de alguna beca o que tenían mayor trayectoria.³²² Debido a que estos espacios son escasos y con poca disponibilidad para la comunidad de la danza en general “entonces, es pelear con la otra persona para ganar el espacio”.³²³ Esto es un ejemplo de que las condiciones precarias en las que se encuentran la mayoría de los salones de danza disponibles y que los espacios más “adecuados” sean pocos y se encuentren monopolizados por algunas agrupaciones, exige que las agrupaciones

³²¹ Sánchez, 2019.

³²² Sánchez, 2019.

³²³ Rodríguez, 2019.

aprendan a autogestionarse de manera que deban mantenerse siempre más activos y visibles –e insistentes- que las otras agrupaciones para las instituciones culturales y así ganarse el acceso a este tipo de recursos.

Los bailarines y bailarinas entrevistadas mencionaron también que existe una precariedad relacionada con la relación de centros y periferias que mencionamos en el capítulo 1, en la que la danza que se produce en la Ciudad de México es considerada el centro hegemónico de la danza contemporánea en nuestro país. Por tanto la danza que se crea en las periferias debe imitar dentro de lo posible los cánones propuestos por el centro hegemónico para que pueda ser legitimada como danza contemporánea.³²⁴ Las y los bailarines entrevistados coinciden en que uno de las principales problemáticas de la danza que se hace en nuestro país es la centralización de recursos fomentada por las instituciones culturales.³²⁵ Con esto se refieren a:

1. Las obras o proyectos que reciben apoyo por parte de estas instituciones frecuentemente pertenecen a la Ciudad de México. En los resultados del programa de Coinversiones del 2015 al 2018³²⁶ encontramos los siguientes resultados –en el apartado *Otros* encontramos a bailarinas y bailarines que residen en Hidalgo, San Luis Potosí, Veracruz, Colima, Oaxaca, Querétaro, Michoacán, Quintana Roo y Nuevo León :

Tabla 4

Emisión	Total de beneficiados	CDMX	Guanajuato	Jalisco	Yucatán	Morelos	Puebla	Otros
2015	13	6	-	-	1	-	-	6
2016	8	1	-	-	-	1	1	5
2017	13	3	-	-	1	2	2	5
2018	16	7	2	2	1	-	-	4
Total	50	17	2	2	3	3	3	20

³²⁴ J. I. Vallejos, ob. cit, p.36.

³²⁵ Chavira, 2019.

³²⁶ Disponible en: <https://foncaenlinea.cultura.gob.mx/resultados/resultados.php> (último acceso: 15 de abril de 2020)

2. No hay suficiente diversidad en quienes resultan beneficiados o beneficiadas por estos apoyos. Es habitual encontrar los mismos beneficiados o beneficiadas en distintas becas y distintas emisiones. Revisando los resultados de convocatorias a festivales, becas y apoyos como México en Escena, Encuentro de las Artes Escénicas, Programa de Coinversiones, Jóvenes Creadores del Fonca,³²⁷ así como del PECDA o Apoyarte en Querétaro desde 2015 a 2019 encontramos que entre los beneficiados y beneficiadas más recurrentes se encuentran:

Tabla 5

Nombre	Convocatoria y emisión.
Lourdes Luna Aranda (Créssida danza, Yucatán)	Encuentro de artes escénicas 2012 Encuentro de las artes escénicas 2017. (“Represensitive people”, dirección de Roberto Olivan). Sistema nacional de creadores de arte 2019 México en escena 2018
Irma Monterrubio (Querétaro).	PECDA Querétaro 2015 ³²⁸ Creador Escénico A FONCA (2015) Apoyarte Querétaro 2016 ³²⁹ Creadores con trayectoria FONCA 2018 Creador Escénico B FONCA (2019)
Alejandro Chávez Zavala (Ciudad Interior, Querétaro).	PECDA Querétaro 2015 Coinversiones FONCA 2016 Apoyarte Querétaro 2017 ³³⁰ México en escena FONCA 2018

³²⁷ Ídem.

³²⁸ Disponible en: <https://www.cultura.gob.mx/gobmx/convocatorias/detalle/2647/resultados-del-pecda-queretaro-2015> (último acceso: 15 de abril de 2020)

³²⁹ Disponible en:

http://www.culturaqueretaro.gob.mx/a/d.jpg?fbclid=IwAR0OFY6XeAdtewohD_LeMCGHpxGiA86VIF5TWJN4IoGDEedRMfUHnV_SiVE (último acceso: 15 de abril de 2020)

³³⁰ Disponible en: <http://culturaqueretaro.gob.mx/iqca/sitio/Convocatoriascontroller/convocatoria/25> (último acceso: 15 de abril de 2020)

Estos resultados en concordancia con las y los bailarines entrevistados que radican y producen en provincia, podemos señalar que existe una precariedad relacionada con el hecho de no circular en lo que podemos llamar “la corriente hegemónica” de la danza contemporánea mexicana. En esta dimensión de la precariedad nos referimos a que hay una tendencia a que quienes radican en la capital del país (como podemos ejemplificar en la tabla 4), quienes trabajan o colaboran en compañías institucionalizadas o quienes han recibido apoyos anteriormente (como se ejemplifica en la tabla 5) tienen mayor acceso a los recursos que otorgan estas instituciones culturales. Esto provoca que, de no comenzar a trazar y comprobar una trayectoria a través de estos apoyos, para los grupos periféricos exista una mayor dificultad de conseguir apoyos y presentar su trabajo en foros o festivales que les permitirían consolidarse y proyectarse nacional e internacionalmente. En este punto cabe preguntarse si esta centralización de la que hablan nuestros entrevistados y entrevistadas se debe realmente a factores de favoritismo o si podría deberse a otros factores, como por ejemplo, el que los bailarines de la capital aplican más a este tipo de convocatorias que los de provincia.

Por tanto, las y los entrevistados expresaron que es muy importante poner en perspectiva la distribución de los apoyos que se otorgan cada año, el ritmo acelerado de producción de obras que algunas de estas exigen o el acceso a las programaciones y festivales de danza contemporánea.³³¹ Resulta interesante que las y los integrantes de las agrupaciones entrevistadas coincidieron en este último punto, expresando que es sumamente difícil lograr *colarse* en un festival nacional o en una programación en alguno de los foros o teatros de Ciudad de México: “Para nosotros sigue siendo un misterio cómo se logra colar gente nueva en esas programaciones. O sea, sí nos han dado ganas de llamarles a esas personas y decirles: ¿cómo le hiciste? Para que dentro de los que siempre programan te programen a ti.”³³²

Hasta este punto las subjetividades precarias que hemos detectado radican en la percepción de discriminación que existe en el gremio en cuanto a los criterios que utilizan las instituciones culturales para legitimar las obras o proyectos, así como con la aparente infravaloración del trabajo de los grupos que pertenecen a la periferia. Sin embargo,

³³¹ Chavira, 2019.

³³² Chavira, 2019.

encontramos que ésta no es la única dimensión en la que se construyen subjetividades precarias. Existen otras que tienen más que ver con las posibilidades de concretar proyectos de vida o con los procesos biológicos naturales del cuerpo como el tiempo de recuperación después de una lesión o el envejecimiento.

A través de esta investigación, las y los bailarines expresaron que existe una identificación de *ser bailarín* y ejercer su profesión con el hecho de presentarse ante un público. La actividad prioritaria de quienes fueron entrevistados es presentarse continuamente independientemente de si se dedican además a la docencia, la gestión cultural o la dirección escénica:

Nuestra prioridad es bailar. Presentarnos ante un público, digamos. Y si voy a dar un taller y puedo bailar, perfecto. Y si voy a dar una función y voy a bailar, perfecto. Lo primero es: vamos a bailar... Como sea, y si no es taller y no es función y podemos irnos a la plaza, al jardín a movernos [...] Ya cachamos que cuando no hemos bailado, sí empezamos así de: grrrr, grrr, grrr [gruñe simulando enojo].³³³

Por tanto, al ser el cuerpo su principal herramienta de trabajo, las y los bailarines tienden entrar en fuertes grados de incertidumbre y estrés cuando se enfrentan a situaciones que les impiden llevar a cabo esta actividad. Entre ellos podemos mencionar las situaciones que nuestros bailarines y bailarinas han atravesado tales como una lesión que tarda mucho tiempo en sanar, entrar en etapas como el embarazo y la maternidad o percibir que debido a la edad su cuerpo comienza a funcionar de manera diferente. Expondremos ahora los casos concretos.

El primero de ellos es el de la lesión de Meneses, del que ya hablamos un poco en un apartado anterior. Sánchez nos habló a grandes rasgos sobre este proceso:

Esta lesión le empezó hace como 2 años en *Resiliencia*, una cosa de espalda porque Dany se dejó caer mal... y luego como que se curó pero le ha venido dando secuelas [...] Estaba muy mal... iba con una fisioterapeuta y se recuperaba pero a los dos días volvía a estar mal. Por eso fue que se empezó a desesperar, porque ya no sabíamos qué era [con desesperación]. Y tú sabes qué significa eso... entrar una depresión tremenda... creo que a todos nos ha pasado.

³³³ Rojas, 2019.

Yo me empecé a preocupar mucho porque dije “bueno ¿vas a poder seguir bailando? ¿O la lesión va a seguir de por vida? ¿O qué? ¿Qué sigue?”³³⁴

El segundo caso está relacionado con la apertura y flexibilidad que las agrupaciones generan para mantener cerca a las personas que así lo desean. Aspecto que ha resultado fundamental para la subsistencia de los grupos entrevistados. En este punto, el ejemplo más significativo es la facilidad que ellos dan a sus bailarines y bailarinas para llevar a sus hijos a los ensayos y a las sesiones de entrenamiento. Durante la entrevista a Le Calac’s Rodríguez nos habló también de su experiencia al regresar a entrenar y bailar después de convertirse en madre en 2016:

Personalmente, después de que tuve a Tamara fue muy difícil encontrar un lugar donde me sintiera a gusto o tranquila y de ser bienvenida con ella. Porque no siempre tenía la posibilidad de que alguien me la cuidara o la guardaría... y me negaba un poco a integrarla a mi profesión y a la onda de clases y ensayos porque yo sentía que a las demás personas les incomodaba. Y con Oscar, que lo conozco ya de años, como diez... sentí que había esa confianza, para poder llevarla conmigo.³³⁵

Aunque para ambas bailarinas el proceso de adaptación a estas situaciones fue largo y complejo, gracias a la ayuda y apoyo de sus compañeros han logrado reintegrarse a sus actividades y continuar ejerciendo su profesión.

El tercer caso es el de Tecla, quien a sus treinta y siete años ha comenzado a pensar cómo mantenerse activo en el medio de la danza, hacia dónde quiere dirigirse en el tiempo que le queda como bailarín activo y coreógrafo y, sobre todo, a qué partes de su vida dar mayor prioridad. Cuando hablamos de “mantenerse activo en el medio de la danza” es su caso específico nos referimos a dos aspectos que aunque distintos, están ligados por el factor de que Tecla se encuentra en una especie de limbo en el que ya no puede considerarse como un bailarín joven pero tampoco puede catalogarse como veterano. De modo que el primer aspecto se refiere a la posibilidad y energía física de seguir entrenando y presentándose continuamente sin lesionarse. El segundo, a la posibilidad de formar parte de una agrupación o de formar un proyecto propio. Respecto al primer aspecto Tecla nos comenta que si bien

³³⁴ Sánchez, 2019.

³³⁵ Rodríguez, 2019.

gracias al entrenamiento continuo él se visualiza como un bailarín fuerte y con la conciencia técnica necesaria para evitar lesiones, también está consciente de que llegará un momento en el que habrá movimientos que ya no podrá realizar. “Entonces, hay que aprender a trabajar diferente”³³⁶ explica. “Yo todavía pienso que dándole a <<full>> creo que puedo seguir bailando hasta los 44, tal vez...”.³³⁷ El segundo aspecto es un poco más complejo para él, ya que no se trata solamente de ser capaz de seguir bailando, sino con quién y para qué. Actualmente él ve en Querétaro pocas opciones de integrarse a alguna agrupación ya que la mayoría de ellas están conformadas por bailarines y bailarinas jóvenes que tienen intereses y objetivos distintos a los de él.³³⁸ De modo que el trabajo que realizaba con Candil y el que realiza ahora con Studio 33 es realmente significativo ya que son proyectos con los que siente afinidad y que lo han impulsado a mantenerse activo.³³⁹ Tecla señaló también que una vez que su tiempo como bailarín termine le gustaría seguir vinculado con el mundo de la danza y seguir aportando dentro de sus posibilidades ya sea como bailarín de carácter o desde un trabajo como crítico de danza.³⁴⁰

Podemos ver que esta otra dimensión de subjetividades precarias está relacionada principalmente con aquellas situaciones en las que, debido al corto tiempo de vida de su profesión, las y los bailarines se sienten vulnerables o inseguros frente a algunas situaciones que podrían obligarlos a retirarse antes de lo que planean. Es importante señalar que, a excepción de Meneses de 23 años, las y los bailarines que integran estas agrupaciones rebasan los 30 años de edad. Por tanto, externaron que han tenido un cambio de actitud respecto a su propia vida profesional. Todos declararon haber superado la etapa de “bailar por bailar” –en el sentido de colaborar con grupos donde no se sienten a gusto o de bailar obras que no les parecen estar conectadas con la situación del lugar en el que viven- o de cumplir con proyectos que les generan grandes cantidades de estrés.

Del mismo modo, aunque todas y todos afirman estar satisfechos de haber elegido esta forma de vida, averiguar qué hay en sus vidas además de la danza y qué sigue una vez que decidan retirarse del escenario es una cuestión que les comienza a preocupar, sobre todo

³³⁶ Tecla, 2019.

³³⁷ Tecla, 2019.

³³⁸ Tecla, 2019.

³³⁹ Tecla, 2019.

³⁴⁰ Tecla, 2019.

debido a la situación de precariedad laboral. Como veíamos en el apartado dedicado precisamente a la precariedad laboral, encontrar dificultades para concretar proyectos de vida como independizarse del núcleo familiar o formar una familia propia resulta en que constantemente deban reconsiderar sus opciones laborales aunque esto signifique alejarse de la danza: “[...] es tu proyecto de vida al mismo tiempo. Ya tu mente no está al 100 con la danza. La cosa va cambiando conforme vas madurando y vas teniendo mayor edad [...] tienes que buscar la forma. Y a veces no te permite estar totalmente dedicado a la danza, como quisiéramos”.³⁴¹ Como vemos, aunque los modos de vida alternativos descritos al principio de este apartado fueron elegidos voluntariamente por las y los bailarines entrevistados, con el paso del tiempo la precariedad económica y laboral que los subsume comienza a volverse problemática. Al grado de llevarlos a pensar en elegir modos de vida más seguros y estables.

Un último aspecto en el que podemos hablar de subjetividades precarias es el imaginario que gira en torno al trabajo del artista en el contexto social de estos bailarines. A pesar de que todos las y los bailarines entrevistados estudiaron una carrera universitaria en danza contemporánea ellos y ellas perciben que todavía no se le considera como un trabajo o una profesión de verdad. Rodríguez encuentra que la raíz de esta idea se encuentra, al menos en Querétaro, en las mismas instituciones educativas: “es una cuestión social de la carrera, porque desde que estás en la escuela [...] vas a Bellas Artes y las instalaciones no son las mejores. Y, desde que estás ahí hay esta mentalidad de que vas a ser pobre toda tu vida o que no te van a pagar bien; que no tienes una carrera de verdad”.³⁴² Esto parece confirmar que, como Lorey señala, las y los bailarines como trabajadoras y trabajadores culturales han aceptado las condiciones de vida precaria como algo dado e inherente al trabajo cultural.³⁴³

Para Tecla está claro que para que la danza comience a ser valorada como una profesión es necesario que ésta sea valorada como tal por los mismos bailarines, ya sea que estén en etapa formativa o que ya estén ejerciendo: “¿cómo queremos que la gente valore nuestra profesión si nosotros no le damos el valor? Si queremos que nos paguen más por bailar también tenemos que comprometernos a hacer obras de calidad”.³⁴⁴

³⁴¹ Tecla, 2019.

³⁴² Rodríguez, 2019.

³⁴³ I. Lorey, ob. cit, p. 6

³⁴⁴ Tecla, 2019.

Todas las condiciones hasta aquí expuestas repercuten en que las y los bailarines y las agrupaciones independientes busquen en la formación de redes colaborativas con otros bailarines y otras agrupaciones el apoyo necesario para hacer menos complicado el proceso de producción de obra y la manera de subsanar todas las dificultades que encuentran en el camino. Sin embargo, dadas las circunstancias de precariedad laboral, de obstáculos de producción vinculados con las instituciones culturales, de legitimación, de pertenencia al gremio y de trabajo significativo, estas redes colaborativas entre agrupaciones independientes se vuelven sumamente complejas y no siempre se dan armónicamente, ni implican en todos los casos colaboración o apoyo recíproco. Por tanto, abordaremos estos puntos en el último concepto: Redes de colaboración.

3.5 Redes de colaboración.

En este último apartado analizaremos las redes colaborativas que se forman entre los colectivos de danza contemporánea independiente para subsanar las condiciones precarias en las que producen: desde las materiales y económicas hasta las subjetivas y personales. También hablaremos de aquellos aspectos que complejizan y problematizan estas redes de colaboración.

El primer aspecto en donde podemos detectar estas redes es en el hecho de que casi todas y todos los bailarines colaboran con diferentes agrupaciones o encabezan sus propios proyectos. En los grupos entrevistados tenemos que, por ejemplo, Tecla se encontraba colaborando como bailarín con el grupo de Studio 33 al mismo tiempo que dirigía el proyecto de Candil de Calle.³⁴⁵ Así mismo uno de los miembros de Le Calac's, Ramiro, dirige *Proyecto Mova*. En este caso específico Ramiro y Sánchez tuvieron que negociar la participación y el punto hasta el que Ramiro podía involucrarse con Le Calac's: "al principio Ramiro se negó porque sintió que iba a traicionar a su agrupación y yo le dije que no le iba a pedir más de lo que él quisiera dar. Que si el sólo quería bailar una pieza, pues sólo una pieza. Poco a poco se fue involucrando y ahorita ya se ha convertido en base de la agrupación".³⁴⁶ Ramiro, a su vez, ha invitado a Meneses a impartir talleres en Tótem, festival de danza

³⁴⁵ Tecla, 2019.

³⁴⁶ Sánchez, 2019.

contemporánea en Querétaro que nace a partir de Proyecto Mova.³⁴⁷ Por su parte, bailarinas como Rodríguez han decidido colaborar con distintas agrupaciones en algunos de sus proyectos sin llegar a tener exclusividad con ninguno de ellos. En la tabla 6 podemos apreciar mejor estas colaboraciones:

Tabla 6

Bailarín/bailarina	Grupo base	Colaboración (proyecto/agrupación)
Mario Tecla	Candil de la Calle (2015 en adelante)	Studio 33 (2018-2019).
Darío Téllez.	Candil de la Calle (2013 en adelante)	-
Mariela Sánchez	-	Candil de la Calle (2018-2019)
Lucero Tierrablanca	-	Candil de la Calle (2018-2019)
Oscar Sánchez	Le Calac's (2014 en adelante)	Créssida. (2012-2013) La Puerca Danza
Abil Meneses	Le Calac's (2014 en adelante) <i>Incubando Movimiento</i> (2018 en adelante)	Créssida (2012-2013) Festival Tótem (2019)
Ramiro García	Proyecto Mova Festival Tótem	Le Calac's (2017 en adelante)
Gabriela Rodríguez	-	Ecléctico (2008 a 2011) Candil de la Calle (2014) Le Calac's (2018 en adelante)
Cristina Díaz	-	Proyecto Mova Le Calac's
Sergio Rojas	Ecléctico y bailarines invitados (2007 en adelante)	Ciudad Interior (2010)
Israel Chavira	Ecléctico y bailarines invitados (2014 en adelante)	

³⁴⁷ Sánchez, 2019.

La negociación y el intercambio de trabajo que se da entre los artistas y entre los grupos con el objetivo de que todos se beneficien de los distintos proyectos es un aspecto fundamental de este tipo de colaboración. Derivada de la precariedad económica y laboral en la que se desarrollan los proyectos, lo más común es que entre las agrupaciones se establezcan acuerdos sobre el tipo de retribución que habrá al participar en funciones o encuentros de bajo presupuesto. Lo más común es que la retribución económica se sustituya por la ayuda realizando actividades determinadas. En ocasiones se acepta bailar gratuitamente cuando se sabe que realmente no hay un recurso económico que permita retribuir una función o una presentación, como un acto de compañerismo y de solidaridad que prioriza el hecho de compartir el trabajo. En otras ocasiones, si no se puede asegurar la retribución económica a todos los miembros del grupo por alguna presentación, la retribución se da a través de la difusión que se da gracias a la participación en el evento o el pago de alimentación o transporte correspondiente a la función. Sánchez explica la dinámica de intercambio que Le Calac's ha logrado con algunos de sus colaboradores más cercanos:

Actualmente trato de no aceptar nada gratis, a menos que sea de mis amigos [...] Por ejemplo, Ramiro, el año pasado me dijo: “no tengo un sólo peso, los quiero invitar, échenme la mano”. Y bailamos gratis, sin problemas. Porque también ellos a nosotros nos estuvieron ayudando. El año pasado les dijimos: “queremos invitar a agrupaciones emergentes para que se vayan consolidando. No tengo dinero, pero sí te ofrezco la difusión o la impresión de carteles y te ofrezco saliendo que los vamos a invitar a cenar a ti y a tu gente. Y así fue. Invitamos a Cris, a Ramiro y Anayatzin a cenar y lo que pidieron lo pagamos.³⁴⁸

En estas dinámicas podríamos señalar los rasgos de auto-precarización laboral expuestos por Vallejos,³⁴⁹ en los que resaltan que los artistas o las agrupaciones acepten trabajar en estas condiciones. Sin embargo, existen proyectos como el Encuentro de creación coreográfica *En tiempo real* realizado por Eclético cuyo objetivo principal es, además de fomentar relaciones más horizontales entre las y los bailarines, la generación de redes colaborativas entre todas y todos los involucrados.³⁵⁰ Esto sucede en principio a través de la

³⁴⁸ Sánchez, 2019.

³⁴⁹ J.I. Vallejos, ob. Cit,p. 34.

³⁵⁰ Chavira, 2019.

naturaleza del encuentro y del intercambio que se da entre las y los participantes. No obstante, los lazos terminan de fortalecerse cuando, a partir del trabajo en el encuentro, surgen otras colaboraciones. Chavira y Rojas explicaron que algunos de los equipos de trabajo que se forman en el encuentro han empezado a buscar la manera de hacer circular y presentar en distintos lugares las obras que ahí se crean de manera colectiva.³⁵¹ Son los mismos equipos quienes se encargan de hacer la gestión de estas presentaciones y sólo tienen que darle crédito al Encuentro por ser el lugar donde surgió la obra.³⁵² Como ejemplo podemos mencionar la participación de Ecléctico en las actividades del Día Internacional de la Danza 2019 que se llevaron a cabo en la facultad de danza de la BUAP. Dicha participación se logró gracias al contacto con una de las docentes de esta institución que asistió al Encuentro en 2018. Al conocer el modo de trabajar de la agrupación decidió invitarlos a impartir un pequeño taller y dar una función para los alumnos de licenciatura:

[...] justo algo que buscamos en el Encuentro, aunque no de manera obligada [...] es que se puedan generar redes de colaboración. Y, en este caso, pues como ella fue al encuentro, dijo: “bueno ¿pues cómo puedo yo hacer este cambalache por haber ido? pues vengan ustedes para acá, para el festival”. Y fuimos el único grupo foráneo.³⁵³

Por la misma línea van los cursos de gestión y de elaboración de proyectos que Rojas imparte en Morelia a bajo costo. La finalidad es abrir oportunidades para que más bailarines y bailarinas –sobre todo quienes que encabezan proyectos colectivos y emergentes- puedan tener acceso a becas y apoyos de distinta procedencia.³⁵⁴ Así mismo, esta agrupación creó hace tiempo la plataforma virtual *UniverRred*,³⁵⁵ cuya finalidad es ayudar a que los grupos independientes de todo el país conecten con universidades y escuelas profesionales para presentar sus obras o impartir talleres.³⁵⁶ Como podemos ver, para esta agrupación es primordial generar proyectos que fomenten la interacción y colaboración.

³⁵¹ Chavira, 2019.

³⁵² Rojas, 2019.

³⁵³ Chavira, 2019.

³⁵⁴ Rojas, 2019.

³⁵⁵ Disponible en: <https://www.facebook.com/Univer-Red-1423265544655335/> (último acceso: 1 de abril de 2020)

³⁵⁶ Rojas, 2019.

Es necesario señalar ahora que, en contraste con lo que hemos expuesto en este apartado, estas redes colaborativas no siempre ocurren entre todos los grupos. Desde la perspectiva y la experiencia de estos bailarines, hay varias consecuencias que derivan de la centralizada distribución de recursos entre los grupos o compañías y de la falta de apertura y diversificación en las programaciones y festivales. Entre ellas podemos mencionar la individualización del trabajo, la competencia constante que existe entre muchas agrupaciones para acceder a recursos como los lugares de ensayo o espacios para presentarse, así como los pequeños círculos de exclusividad que se forman en algunos festivales. Referente a este tema, los grupos entrevistados expresaron que en ocasiones pareciera que existen “mafias” al interior de estos eventos que dificultan, cuando no impiden, el acceso a nuevos grupos:³⁵⁷ “Parece que hay una dinámica que es: yo me hago amigo de los que tienen un festival, porque yo tengo un festival y si yo te invito, tú me vas a invitar. Y, entonces, todo, aunque somos emergentes, vuelve a quedar en el mismo círculo vicioso de los que ya tienen, pero más chiquito. Entonces ya no se diversifica”.³⁵⁸

Así encontramos que aunque existen varios esfuerzos por generar y diversificar estas redes, las principales redes de apoyo y colaboración se dan en mayor medida al interior de los grupos. Entre los integrantes de las agrupaciones casi siempre se generan lazos y nociones de pertenencia que posibilitan su subsistencia y el trabajo en equipo. La empatía y el apoyo mutuo en distintas situaciones es fundamental para el funcionamiento de las agrupaciones, sobre todo cuando de cuestiones personales que van más allá de la distribución y modulación de las actividades del grupo. Un primer aspecto importante que podemos mencionar es la fe y la confianza en el proyecto, que se transmite generalmente desde los directores de los proyectos a todos los integrantes. Sánchez lo expresa de esta manera:

[...] creo que [la agrupación] se ha mantenido unida por mí, en un inicio. Porque sí creo en el tema del diagrama de las empresas japonesas, donde el pez se empieza a pudrir por la cabeza. Creo que he logrado expandir hacia los integrantes y ellos entre los otros integrantes, la fe en el proyecto. He sido necio en muchas cosas. He querido demostrarle a la gente que sin apoyos o con ellos [...] vamos a seguir adelante. Y le voy a vender una verdad a la gente que esté en

³⁵⁷ Chavira, 2019.

³⁵⁸ Sánchez, 2019.

mi equipo. Y esa verdad es que lo que estamos haciendo sirve, importa, es trascendental y también es para el otro. Es servirle al otro aunque a nosotros como artistas también nos llene.³⁵⁹

De manera que, por lo general, quienes hacen grupo tienen objetivos, intereses y afinidades que los mantienen unidos:

Una de las piezas fundamentales es Abil, que también es una gran necia en el mejor de los sentidos. A veces es dura, pero también ha materializado esa verdad. Creo que ella también ha demostrado que en el arte vale la pena seguir siendo necio. Vale la pena seguir manteniéndolo...³⁶⁰

Para concluir con este apartado y con el capítulo, podemos decir que la participación de las y los bailarines en distintos proyectos es la base sobre la que se van construyendo las redes de colaboración entre grupos y colectivos. Aunque estas no siempre son armónicas ni equitativas, son las que de algún modo han permitido la proliferación de grupos y colectivos en los últimos años en nuestro país, así como la aparición de propuestas y estrategias de trabajo diferentes para las y los bailarines que integran estas agrupaciones.

A través de estos 5 ejes críticos hemos analizado los aspectos precarizados que intervienen o que pueden considerarse inherentes a las prácticas de las agrupaciones independientes que participaron en esta investigación. Uno de los más importantes es la precariedad laboral y económica presente en el desempeño de su profesión ya que esta puede afectar directamente en diversos aspectos:

- El funcionamiento y organización de las agrupaciones.
- Las decisiones que las y los bailarines toman respecto a los empleos que toman o dejan con miras a seguir ejerciendo su profesión o a priorizar cuestiones personales o familiares por encima de la danza.
- La posibilidad de pagar un servicio médico adecuado en caso de lesionarse.
- En el caso de los directores de los grupos, otorgar a sus bailarines y bailarinas las mejores condiciones laborales posibles.

³⁵⁹ Sánchez, 2019.

³⁶⁰ Sánchez, 2019.

- Las becas o apoyos a los que buscan acceder para financiar sus proyectos y producciones.

Todos estos aspectos se relacionan con la idea de trabajo que los propios bailarines y bailarinas otorgan a sus prácticas. La manera en que gestionan sus recursos físicos y trabajo creativo, el tiempo, esfuerzo y recursos económicos que invierten a cada proyecto y a cada empleo que les permite cubrir sus necesidades básicas pero también cubrir los gastos de producción, el entrenamiento físico continuo que implica su actividad así como el acceso a determinados circuitos, instituciones, becas o redes de colaboración son aspectos preponderantes en su actividad y en la manera en que construyen su identidad como bailarines y bailarinas. Esto puede ayudarnos a replantearnos una idea de trabajo que responda a las actividades, necesidades y situaciones específicas de las y los bailarines independientes.

En el último capítulo utilizaremos el concepto de estética para mostrar la articulación entre los modos de vida de las y los bailarines que integran estas agrupaciones con sus prácticas grupales, sus estrategias de supervivencia y su producción y los vínculos que se forman entre ellos, tanto en su interior como entre agrupaciones. Además del ordenamiento social que estas condiciones tienen en los modos de trabajo, las identidades de las y los bailarines independientes, así como la manera en que estas agrupaciones se enfrentan y en ocasiones tratan de subvertir dichas condiciones precarizadas. Con todo esto en mente, en el siguiente capítulo trataremos de aterrizar qué aspectos nos hacen pensar en una estética de la precariedad.

CAPÍTULO 4: ESTÉTICA DE LA PRECARIEDAD.

En la primera mitad de esta tesis nos enfocamos principalmente en definir la precariedad a partir de la dimensión de inestabilidad laboral y económica y sus repercusiones en aspectos como la afectividad, la identidad y la vida de quienes trabajan en condiciones precarias. Sin embargo, a partir del análisis realizado en el capítulo tres, encontramos que existen otros aspectos que la precariedad también ha alcanzado en el trabajo de la danza contemporánea en México. Entre ellos podemos señalar los ejes críticos expuestos en dicho capítulo: el trabajo afectivo, la producción en precario, las subjetividades precarias y la conformación de redes de colaboración. Todos estos aspectos tienen repercusiones en el tipo de estrategias, relaciones, círculos y redes de colaboración que se han generado entre las agrupaciones que producen bajo estas condiciones.

En este cuarto y último capítulo asentaremos las ideas que nos llevan a pensar las prácticas de los grupos independientes de danza contemporánea en México como una *estética de la precariedad*. Dado que muchas de las prácticas y estrategias de estas agrupaciones consisten en adaptarse a las condiciones que enmarcan cada proyecto –desde las económicas y materiales, la precarización laboral o la legitimación institucional hasta las condiciones de vida de cada integrante- el concepto de estética de la precariedad se construirá a partir de la interpretación, desde el punto de vista de la sensibilidad, de aquellos aspectos precarizados que comparten los grupos que participaron en esta investigación. En este sentido, nuestro eje principal es la precariedad que ha moldeado las formas de trabajar, producir y vivir de estos grupos y sus integrantes. De manera que la estética nos permitirá mostrar cómo estos grupos, a través de sus prácticas, han logrado sobrevivir y han aprendido a utilizar la precariedad, al tiempo que tratan de subvertir y de cambiar las diferentes dimensiones precarias a las que ellos se han enfrentado. La estética entendida desde la sensibilidad nos permite integrar las distintas dimensiones precarizadas que encontramos en esta investigación.

Antes de comenzar es necesario esclarecer que cuando hablamos de sensibilidad nos referimos a “la facultad de intercambiar significado sin usar palabras, la condición del entendimiento empático. Esta facultad es la que le da forma a la vida cotidiana y la que

proporciona el entendimiento mutuo al seno de una comunidad”.³⁶¹ Es precisamente este entendimiento empático que se da entre las y los integrantes de las agrupaciones que entrevistamos y que habitualmente se fomenta entre agrupaciones el que permite que sus prácticas y estrategias sean lo suficientemente flexibles para adaptarse a las circunstancias que se van presentando conforme avanzan los proyectos. Del mismo modo, es el que permite que se establezcan lazos colaborativos que muchas veces son desinteresados económicamente y que priorizan el trabajo en equipo para facilitar la producción y circulación de su trabajo así como la creación de alianzas y amistades.

El primer aspecto relevante que podemos articular es la precariedad en el aspecto laboral, ya que a partir de este se derivan muchas de las otras precariedades que hemos mencionado. En primer lugar podemos decir que a pesar de que actualmente muchas y muchos de los bailarines que entrevistamos se consideran a sí mismos como trabajadores o trabajadoras, sus actividades –desde la docencia hasta el trabajo en estas agrupaciones- como las de otros trabajadores y trabajadoras culturales, no alcanzan a gozar de los derechos laborales básicos, aún si estos son derechos que cubren necesidades esenciales como la salud. Estos aspectos nos permiten comenzar a pensar las prácticas de la danza contemporánea independiente mexicana dentro de un orden socioeconómico y laboral que establece quién se beneficia o no de ciertos derechos laborales determinados por sus dinámicas de trabajo o empleo y por aquello que producen. Un orden que además se refleja en las formas de vida de las y los bailarines entrevistados, quienes al tener varios empleos a la vez, deben aprender a organizar su tiempo y espacio y a priorizar las actividades que realizan, no sólo en el rubro individual y familiar sino también al momento de trabajar en conjunto.

Ahora bien, aunque la precariedad laboral dentro del campo de la danza engloba principalmente factores contractuales o económicos -como la explotación laboral que algunas y algunos de los bailarines entrevistados han experimentado al formar parte de algunas de las compañías institucionalizadas del país- no se trata solamente de esto. Se trata también de aspectos como la falta de relaciones laborales y afectivas más humanas con las o los directores de estas compañías y con sus integrantes. Esta dimensión de la precariedad es una de las razones principales para que muchos bailarines y bailarinas comiencen a buscar

³⁶¹ Franco Berardi, “Prólogo. Necro-capitalismo y sensibilidad”, *La tiranía del sentido común*, p. 12

otras maneras de ejercer su profesión y se decidan a formar sus propios grupos y echar a andar sus propios proyectos, proponiendo las maneras de abordar el trabajo de la danza, las maneras de producir, las maneras de crear y las maneras de relacionarse que expusimos en el apartado de *Trabajo inmaterial* del capítulo anterior. Entre ellas destaca el trabajo colectivo. Por tanto, otro de los puntos más importantes que articula nuestro concepto por ser fundamental para la existencia de estas agrupaciones son los lazos de amistad y cooperativos sobre los que estas se crean. A partir de estos lazos se trata de subvertir la precariedad en una dimensión no sólo laboral sino también profesional y afectiva derivada de la insatisfacción con la situación del sistema tradicional y jerárquico que ellas y ellos han encontrado en las compañías institucionalizadas de danza contemporánea.

Recurrir a lazos de amistad y familiares al momento de formar una agrupación es entonces, una de las estrategias más significativas para tratar de subvertir la dimensión afectiva de la precariedad. Esto se debe a que a través de los lazos de amistad pueden generarse determinadas complicidades y prácticas que permiten a las agrupaciones independientes producir bajo sus propios parámetros y facilitar la compaginación de los distintos proyectos en los que cada integrante participa con sus condiciones particulares de vida. Un rasgo importante que debemos resaltar en este sentido es el acompañamiento y la empatía que trata de fomentarse entre las y los integrantes de los grupos que hemos entrevistado. Cada uno de ellos y ellas ha atravesado distintas etapas en las que han tenido que alejarse temporalmente de la danza ya sea por lesiones, problemas económicos o entrar en etapas familiares que requieren más tiempo y atenciones como es la maternidad. Asimismo tenemos casos relacionados con el deterioro natural del cuerpo propio de la edad. Todos estos aspectos repercuten directamente en la percepción que los y las bailarinas tienen de sí mismos y de sí mismas, en los cuestionamientos que se hacen respecto a su profesión y en ocasiones provoca que se replanteen el seguir ejerciendo o no y por cuánto tiempo más. Hay que destacar además que estas reflexiones y cuestionamientos normalmente no llegan a la mente de los bailarines y bailarinas jóvenes sino que se van presentando con la experiencia y el paso del tiempo. Cuando se enfrentan a situaciones donde la precariedad se muestra en la vulnerabilidad de su cuerpo, en que no podrán bailar con la misma energía y virtuosismo toda la vida, en que es necesario abrir el paso a las propuestas de generaciones más jóvenes

de bailarines y bailarinas o en que la retribución económica que reciben puede no ser suficiente para sostener una familia o para concretar sus proyectos de vida.

Así muchos grupos nacen y se mantienen gracias a la identificación que las y los integrantes encuentran entre sí. En consecuencia, las dinámicas de las agrupaciones pueden flexibilizarse para implementar prácticas como adaptar los horarios de ensayo a las jornadas laborales de las y los bailarines, abrir el diálogo entre todas y todos los integrantes para resolver problemas, permitir la presencia de niñas y niños pequeños en ensayos o sesiones de entrenamiento y hasta la corta duración de cada proyecto. Todas estas medidas que nacen desde la empatía son formas de complicidad y acompañamiento que les permiten acercarse a cumplir lo que podríamos considerar como los principales objetivos que comparten nuestras agrupaciones: tratar de producir y trabajar desde maneras más horizontales, más cordiales y más humanas de trabajar en conjunto. Así, para todas y todos los integrantes es muy importante conocer a las personas con quienes trabajan, estar al tanto de sus circunstancias profesionales y de vida así como generar confianza y solidaridad entre ellos y ellas sin dejar de lado la disciplina y el compromiso con el proyecto.

Cabe destacar entonces el hecho de que la base de dos de las tres agrupaciones entrevistadas, sean las relaciones de pareja y que en las tres agrupaciones haya relaciones sólidas de amistad entre sus integrantes, al menos hasta el momento en que esta investigación fue realizada. Esto nos habla de una afinidad y un apoyo que para las y los bailarines es importante tener más allá del trabajo compartido dentro de la agrupación y que se desborda hacia el trabajo que siguen realizando una vez fuera de los ensayos. En este sentido el intercambio de ideas y la retroalimentación continúan aún en sus espacios y momentos familiares o recreativos. Ya sea que se trate de relaciones de pareja, familiares, de amistad o incluso sólo de trabajo, están estrechamente relacionadas con el compromiso, los acuerdos y colaboraciones que se logran en cada proyecto. Las relaciones que posibilitan el trabajo colaborativo en estas agrupaciones están alimentadas en gran medida por la necesidad –y como lo expresaron los mismos bailarines y bailarinas, la *necedad*- de seguir trabajando en lo que a ellas y ellos les gusta a pesar de todas las condiciones precarias que encuentran en el camino.

Otro de los aspectos que es importante resaltar respecto a los lazos afectivos que sostienen las agrupaciones es que permiten el desarrollo de obras y proyectos aún si no se

cuenta con los recursos económicos y materiales suficientes para solventar todos los gastos que estos implicarían. Así podemos hablar de que muchas de las prácticas y estrategias de las agrupaciones independientes puedan orientarse a proponer modelos de trabajo distintos a los modelos empresariales donde hay un patrón y un empleado y distintas maneras de auto gestionar sus recursos. Estrategias que les han permitido subsistir y que en muchos casos les distinguen de las maneras de producir de las compañías institucionalizadas. Entre las más importantes encontramos por un lado, que los miembros de las agrupaciones realicen aportaciones voluntarias tanto en términos económicos como en las múltiples funciones que cada integrante aprende a realizar cuando no es posible contratar especialistas –vestuaristas, iluminadores o técnicos de audio por mencionar algunos. Esta voluntad de las y los integrantes aportar algo de sí mismas y de sí mismos aunque no reciban un salario estable y el deseo de hacer equipo puede interpretarse como un modo de expresar su compromiso con las y los otros miembros del grupo así como un sentimiento de pertenencia a las agrupaciones. Por otro lado, tenemos el priorizar la retribución económica que las y los directores de las agrupaciones pueden otorgar a las y los participantes y colaboradores de cada proyecto por encima de su propia retribución por su trabajo creativo, de dirección o de gestión cuando es el caso. En este sentido podemos hablar de un sentido de responsabilidad hacia el bienestar de quienes participan en los proyectos que las y los directores asumen como cabeza de estos a pesar de la precariedad económica en la que frecuentemente producen.

Es importante mencionar también una de las estrategias de adaptación más recurrentes que las agrupaciones independientes participantes de esta investigación implementan como consecuencia de la falta de salones o teatros a los que pueden acceder o cuya renta pueden pagar: ensayar o realizar presentaciones en los espacios públicos. Estas prácticas destacan en primer lugar porque rompen con la idea del artista o bailarín que se aparta de la sociedad y se encierra en un espacio exclusivo para crear y producir arte; en segundo lugar, porque ponen en juego la idea de las condiciones óptimas de producción y ejecución de la danza contemporánea al salir de los lugares que se supone están hechos especialmente para ellos y ellas. Por último, porque generan en las y los bailarines sensaciones y experiencias distintas, así como relaciones diferentes tanto entre las y los participantes como con el público con el que interactúan.

Al ensayar y presentarse en el espacio público las y los bailarines deben adaptarse a las condiciones del espacio y estar preparados mental y físicamente para lo que pueden encontrarse. Es decir, que deben desarrollar la capacidad de concentrarse en bailar sin dejar de poner atención a lo que sucede a su alrededor: las personas que pasan, los objetos que pueden utilizar o los que podrían provocar un accidente –bancas, piedras, postes, árboles. También deben aprender a utilizar su cuerpo de manera que el contacto con el piso de concreto sea lo menos agresivo para ellas y ellos. De lo contrario, el desgaste y las posibilidades de lesionarse aumentan considerablemente.

Aunque estas son habilidades que deben desarrollarse aun cuando se baila en un espacio “adecuado” como un salón o un foro, el cuerpo se encuentra más expuesto a accidentes debido a que en el espacio público no tienen la posibilidad de controlar aspectos como que el espacio sea sólo para ellos y esté libre de obstáculos. Del mismo modo, la relación que mantienen con el público cambia, ya que al encontrarse mucho más cerca de él, hay más posibilidades de interacción pero también de rechazo. Así, el uso del espacio público genera en las y los bailarines sensibilidades distintas respecto al uso y las posibilidades de su propio cuerpo. Pueden generar maneras más refinadas de empatía y escucha mutua al bailar que no dependen tanto del ritmo de la música sino del ritmo que se forma entre todas y todos los participantes y respecto a la comunicación que logran con el público y la manera en que logran o no integrarse al ritmo de las personas que habitan esos espacios.

Todos los lazos afectivos, las identificaciones, los cuestionamientos, las responsabilidades asumidas y las prácticas que hemos descrito a lo largo de este apartado, son algunas prácticas que podemos identificar como prácticas de una estética de la precariedad. Es decir, las maneras y las estrategias que estas agrupaciones han implementado para adaptarse a sus condiciones económicas, laborales, materiales y personales precarizadas tanto en lo individual como en lo grupal para producir en conjunto y para ayudarse unos a otros. Existe una identificación entre ellos y ellas, con su profesión, con la importancia que tiene bailar frente a un público y el entramado de condiciones precarias laborales y económicas que rodean su profesión y sus formas de vida. Estas prácticas son la base que sostiene su integración y supervivencia más allá de los recursos materiales o económicos a los que se tiene acceso, de los apoyos institucionales que facilitan –o no- las producciones o, en su caso, de los distintos recursos que cada integrante puede aportar.

Asimismo estas prácticas ordenan las relaciones laborales que se dan más horizontalmente en las agrupaciones, influyen en el número de integrantes que participan en las producciones –como equipo de base o eventual- y hasta a la manera en que estas agrupaciones llevan a cabo sus sesiones de entrenamiento. Como vimos en el capítulo anterior, para algunas agrupaciones la parte de entrenamiento grupal es importante en tanto que existe un deseo de que cada miembro comparta con los demás sus conocimientos y sus intereses respecto al movimiento del cuerpo. Sin embargo el tema del entrenamiento grupal tiene otros factores que debemos mencionar.

En la mayoría de los casos el entrenamiento individual no depende principalmente de los intereses personales de las y los bailarines sino de que los horarios de clase se acomoden a sus horarios laborales y familiares y, sobre todo, a los precios de clase que pueden solventar. De manera que en general, el entrenamiento de las y los bailarines que entrevistamos no es un entrenamiento diario ni por periodos prolongados, sino que es más bien discontinuo y adaptable a sus circunstancias laborales, económicas y familiares. Esto repercute principalmente en que sus cuerpos no siempre se encuentren completamente preparados para resistir con toda su energía las funciones completas o para presentarse durante temporadas largas –ya sea por falta de condición física o porque no cuentan con periodos de descanso suficientes debido a sus múltiples ocupaciones- lo que puede ocasionarles lesiones. Por tanto, la cuestión del entrenamiento discontinuo y ecléctico es un aspecto precarizado muy importante que comparten estas agrupaciones y que puede considerarse como uno de sus rasgos característicos. En consecuencia, una manera que han encontrado para superar esta situación en la que cada uno de ellos y ellas debe buscar por su cuenta la manera de mantenerse entrenado continuamente, es a través de las sesiones de entrenamiento grupal que se dan en la medida de lo posible durante cada proyecto con el objetivo de compartir y enriquecer a la agrupación a través de la colaboración. Así, las y los bailarines que se mueven en estos círculos han descubierto en prácticas como el entrenamiento colaborativo –y muchas veces colectivo- maneras de subvertir esta situación en la que en muchas ocasiones se han visto inmersos.

Ahora bien, respecto a las redes de colaboración que se tejen entre agrupaciones independientes podemos hablar también en términos de *acompañamiento* y *empatía*. Esto debido a que las prácticas que se dan en estas redes por lo general responden a la necesidad

de subsanar las condiciones de precariedad que hay en común entre agrupaciones, por lo que buscan que todos sus participantes se beneficien de los proyectos que comparten. Un primer aspecto a tomar en cuenta desde la perspectiva estética de la sensibilidad es que muchas veces se tiende a priorizar la construcción de relaciones humanas y lazos laborales amistosos por encima de los beneficios económicos. En este sentido, tenemos los ejemplos mencionados en el apartado de *redes de colaboración* del capítulo anterior, en el que las agrupaciones aceptan presentarse en funciones o festivales de otras agrupaciones a cambio de la difusión de su trabajo o de pago en especie. Dado que estos bien podrían interpretarse a la luz del concepto de auto precarización, conviene subrayar que la esencia de las redes colaborativas es la cooperación y el intercambio de trabajo para fortalecer las relaciones entre las agrupaciones independientes, especialmente si hay lazos amistosos entre ellos. Y, en vista de que los resultados han sido benéficos para quienes las han implementado, se han convertido ya en una manera usual de seguir difundiendo su trabajo.

Cuando hablamos de este tipo de redes hablamos de afinidades e identificaciones entre los grupos independientes en cuanto a modos de operar y modos de pensar sus prácticas artísticas y sus modos de vida como trabajadores culturales. Entre estas afinidades encontramos que los grupos entrevistados se identifican principalmente con la voluntad de no pertenecer a un círculo que, a cambio de obtener becas que brindan apoyo económico y legitimación institucional, produzca obras ininterrumpidamente aunque estas no obedezcan necesariamente a sus intereses e inquietudes sino a trámites y requisitos burocráticos. Esto significa que para estas agrupaciones es más importante realizar obras dando a cada una el tiempo necesario para que las y los bailarines que participan en ellas logren desarrollarlas y explotarlas al máximo. Con esto queremos decir que para que una obra alcance su punto mayor de calidad y fluidez es necesario que se presente al público continuamente. De este modo las y los bailarines pasan por un proceso de sensibilización en el que van encontrando en cada presentación elementos que pueden mejorarse ya sea a nivel coreográfico, musical o de haberlos, elementos como vestuario o utilería. Del mismo modo van encontrando aquellos momentos de la obra en los que se sienten cómodos o cómodas y que van creciendo y afinándose con cada presentación. Sin embargo, aunque la obra es la materialización de un proyecto y su proceso de presentación y circulación es tan importante como su proceso

creativo, los apoyos y becas generalmente no cubren los gastos y honorarios de ambos procesos además de dar a cada proyecto un tiempo límite establecido para desarrollarse.

Aunque las redes colaborativas son sumamente importantes, no podemos perder de vista que, aunque su objetivo es la cooperación y la colaboración, existen tensiones que en ocasiones dificultan los procesos. Una de las principales tensiones es la medida en que los grupos colaboran o se comprometen en los distintos proyectos y los acuerdos a los que llegan en cuanto a los beneficios que cada uno recibirá por su trabajo. Para las agrupaciones que entrevistamos la seguridad de contar con apoyo recíproco es decisivo para el funcionamiento de las redes colaborativas. Es necesario señalar entonces que en muchas ocasiones los lazos que se forman son precarios porque son inestables, dependen del éxito del proyecto en cuestión y, aunque exista la voluntad de hacer equipo, como consecuencia del sistema meritocrático que incentiva los logros individuales, en ocasiones cada grupo debe aprender a priorizar sus propios intereses por encima de los beneficios colectivos. Como comentaban las y los entrevistados, muchas veces es necesario competir con el otro para ganarse el acceso a un salón de ensayo, la posibilidad de ser incluido en la programación de un festival o la posibilidad de ganar un apoyo económico. En este sentido, deben también aprender a separar las relaciones laborales de las relaciones personales, lo que nos lleva una vez más a una precariedad afectiva fomentada, en este sentido, por las instituciones culturales que les exigen mantenerse siempre más visibles y estar más disponibles que los demás.

En los procesos de obtención de apoyos y becas institucionales esta competencia se relaciona a su vez con el lugar de residencia de las agrupaciones ya que quienes producen en las periferias deben competir contra las que radican en lo que hemos llamado el centro hegemónico -Ciudad de México- de manera que no todas las agrupaciones se enfrentan con las mismas dimensiones de precariedad. Entre quienes participaron en la investigación existe la fuerte percepción de que aquellos bailarines o bailarinas y agrupaciones que no trabajan o que no han tenido relación laboral o colaborativa con algún grupo o compañía de la Ciudad de México en algún momento de su carrera o que no han obtenido algún apoyo por las instituciones culturales locales, tienen menos oportunidades de que su trabajo sea reconocido tanto por las instituciones culturales del centro como por el mismo gremio de la danza. Y por tanto, de que su trabajo se inserte y se consolide –aunque sea temporalmente– en el medio de circulación hegemónico. En este medio se incluyen, las programaciones en los foros y teatros

de la Ciudad de México, la participación en algunos festivales de danza contemporánea, así como la posibilidad de obtener apoyos institucionales.

Podemos decir que en consecuencia, la postura que mantienen las y los bailarines entrevistados en relación con el circuito hegemónico de la danza contemporánea se refiere entonces a una inconformidad con todos los requisitos institucionales que deben cumplirse para ser aceptado en este circuito y con que su trabajo como agrupaciones de provincia no tenga el mismo reconocimiento ni visibilidad que el de los grupos de la capital. Esto ha provocado que para ellos y ellas producir obras o proyectos a partir de los apoyos institucionales o pertenecer al circuito hegemónico sea sólo una de las distintas opciones para producir. Por tanto, agrupaciones como las que entrevistamos prefieren que las becas, apoyos y participaciones en programaciones y festivales institucionalizados de la Ciudad de México funcionen como un elemento extra que impulse las producciones y no que las producciones dependan o se piensen en función de estos eventos y apoyos. Así, con el objetivo de descentralizar la actividad dancística del país, proyectar la actividad de agrupaciones de otros estados del país y fortalecer las redes colaborativas entre estas agrupaciones, se han creado festivales y encuentros de danza como el Encuentro de Creación Coreográfica *En tiempo real*³⁶² en Michoacán o *Incubando Movimiento*³⁶³ en Querétaro, propuestos por las agrupaciones que participaron en esta investigación.

A partir de la estética podemos evidenciar entonces, más que las carencias, la compleja administración de la precariedad económica y la generación de modos intersticiales de producción. A través de todos los elementos que intervienen en sus modos de producir las y los bailarines independientes proponen una manera distinta de conceptualizar la idea de trabajo la cual no se trata solamente de procesos de transformación material sino de un conjunto de prácticas, lazos colaborativos, procesos creativos, sensibilidades y sociabilidades. Así, las estrategias que los bailarines y bailarinas han implementado, al mismo tiempo como consecuencia y como una manera de subvertir esas dimensiones de la precariedad, ya se han vuelto parte inherente de su trabajo y de las agrupaciones independientes de danza contemporánea en México. En este sentido, el trabajo de los

³⁶² Disponible en: <https://www.eccentiemporeal.com/> (último acceso: 21 de abril de 2020).

³⁶³ Disponible en: <https://www.facebook.com/incubandomovimiento/> (último acceso: 21 de abril de 2020).

bailarines y bailarinas es capaz de crear su propio sentido al considerar como parte de ese trabajo actividades que nacen de la empatía y las identificaciones y que abarcan desde aspectos como la rotación de quien guía el entrenamiento diario, las relaciones simétricas entre las y los integrantes y los lazos que dan forma a las agrupaciones, así como aspectos como el proceso creativo y el intercambio de trabajo que va más allá de una retribución económica.

Debido a todo lo expuesto, la discusión en torno a la estética de la precariedad de las agrupaciones de danza contemporánea independiente no sólo es económica o laboral, también es de institucionalidad, de relaciones, de afectividades y de modos de ordenar ciertos aspectos de lo sensible. La precariedad no se refiere solamente a los recursos materiales o económicos disponibles para producir y por tanto tampoco está ligada solamente a la obtención de apoyos o becas. Se basa en todas las condiciones que abarcan identificaciones, subjetividades y problemáticas compartidas por las agrupaciones de danza independiente en nuestro país y las repercusiones que tienen estas condiciones en las maneras que estos grupos y sus integrantes encuentran para seguir ejerciendo su profesión y tratar de vivir de ella. No obstante, es importante añadir ahora que todas estas condiciones que hemos señalado como condiciones precarizadas

A través de la estética de la precariedad también podemos reconocer las prácticas y el trabajo de estas agrupaciones como una actividad que ellas y ellos mismos consideran como productiva y que forma parte de la comunidad en la que las y los bailarines se insertan y desarrollan su profesión y su vida. En general, los bailarines y bailarinas que participaron en esta investigación buscan ya no sólo pensarse e identificarse como “artistas” sino que sus obras y proyectos puedan entrar en contacto y comunicación con su comunidad. Esto quiere decir, alejarse de la idea del artista que trabaja y vive en una esfera distinta de la resto de la sociedad.

Finalmente, a través del concepto de estética de la precariedad podemos mostrar que la precariedad, en sus distintas dimensiones, organiza a partir de la sensibilidad una gran parte de la actividad del campo de la danza contemporánea independiente. Lo que se articula en una distribución de lo sensible – relaciones, afectividades, complicidades, expresiones y medios de circulación, lo que llamamos una estética de la precariedad.

CONCLUSIONES.

A partir de la *estética de la precariedad* podemos integrar y mostrar la amplia gama de dimensiones en las que se presenta la precariedad en las prácticas de los grupos independientes de danza contemporánea de nuestro país, así como su influencia en el ordenamiento sensible de sus prácticas. La precariedad puede alcanzar dimensiones fácilmente identificables que van desde las condiciones económicas y materiales de producción de los grupos así como sus condiciones laborales, hasta otras menos evidentes como el tipo de relaciones laborales y afectivas que se establecen en el medio de circulación hegemónico de la danza contemporánea. Este último punto es uno de los más complejos ya que, por un lado, repercute en el tipo de relaciones y lazos que se establecen entre los integrantes de las agrupaciones independientes y a su vez, en las redes colaborativas que se forman entre ellas para tratar de subvertir esta dimensión de la precariedad. Por un lado la estética de la precariedad nos permite articular entonces las distintas dimensiones precarizadas que subsumen las prácticas de las agrupaciones independientes.

Las agrupaciones que participaron en esta investigación comparten algunos aspectos singulares como los modos de producción y organización, el tipo de relaciones afectivas que sostienen las agrupaciones, la flexibilidad de sus estructuras y sus prácticas, así como la relación que sostienen con las instituciones, las cuales permiten diferenciarlas de los modos de organización y producción de la danza contemporánea institucionalizada. Estas agrupaciones se distinguen principalmente por el tipo de relaciones que se dan entre las y los bailarines que las integran, basadas en la mayoría de los casos, en lazos familiares y de amistad que posibilitan la búsqueda e implementación de modos de trabajo y de producción que no siempre se acoplan con los modelos “ideales” que describimos en el capítulo 3. Aunque algunos de los grupos tratan de encajar en este modelo idealizado, en realidad la precariedad de sus condiciones económicas y laborales, tanto grupales como individuales, no siempre les permiten reproducir este modelo. Por tanto, los modelos, estrategias y estructuras de trabajo de los grupos independientes emergen como modelos alternativos de producción a partir de la precariedad y de la empatía, identificaciones y formas de comunicación, organización y acompañamiento –es decir, la sensibilidad- que esta genera.

Los lazos que se generan entre las agrupaciones independientes nacen también a partir de la sensibilidad generada por las condiciones precarias que comparten. Aunque muchos de estos lazos tienden a ser temporales y dependen en muchas ocasiones del éxito de los proyectos que comparten, han sido una de las principales estrategias para lograr no sólo la producción de obra sino la circulación de su trabajo, así como una manera alterna de trabajar y beneficiarse de los proyectos sin la necesidad de entrar completamente en las dinámicas institucionales. Uno de los objetivos principales de las agrupaciones que conforman cada una de estas redes colaborativas es lograr la auto sustentabilidad. Es decir, no tener que depender completamente de las becas o apoyos institucionales para producir.

Por otra parte, a partir de esta investigación pudimos dar cuenta de que es importante cuestionar o al menos poner en duda el significado de la precariedad ya que para las agrupaciones que hemos entrevistado la precariedad que subsume sus prácticas no siempre tiene una connotación negativa. Y de tenerla, tampoco encaja necesariamente con la connotación negativa impuesta a partir de la implementación del capitalismo y neoliberalismo. Es decir, que no todos ellos o todas ellas consideran como precarias sus formas de vida, sus modos de producir o sus condiciones laborales en tanto que les permiten dedicarse a lo que ellos les gusta hacer y llevar el estilo de vida que ellos y ellas han elegido. Por el contrario, para algunos la precariedad podría reflejarse por ejemplo, en tener un empleo que, aunque tuviera las ventajas de un empleo estable y formal, no les dejara el tiempo suficiente para entrenar, viajar para asistir o en su caso impartir talleres o que no les permitiera emprender sus propios proyectos. En este sentido, podemos decir que la precariedad no es un límite ni un obstáculo, sino una condición que abre alternativas y formas otras de vivir, trabajar y producir.

La estética de la precariedad articula todo este conjunto de prácticas, modos de operar, modos de vida, acompañamientos, colaboraciones afectividades, sensibilidades, adaptaciones y lazos amistosos o laborales que se han dado dentro y fuera de las agrupaciones independientes como consecuencia de la precariedad. Esto se articula además con el lugar que su profesión ocupa dentro del orden socioeconómico y con todas las prácticas, estrategias y maneras que han encontrado para seguir ejerciendo a pesar de la precariedad.

Para finalizar es importante añadir que, a pesar del amplio espectro que abarca nuestro concepto hay algunos aspectos que han quedado fuera de la investigación y que merecen ser

tomados en cuenta para futuras investigaciones en el campo de la danza. Uno de ellos es el ordenamiento que se da a partir de la desigualdad que existe dentro del gremio de la danza. En general, la danza contemporánea, junto la danza clásica y la danza folklórica –esta última hasta cierto punto- son los únicos géneros que son considerados como prácticas formales o profesionales por las instituciones culturales hegemónicas. Es decir, que aunque sus condiciones son también precarias, son generalmente los únicos rubros que cuentan con planes de estudio específicos para su profesionalización dentro de las universidades o que cuentan con presupuesto enfocado especialmente para apoyar a los grupos, compañías o proyectos. Son los únicos géneros en los que se han conformado compañías nacionales, que hacen giras internacionales y cuya producción artística se considera como aporte a la cultura del país. De modo que, aún al interior del gremio de la danza, existe en general una falta de reconocimiento como parte del gremio a otros géneros como podrían ser los bailes de salón, la danza oriental, danzas urbanas como hip hop, la danza jazz, etcétera. Aunque al parecer estas últimas tienen mayor difusión gracias a los medios de comunicación o a que el público tiene cierta preferencia por ellos debido a que sus contenidos suelen ser más entretenidos y accesibles que los que se abordan en la danza contemporánea, son también los que se han tomado con menos seriedad por las instituciones culturales en general.

En esta investigación no pretendemos generalizar las condiciones de precariedad de la danza en México a través de las condiciones específicas de la danza contemporánea. Lo que nos llama la atención como caso de estudio, es que aunque las agrupaciones independientes especializadas en este género tienen una estrecha relación con las instituciones culturales, siguen presentando los rasgos precarizados que se han expuesto. Esto no resta importancia ni a las compañías institucionalizadas, ni a las agrupaciones independientes de otros géneros y estilos que también tratan de despuntar y crear sus propias relaciones y estrategias de supervivencia y producción. Sería interesante también poder incluir a las y los bailarines, grupos o compañías que se sustentan por completo gracias a academias o estudios de danza. Por tanto, consideramos que sería pertinente ampliar el panorama y tomar en cuenta también las condiciones específicas de todas estas otras agrupaciones.

Asimismo podemos mencionar la importancia de un estudio de que ayude a comprobar si realmente el público alcanza a conectar con las propuestas de las agrupaciones

independientes de danza contemporánea tal como lo intuyen las y los bailarines. Llama la atención que los resultados de esta investigación muestran que casi todos los grupos buscan tener alguna relación con su comunidad. Es decir, que ya no están interesados en sólo presentarse en un teatro y ser aplaudidos o reconocidos como artistas, sino en acercar su trabajo a la mayor cantidad y variedad de público posible, sobre todo a aquella que no forma parte de la comunidad artística. Por último, consideramos importante adentrarse también en las dimensiones de precariedad específicas de las y los bailarines veteranos o de quienes tratan de combinar la maternidad o paternidad con las prácticas de la danza.

Bibliografía Citada.

- Alonso Atienza, Loreto, *Una producción cultural distraída, desobediente, en precario e invertebrada. Análisis de algunas prácticas artísticas en la actualidad*, Madrid, 2007, Tesis, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes.
- Ávila, Sonia, “Comunidad artística se manifiesta frente a Palacio Nacional”, *El Heraldo de México*, en: <https://heraldodemexico.com.mx/artes/manifestacion-cdmx-palacio-nacional-artistas-actores-mananera-amlo-bloqueo/> (último acceso: 1 de mayo de 2020)
- Blades, Hetty, “Projects, Precarity and the Ontology of Dance Works”, en: https://www.cambridge.org/core/search?q=projects%2C+precarity+and+the+ontology+of+dance+works&_csrf=Nu8wzPdJ-IXdwpq5zwpqPylGHauhvmiJdA8M (último acceso: 20 de marzo de 2020).
- Cuevas Valenzuela, Hernán, “Precariedad, precariado y precarización. Un comentario crítico desde América Latina a The precariat. The new dangerous class de Guy Standing” en *Polis, Revista Latinoamericana*, vol. 14, núm. 40, 2015, pp. 313-329.
- De León Cevallos, Marisa, *Espectáculos escénicos. Producción y difusión*, 2ª ed., México, 2015 (Colección Intersecciones, 1).
- Emmelhainz, Irmgard, *La tiranía del sentido común. La reconversión neoliberal en México*, México, Paradiso Editores, 2016.
- Expósito, Marcelo, “Entrar y salir de la institución: autovaloración y montaje en el arte contemporáneo” en: <https://transversal.at/transversal/0407/exposito/es>, (último acceso: 19 de marzo de 2020)
- Gaxiola López Linares, Sergio Cuauhtémoc et al, “Precariedad laboral por grupos ocupacionales en el Estado de México, 2005 y 2015”, en *Región y sociedad*, vol. 31, México, 2019, pp. 1-20.
- Gerber Biechi Verónica y Carla Pinochet Cobos, “La era de la colaboración. Mapa abreviado de nuevas estrategias artísticas”, en García Canclini Néstor (coord.), *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*, España, Editorial Ariel, 2012.

- González, Jordana, “Precariedad laboral, escenario constante para bailarines mexicanos”, en <https://www.contralinea.com.mx/archivo-revista/2019/06/27/precariedad-laboral-escenario-constante-para-bailarines-mexicanos/> (último acceso: 20 de marzo de 2020)
- Grotowsky, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, 16ª edición en español, traducción de Margo Glantz, México, Siglo XXI Editores, 1992.
- Guimenez, Sandra, “Neoliberalismo y precariedad laboral en el Estado Argentino (1990-2000)”, en *Revista de Ciencias sociales* (Cr), vol. 1-2, núm. 135-136, Costa Rica, 2012, pp. 141-150.
- Hardt, Michael, “Affective Labor”, en *Boundary 2*, vol. 26, no. 2, Summer 1999, pp. 89-100.
- Harvey, David, “Breve historia del neoliberalismo” en: <http://www.paginaspersonales.unam.mx/files/4031/Asignaturas/813/Archivo2.829.pdf> (último acceso: 20 de marzo de 2020).
- Herbert, Robert, “Impressionism, originality and laissez-faire” en: <https://content.ucpress.edu/chapters/10136.ch01.pdf> (último acceso: 20 de marzo de 2020).
- Infantino, Julieta, “Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones de trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses”, en *Cuadernos de antropología social*, no. 34, Buenos Aires, 2001, pp. 141-163.
- Islas, Hilda, “Esquizoanálisis de la creación coreográfica. Experiencia y subjetividad en el montaje de Las Nuevas Criaturas”.
- Jackson, Shannon, « Just-in-time. Performance and the Aesthetics of Precarity », en *The Drama Review*, vol. 56, no. 4, Winter 2012, pp. 10-31.
- Lazzarato, Mauricio, “Las desdichas de la crítica artista y del empleo cultural” en: http://ayp.unia.es/r08/IMG/pdf/Las_desdichas_de_la_critica_artistica-MLazzarato.pdf (último acceso: 20 de marzo de 2020)
- López Cuenca, Alberto, “Artistic Labour, enclosure and the New Economy” en: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/667241> (último acceso: 20 de marzo de 2020).
- López Cuenca, Alberto, “Los comunes digitales: nuevas ecologías del trabajo artístico”, México, *Centro de Cultura digital*, 2016.

- Lorey Isabell, “State of insecurity. Government of the precarious”, Verso, Estados Unidos, 2015.
- Lorey, Isabell, “Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales” en https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/31876869/lorey__gubernamentalidad_y_precarizacio_n_de_si_.pdf (último acceso: 20 de marzo de 2020)
- Margarita Tortajada Quiroz, “La danza contemporánea independiente mexicana. Bailan los irreverentes y los audaces”, en *Casa del tiempo*, núm. 95-96, México, diciembre-enero 2007, pp. 73-80.
- Marín García, Teresa y Salóm Marco, Enrique, “Los colectivos artísticos: microcosmos y motor del procomún de las artes” en *Teknocultura, Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales*, Vol. 10, no. 1, 2013, pp. 49-74.
- Martin, Randy, « A precarious dance, a Derivative Sociality », en *The Drama Review*, vol. 56, no.4, Winter 2012, pp. 64- 79
- Medellín Gómez, Ana Cristina, “Creaciones visuales para la danza (videodanza)” en Fabelo Corzo José Ramón y Torrija Aguilar Jaime (coord.), *Arte e identidad. Entre lo corporal y lo imaginario*, Colección La Fuente, volumen 6, BUAP Puebla, 2015, pp. 163- 173.
- OIT. Oficina regional para América Latina y el Caribe, Trabajo decente y juventud. América Latina, Perú, 2007.
- Ojeda de la Torre, Ivonne, “#NoVivimosDelAplauso. Artistas denuncian a Cultura de la 4T por falta de pagos y pobreza laboral”, Sin Embargo.mx en: <https://www.sinembargo.mx/16-01-2020/3713436> (último acceso: 1 de mayo de 2020).
- Pratt, Andy y Gill, Rosalind, “In the social Factory? Immaterial labour, precariousness and cultural work”, en *Sage Journals*, vol. 5, no. 7-8, 2008, pp. 1-30.
- Ruido, María, “¡Mamá, quiero ser artista!” en *Precarias a la deriva, A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*, Ed. Traficantes de sueños, Madrid, 2004.
- Rauing, Gerald, “El precariado monstruo” en: http://marceloexposito.net/pdf/trad_raunig_precariado-monstruo.pdf (último acceso: 20 de marzo de 2020)

- Román-Sánchez Yuliana Gabriela y Sollova-Manenova Vera, “Precariedad laboral de jóvenes asalariados en la ciudad de Toluca, 2005-2010”, en *Convergencia*, vol. 22, núm. 6, México, enero-abril, 2015.
- Rubio Campos, Jesús, “Precariedad laboral en México. Una propuesta de medición integral”, en *Revista Enfoques. Ciencia política y administración pública*, vol. 8, núm. 13, Chile, 2010, pp. 77-87.
- Santamaría López, Elsa, Precariedad laboral: apuntes para una aproximación sociológica a sus formas contemporáneas, en *Papeles del CEIC*, núm. 1, España, 2009, pp. 34-41.
- Suárez Molano, José Olimpo, *Crítica a la razón en la Filosofía del siglo XX*, Universidad de Antioquia, 2006. Recuperado de: <https://books.google.com.mx/books?id=qSqdBON7H->
- Tatarkiewics, Wladislaw, “Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética”, 6ª ed., trad. Francisco Rodríguez Martín, España, Ed. Tecnos, 1997.
- Urteaga, Castro Pozo, Maritza, “De jóvenes contemporáneos: Trendys, emprendedores y empresarios culturales”, en García Canclini Néstor (coord.), *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*, España, Editorial Ariel, 2012.
- Vallejos, Juan Ignacio, “Subverting Precariousness: Work, History, and Aesthetics in Contemporary dance in Buenos Aires”, en *Dance Research Journal*, no. 51, 2019, pp. 32-46.
- Van Assche, Annelies, Laermans, Rudi, “Contemporary dance artists in Brussels: a descriptive report of their socio-economic position”, en: <https://www.ugent.be/lw/kunstwetenschappen/spam/en/news-events/enclosures/descriptive-report.pdf/view> (ultimo acceso: 19 de marzo de 2020).
- Velázquez Hernández, Guillermina, “Espacios, agentes culturales y danza artística en la ciudad de México” en *Sociológica*, vol. 21, núm. 62, septiembre-diciembre, Universidad Autónoma Metropolitana, Distrito Federal, México, 2006, pp. 245-259.
- Vilar, Gerard, “Aesthetic precariousness”, en *Comparative Studies of Modernism*, no. 6, Spring, 2015.

