

95

Danzas, cuerpos y performatividades

Nueva Antropología

•Tanya García López, Profesión: bailarín de ballet. Experiencias en el proceso de producción de la danza escénica • María de Lourdes Fernández Serratos, Cuerpos percibientes. Experiencias de espectadores de danza contemporánea en la Ciudad de México • María Cristina Mendoza Bernal, Butoh Ritual Mexicano, A. C., una práctica performativa con fines terapéuticos • Abraham Domínguez Madrigal, Quemas de judas, rituales carnavalescos actuales en la Ciudad de México • Joselin Barja Coria, Representación, performatividad y presencia. Un diálogo imprescindible a la luz de la experiencia migrante • Ana María de Guadalupe Arras Vota / Damián Aarón Porras Flores / Addy Anchondo Aguilar, Entre la oportunidad y la opresión: experiencias de vida de universitarios rarámuris • Natalia Edith Tenorio Tovar, Análisis de la vergüenza: el estigma, la discriminación en el aula y la autoestima

CIESAS · CULTURA SECRETARÍA DE CULTURA · INAH

VOL. XXXIV, NÚMERO 95, JULIO- DICIEMBRE 2021 ISSN 0185-0636

Nueva Antropología 95

Danzas, cuerpos y performatividades

PROFESIÓN: BAILARÍN DE BALLET. EXPERIENCIAS EN EL PROCESO DE PRODUCCIÓN DE LA DANZA ESCÉNICA

Tanya García López*

Resumen: Trabajo y danza son procesos que implican la construcción y reconstrucción, objetiva y subjetiva, de la individualidad y la colectividad; en esta sinergia que se produce se dibuja el propósito del texto: indagar sobre el trabajo del bailarín de ballet escénico desde una mirada del mercado de trabajo y en su comprensión como actividad humana. Este análisis deviene de pensar las dimensiones objetivas y subjetivas del cuerpo del bailarín/trabajador, así como de dimensiones como derechos laborales, jerarquías, sueldo, precariedad, entre otras; finalmente, a esta nebulosa se suma la problematización del trabajo en la danza como un objeto que se mueve entre el trabajo clásico y el trabajo no clásico.
Palabras clave: danza escénica, trabajo, condiciones laborales, Ciudad de México.

Profession: Ballet Dancer. Experiences in the Production Process of Stage Dance

Abstract: Labour and dance are processes which imply the construction and reconstruction, objective and subjective, of the individual and the collective; in this synergy produced, the purpose of the text is to show a part of my research upon the labour of the ballet dancer, from the view of the labour market and in its comprehension as a human activity. This analysis comes from the study of the objective and subjective dimensions of the body of the dancer/worker, as well as dimensions such as labour rights, hierarchies, salary, precariousness, among others. Finally, to these items, is added the problematization of labour in dance as an object that moves between the classic labour and non-classic labour.
Keywords: scenic dance, labour, labour conditions, Mexico City.

El trabajo en la danza escénica en México, desde su dimensión antropológica, es un objeto de estudio con poca sustancia teórica y empírica; sin embargo, se reconocen estudios como el realizado por Fernández (2007) sobre grupos independientes de danza contemporáneo en la Ciudad de México, el de Solís y Brijandez (2018) sobre bailarines de ballet y danza contemporánea en Tijuana, así como el de Briceño (2007) sobre las subjetividades de un grupo de bailarinas de danza oriental en México y Argentina. Esta aridez del conocimiento se complejiza con la casi inexisten-

* Maestra en Investigación de la Danza por el Cenidi-Danza (INBAL) y licenciada en Ciencias de la Educación por la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Actualmente cursa el Doctorado en Ciencias Antropológicas en la UAM-Iztapalapa.

cia de documentos estadísticos, pero se disipa con el texto *Para salir de terapia intensiva. Estrategias para el sector cultural hacia el futuro* (2020) publicado por la Cátedra Internacional Inés Amor en Gestión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), que si bien no se aborda desde la especificidad de la danza, aporta un pertinente análisis sociodemográfico del sector cultural. Por lo anterior, y con la intención de aportar una mirada científica sobre el trabajo en la danza, en 2019 se realizó una investigación sobre el trabajo en el ballet escénico desde las experiencias de bailarines en la Ciudad de México, comprendiendo el trabajo desde su concepción como mercado de trabajo y como actividad. En las siguientes líneas se describe la estrategia teórica-metodológica, así como los aportes más relevantes de esta investigación a la antropología del trabajo y a la antropología de la danza.

ANCLAJES TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS PARA LA INVESTIGACIÓN DEL TRABAJO EN LA DANZA

El trabajo se aborda desde su dimensión cultural, y esta última desde su concepción simbólica; por esto, la cultura se comprende como

> […] la organización social del sentido, interiorizado en forma relativamente estable por los sujetos en formas de esquemas o de representaciones compartidas, y objetivado en formas simbólicas, todo ello en contextos históricos específicos y socialmente estructurados (Giménez, 2004: 80).

Para el estudio, las múltiples formas de interiorización y materialización objetiva de la cultura se abordan a través de la teoría de Bourdieu. Las primeras representaciones mentales de sustancia simbólica son comprendidas como *habitus*: "esquema de percepción, de valoración y de acción" (Giménez, 2005: 401); por tanto, el *habitus* es adquirido y corporeizado. Bajo esta premisa, para Bourdieu, el *habitus* es un "principio generador y unificador que retraduce las características intrínsecas y relaciones de una posición en un estilo de vida unitario, es decir, un conjunto unitario de elección de personas, de bienes y de prácticas" (Bourdieu, 1997: 19). Se agrega que el *habitus* no se observa como coherente, sino que está sujeto a las transformaciones sociales y culturales. Por otro parte, el capital simbólico, para Bourdieu, es una

> […] propiedad cualquiera, fuerza física, riqueza, valor guerrero, que, percibida, por unos agentes sociales dotados de las categorías de percepción y de valoración que permiten percibirla, conocerla y reconocerla, se vuelve simbólicamente eficiente (Bourdieu, 1997: 173).

Finalmente, el concepto de *campo* hace referencia a la estructura objetiva que organiza el *habitus* de las personas a partir de su capital, y, en consecuencia, es un espacio de luchas de poder, sustentadas en la dominación y la resistencia. Se debe enfatizar que

campos y *habitus* se encuentran en una constante constitución dialéctica. En coordenadas del trabajo como objeto de estudio, el *habitus* son los esquemas cognitivos-simbólicos adquiridos a través de la escuela y el trabajo, y el campo, la profesión del bailarín escénico.

En consideración de lo anterior y respecto del componente metodológico de la investigación, se marcaron trayectorias laborales con el propósito de obtener una visión de los significados que se inscriben, en la profesión del bailarín, a partir de las experiencias de las personas que se encuentran en el campo, reconociendo así significaciones, motivaciones, prácticas, entre otros elementos. Específicamente se trazaron nueve trayectorias laborales: de los bailarines, seis son mujeres y tres hombres, con un rango de edad de entre 28 a 60 años, y de los cuales, seis se encuentran activos y tres retirados; algunos pertenecen o pertenecieron a la Compañía Nacional de Danza, el Taller Coreográfico de la Universidad Nacional Autónoma de México, la Compañía Ardentía, el Ballet de la Ciudad de México, o bien, se desarrollaron como bailarines independientes. Las trayectorias laborales se delinearon a través de entrevistas a profundidad, las cuales dibujan un espacio de convergencia de las múltiples experiencias del investigador y el sujeto de estudio. Posterior a la obtención de la información, se realizó un análisis del discurso en su vertiente cualitativa.

Se debe decir que la experiencia adquiere un valor importante en el estudio del trabajo y en el mismo proceso de investigación, experiencia-experiencias que hacen referencia a la dimensión emotiva y volitiva de la persona, experiencias como origen de los juicios de valor, y como concreción del encuentro de la persona con la realidad, que culmina a través del *perfomance* social. Esta comprensión se obtiene de Turner (2008), para quien la experiencia supone la participación integral de la persona: su dimensión corporal, emocional y cognitiva, que a su vez le permite la manifestación presente, y simultáneamente, le hace interactuar con el pasado y las posibilidades del devenir; es por ello que se hace referencia a éstas en plural, experiencias que se multiplican y se diseminan para significarse unas a las otras. Ahora bien, para Turner se reconocen dos tipos de experiencias: aquellas ideas concisas que se comunican, pero negadas a mostrar indicios sobre la persona y su raíz; y los actos humanos, los cuales se encuentran permeados por la voluntad, y con ello, manifiestan la interacción y presencia de la conciencia y la inconciencia. En este entendido, las experiencias manifiestas en la entidad individual y colectiva no resultan ser espontáneas, sino creadas históricamente, y muestran indicios del origen, pero a la vez son un "viaje, una prueba, un pasaje ritual, una exposición al peligro o riesgo, una fuente de miedo" (Turner, 2008: 86), una fisura para la expansión de la incertidumbre.

EXPERIENCIAS DESDE EL QUE DANZA

Conviene iniciar la argumentación con las perspectivas para analizar el trabajo, las cuales, para De la Garza (2011),

son tres: *1)* como mercado de trabajo, atendiendo a elementos económicos y sociodemográficos, *2)* el trabajo comprendido como ocupación y como actividad —vertiente que encuentra su origen en la tradición marxista—, y *3)* sobre la regulación del trabajo. En la investigación se realizó un análisis sobre el trabajo en el ballet escénico comprendido como mercado de trabajo y como actividad. Cabe decir que ambas dimensiones se entretejen dentro del estudio, mostrando así la relevancia de estudiar el trabajo desde la integración de estas dimensiones.

De principio se debe decir que México cuenta con una variedad de compañías de ballet distribuidas a lo largo del territorio nacional, en la que destacan el Ballet de Monterrey o el Ballet de Jalisco. No obstante, la mayoría de las compañías se concentran en la Ciudad de México, además, en la capital del país se encuentra la mayoría de las escuelas profesionales de danza escénica —ballet, danza contemporánea y danza folklórica mexicana—, el mayor número de espacios escénicos (lo cual posibilita la recepción de compañías y artistas internacionales), y de forma consecuente, concentra la oferta cultural.

Sobre las compañías, éstas se diferencian entre aquéllas con subsidio y aquéllas independientes. En la Ciudad de México existen dos compañías con subsidio: la Compañía Nacional de Danza (CND) con subsidio federal de la Secretaría de Cultura y con un aproximado de 70 bailarines, y el Taller Coreográfico de la Universidad Nacional Autónoma de México (TCUNAM) con subsidio de la UNAM y con un aproximado de 22 bailarines. A esto se suma que los trabajadores de ambas compañías se encuentran afiliados a algún sindicato de la institución correspondiente; por ejemplo, los trabajadores de la CND están incorporados al Sindicato Nacional de Grupos Artísticos del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Esta condición posibilita que los bailarines posean derechos laborales y prestaciones, tales como seguro médico, aguinaldo, prima vacacional, prima dominical, días económicos, vacaciones con pago, becas, fondo o compensación de retiro, permiso de maternidad, apoyo para mudanza, útiles escolares de sus hijos, lentes, entre otros; una bailarina de la CND describe: "unas prestaciones sindicales que se han ganado con el pasar de los años, pero que son muy valiosas".[1]

A lo anterior se agrega que ambas agrupaciones poseen espacios propios de ensayo y presentación, los cuales, además, cuentan con la legitimación del campo de la danza como espacios escénicos privilegiados; en el caso de la CND, el Palacio de Bellas Artes, y en cuanto al TCUNAM, el Teatro Arquitecto Carlos Lazo. Es pertinente comentar que los espacios poseen las condiciones infraestructurales necesarias para el desempeño de la profesión. Una particularidad más de las compañías con subsidio es la realización de giras nacionales e internacionales, así como la colaboración con coreógrafos y artistas de relevancia artística en la dimensión

[1] Bailarina 8, entrevista, Ciudad de México, 2019.

nacional e internacional, lo cual contribuye al capital simbólico del bailarín que labora en alguna de estas compañías.

Ahora bien, después de presentar esta cartografía sobre las compañías de ballet se comenta que el proceso de ingreso al ámbito laboral es una apuesta en la que el bailarín despliega su capital y estrategias aprendidas en la escolaridad dancística. En primer lugar, el bailarín deberá escoger una compañía; se observó que para la selección de alguno se consideran aspectos como las posibilidades de desarrollo dentro del campo, recibir una invitación para audicionar, haber sido invitado para ingresar a la compañía, apegarse al estilo o repertorio de la compañía, identificarse con alguna bailarina o bailarín, y haber tenido un acercamiento previo con la compañía durante la escolaridad. Un ejemplo de ello es un bailarín perteneciente al TCUNAM que comenta:

> Rompió totalmente mi idea del ballet, sí, yo el ballet me lo imaginaba muy ajeno a mí, me lo imaginaba como una actividad infantil y de pronto encontrar una mujer —haciendo referencia a Gloria Contreras— que hace coreografías que, justo hablando de problemas normales desde cualquier persona, que usa música que yo jamás pensé que se utilizaría en ballet, que fuera más terrenal el asunto, me gustó muchísimo, que fuera dentro de la universidad, yo siendo universitario.[2]

En lo anterior se muestra la identificación del bailarín con la premisa de terrenidad de la danza de la maestra Gloria Contreras, así como el sentimiento de pertenencia a una institución educativa.

Durante el proceso de ingreso propiamente, éste se realiza por contactos, por audición y por elección del director artístico; los dos últimos se encuentran determinados por la observación sobre el bailarín, por las personas que poseen mayor capital dentro del campo —docente, coreógrafo o director artístico—; para Aalten (2005a), estas figuras se posicionan entre el bailarín y la danza; al respecto, una bailarina dice: "que la directora te acepte, que te ve, que crea que tienes el potencial".[3]

Posteriormente, cuando el bailarín se incorpora a la compañía, esto se vuelve la materialización de metas o sueños, como es interpretado por los mismos bailarines (en algunos casos, provenientes desde la niñez); y con ello deviene un sentimiento de afirmación. Una bailarina narra su experiencia:

> Cuando me gradúe yo tenía muchas dudas todavía, si realmente era suficientemente buena para estar ahí, porque sabía que éramos poquitos, en los grupos del CNA (Centro Nacional de las Artes) somos siempre muy poquitos, y nos graduamos todavía menos de los que entramos, y es como que siempre te siembran en la cabeza que entrar a la compañía es muy difícil.[4]

[2] Bailarín 9, entrevista, Ciudad de México, 2019.

[3] Bailarina 3, entrevista, Ciudad de México, 2019.

[4] Bailarina 7, entrevista, Ciudad de México, 2019.

Respecto del contrato de trabajo, éstos están determinados por el capital físico del bailarín (por ejemplo, el peso), el capital técnico y el capital artístico; en las compañías con subsidio, los contratos de trabajo son escritos, mientras que en las compañías independientes son acuerdos orales. Los contratos escritos pueden ser temporales o anuales, y en éstos se establecen las condiciones para el trabajador; en este campo, las condiciones se encuentran orientadas al mantenimiento del cuerpo de acuerdo con la imagen del ballet, la asistencia a funciones y ensayos, la hora de entrada, el comportamiento en el centro de trabajo, la participación en actividades como sesiones fotográficas o prueba de vestuarios; por su parte, los acuerdos orales sólo establecen el tiempo de colaboración entre las partes. Cabe decir que el contrato escrito y anual está sujeto a una evaluación, cada año, del desempeño del bailarín, lo que produce hostilidad y competencia entre los trabajadores; una bailarina describe en su experiencia las luchas que se presentan en el campo a partir del capital de los bailarines:

> Todo el mundo se quiere quedar ahí, entonces cada que llega diciembre todos estamos cruzando los dedos para que puedas seguir, porque si alguien en la audición llega y está bien, sabes que alguien que está ahí le pueden quitar el contrato; entonces es un estrés cada año y cada temporada por pertenecer ahí.[5]

[5] *Idem*.

En este entendido, las obligaciones del trabajador y las características de la compañía propician el trabajo constante del bailarín sobre el capital físico, lo cual, a su vez, incide en el mejoramiento del capital técnico y el capital artístico; la forma inversa de esta ecuación, en consecuencia, puede producir una sanción o la rescisión del contrato, ya sea por el no mantenimiento del cuerpo hasta aspectos como no firmar la entrada a una función. De las líneas anteriores se observa la permanente disponibilidad del bailarín, y con ello, las luchas constantes de la persona para mejorar su capital, y por tanto, surge la competencia.

En cuanto a la jornada laboral, el bailarín en una compañía con subsidio cumple una jornada laboral estipulada en el contrato, en algunos casos de martes a sábado, y 36 horas semanales, y con horarios variables de acuerdo con las ensayos y funciones, tiempos de producción anual preestablecidos (aproximadamente cuatro temporadas anualmente), trabajo asalariado, y se posibilita el almacenaje y venta del producto. Se observa en las líneas anteriores una aproximación a lo que Enrique de la Garza (2017) describe como trabajo clásico.

Mención especial requiere el sueldo que perciben los bailarines en la compañía con subsidio, el cual se encuentra sujeto a la jerarquía que posea el bailarín; por ejemplo, en 2018 un bailarín de categoría A en la CND percibió un sueldo bruto de 10 220.83 pesos y un bono artístico mensual bruto de 10 144.36 pesos. El caso del TCUNAM es particular, pues los bailarines

no se encuentran clasificados por jerarquías. Por otra parte, en la compañía con subsidio consideran que, aunque el pago es bueno, se debe considerar el desgaste físico y emocional del bailarín, el tratamiento de lesiones, el riesgo laboral, el pago de entrenamiento complementario, y la idea de que la carrera del bailarín de ballet es corta y la edad de retiro es atípica, a los 40 años aproximadamente.

A decir de las jerarquías, éstas son una herencia histórica del campo del ballet, en la que se clasificaba a los bailarines de acuerdo con su físico, técnica y temperamento, en "nobles o 'género serio', de 'medio carácter' y grotescos de 'carácter'" (Ramos Smith, 2002: 358). Este enunciado guarda relación con la adquisición de conciencia sobre las posibilidades estéticas del cuerpo, que menciona Roxana Ramos Villalobos (2009), y con ello, la selectividad de quienes pueden ser bailarines y quienes no pueden. Para los bailarines investigados, el ascenso en la jerarquía depende de aspectos individuales como el capital físico —para un bailarín, incluso, aspectos como el corte de cabello y el peso—, el capital técnico y artístico, además de factores como el desempeño en las funciones, la antigüedad, la disciplina-constancia-entrega, la resistencia al estrés, y la destreza del bailarín para aprovechar oportunidades. Asimismo, se reconocen factores como la suerte, que se encuentra relacionado con "serle agradable a la vista" al director artístico en turno; en este sentido, un bailarín argumenta: "no a todo el mundo le tenemos que gustar, ni a todo el mundo tenemos que serle grato a la vista, entonces a él le costaba trabajo, pero a fin de cuentas me tuvo que dar la categoría";[6] sobre el factor suerte, varios bailarines coinciden en la relevancia del director artístico para su permanencia en la compañía, e incluso, como condicionante en el ambiente de trabajo en algunos casos.

En la compañía de danza, las jerarquías no sólo condicionan el salario y las funciones del bailarín, sino también algunos aspectos sustanciales para la transmisión del *habitus*:

> Eres ejemplo para los otros bailarines, eres el que está llegando y pues para todos los que están debajo; creo que también es nuestra responsabilidad inculcarles todas esas costumbres de respeto a los primeros bailarines, de disciplina, de constancia, de todo eso.[7]

Lo que se cristaliza en que los bailarines con una jerarquía mayor posean un mejor camerino, preferencia en entrevistas, e incluso, un ordenamiento específico en espacio de trabajo, por ejemplo, en los ensayos:

> Nunca te vas a poner delante de un primer bailarín, este, siempre vas en la segunda fila, o si hay tres grupos, te vas a poner en el tercer grupo, para que los primeros bailarines y solistas siempre tengan el espacio que necesitan; son esas cosas que a lo mejor

[6] Bailarín 6, entrevista, Ciudad de México, 2019.

[7] Bailarina 7, entrevista, Ciudad de México, 2019.

> suenan tontas pero que también uno se va ganando.[8]

Elementos obtenidos a través del capital, y materializados por medio de la idea de disciplina, en cuanto a aspectos como estar correctamente maquillada o peinada para una función, argumentan. En el caso de la compañía sin jerarquías, el bailarín reconoce una "especie de arropar a la gente joven",[9] siendo la única jerarquía "los que se ven protegiendo a la gente nueva y la gente nueva que se deja guiar".[10]

Por otra parte, en el lado opuesto de la compañía con subsidio se encuentra la compañía independiente, que es aquella agrupación que realiza la gestión por cuenta propia; de las agrupaciones analizadas ninguna ofrece derechos laborales a los bailarines y la jornada de trabajo es menor en comparación con una compañía con subsidio; por ello, la persona debe buscar diversas formas para conseguir recursos económicos y, por tanto, se manifiesta el multiempleo; dado que el trabajo es por temporada, una bailarina comenta:

> […] el año pasado, fue un año muy pesado; como fue el cambio de sexenio, no nos dieron tantas funciones […] luego podemos tener temporadas muy largas y con muchas funciones, o temporadas con nada de funciones.[11]

A lo que se agrega que no cuentan con seguro médico, incluso, sin pago algunas veces:

> Como bailarín a veces te dicen te pagamos hasta que acabe la temporada, pero pues no se puede vivir, al menos que estés en 5 o 6 proyectos, que, sí llegué a hacer, pero casi siempre te retrasan los pagos, y para tener una vida estable pues no puedes estar así.[12]

Esta bailarina agrega que el pago puede ser de 1 500 pesos por función y con compensación por ensayo —pero con reducciones monetarias por inasistencia—. Se debe sumar que, en algunos casos, los bailarines deben cubrir el costo de materiales —por ejemplo, un par de zapatillas de puntas tienen un costo mínimo de 800 pesos y su durabilidad, con un uso profesional, es de días o algunas semanas— y la atención de lesiones. Lo anterior, de forma evidente, inscribe a los bailarines en la precariedad laboral, en la intersección entre la incertidumbre, la temporalidad y la polivalencia.

Se debe comentar que los bailarines en compañías con subsidio y en compañías independientes manifiestan un reconocimiento y atención a las necesidades del cuerpo, que varía en cuanto a la intensidad de la carga de trabajo semanal o diario, la edad del bailarín y las lesiones; lo que se concreta en aspectos como un entrenamiento adicional a la jornada de trabajo; al respecto, la

[8] *Idem*.

[9] Bailarín 9, entrevista, Ciudad de México, 2019.

[10] *Idem*.

[11] Bailarina 3, entrevista, Ciudad de México, 2019.

[12] Bailarina 5, entrevista, Ciudad de México, 2019.

mayoría de los bailarines estudiados toman clases de ballet, Gyrotonic, Dance Fit, Pilates, entre otros. En el caso de los bailarines con mayor edad, ellos comentan que en caso de no hacer actividad física alguno de los días de la semana, su cuerpo lo resiente.

Finalmente, se presenta otra figura en el campo de la danza clásica escénica, y es la del bailarín independiente, el cual no forma parte estable de una compañía y, por tanto, se mueve de forma espontánea en el campo. El bailarín independiente, al igual que el bailarín que pertenece a una compañía independiente, no posee derechos laborales.

De lo escrito anteriormente se observa una brecha entre los bailarines de una compañía con subsidio y el bailarín de una compañía independiente; los primeros comentan que poseen estabilidad económica y laboral (esto sólo se presenta en una compañía en la que el director artístico no puede despedir o remover la categoría del bailarín), a lo que se suma el constante desarrollo técnico y artístico, participar en giras nacionales e internacionales, acceder a becas, y en general, la construcción permanente de capital económico y simbólico. En el otro lado se encuentran los bailarines de compañías independientes, atravesados por la precariedad laboral, que a pesar de las condiciones laborales encuentran placer en la danza; en este sentido, una bailarina expresa: "bailando me motiva, me alimenta como bailarín, estar entrenándome, y pisando foro […]".[13]

En otra línea de ideas, sobre las estrategias de permanencia en el campo se reconoció que los bailarines tienden al aumento del capital, y con ello, al encuentro de una mejor posición dentro del campo; se observó que ingresar a una compañía profesional de menor tamaño facilita las posibilidades de desarrollo; laborar en una compañía independiente resulta ser menos demandante. Asimismo, se observó que el bailarín debe entrenar de manera permanente, de forma que su cuerpo se encuentre disponible para las oportunidades que puedan presentarse; en palabras de una bailarina, "siempre estar ahí como a pie de cañón".[14]

Como se observa, el bailarín de ballet se encuentra en la intersección del enfoque clásico y no clásico del trabajo. De principio, se debe decir que, para De la Garza (2013), en el concepto clásico del trabajo:

> Los procesos productivos implicaban también el uso del trabajo asalariado por el capital, la subsunción real del primero no sólo al capital sino al ritmo de las máquinas; también la segmentación espacial (la fábrica) y temporal (jornada de trabajo) entre el mundo del trabajo y otros mundos de vida (De la Garza, 2013: 315).

En las coordenadas del objeto de estudio se comprende como clásico, pues comparte características con el trabajo fordista (este punto es central en cuanto el mecanismo de producción del

[13] Bailarina 3, entrevista, Ciudad de México, 2019.

[14] Bailarina 7, entrevista, Ciudad de México, 2019.

bailarín se observa desde la escolaridad, y se reproduce en el trabajo dentro de la compañía de danza), la determinación espacial y temporal, la separación del tiempo de trabajo y de ocio del bailarín asalariado, la posibilidad de almacenaje y venta del producto —que se concreta en un material visual o audiovisual—, y la aprehensión instrumental del cuerpo del bailarín. En cuanto al director artístico —como se ha sustentado—, él es quien regula la actividad del bailarín en la escena, no sólo ejerciendo poder sobre su cuerpo, sino también sobre elementos intangibles como las emociones.

Este último enunciado se vincula con el enfoque no clásico del trabajo, el cual para De la Garza es "aquel en el que la intervención del cliente es indispensable para que se realice la producción y se tenga el producto. Ya sea porque se generan símbolos y se transmiten al cliente, o porque el producto es la interacción misma" (De la Garza, 2013: 319); los códigos emocionales, estéticos, morales y cognitivos se ponen en el centro, y a partir de ellos se articula la relación entre el empresario-trabajador-cliente.

En este entendido, el bailarín, al "trabajar desde su propia subjetividad, genera símbolos comunicables de materia inmediata o mediata al usuario" (De la Garza, 2017: 14); en este sentido, la producción subjetiva de símbolos —que se concretan en un espectáculo de danza— se consideran intangibles y físicos, y su existencia dependerá de la participación concomitante del director-bailarín-espectador. Esta última idea resulta relevante en cuanto que, para Enrique de la Garza (2017), el producto es intangible y físico: lo intangible se describe como aquello que no es accesible a través del tacto, pero sí a través de la complejidad sensorial del ser humano; y físico, en cuanto a las múltiples posibilidades del producto, de ser almacenado y vendido.

Con base en lo anterior, la interacción que se produce entre el director, el bailarín y el espectador será "el componente general de lo que se produce o se vende" (De la Garza, 2017: 13), pues es en esta interacción donde se entretejen los significados, y a consecuencia de ello, es que adquiere importancia el trabajo emocional y estético.

Acerca de la relevancia del trabajo emocional en la danza, éste se entrelaza con las proposiciones de Hochschild, quien lo comprende como el "proceso en el que se espera que el trabajador maneje sus emociones en concordancia con reglas y pautas definidas por el empleador" (citado en Wharton, 2009: 148), en otras palabras, la producción de emociones con carácter mercantil; el bailarín vende las emociones al espectador, quien a su vez, reconstruye estas emociones. Se debe mencionar que en el estudio empírico se manifestó el desgaste emocional en la danza escénica, observándose lo anterior en un argumento de un bailarín, en el que se expresa el importante desgaste emocional del bailarín, a lo que se suma el cansancio físico.

Se necesita decir que comprender la danza como trabajo no clásico pone de manifiesto lo esencial de la relación entre el bailarín y el espectador, en

cuanto a que la presencia del espectador es un elemento *sine qua non* para la realización del hecho dancístico, y que inicia su participación en el proceso con la compra de un boleto, y seguidamente, con la reconstrucción subjetiva del producto y la premiación simbólica a través del aplauso, momento que define el éxito o fracaso del proceso de producción. A esta idea le sigue recalcar que, en el trabajo interactivo, se destaca la capacidad relacional del bailarín con el espectador, y con ello, la generación de símbolos (De la Garza, 2017: 16). En consecuencia, se reconoce que el capital artístico adquiere mayor relevancia en comparación con el capital técnico, que una bailarina ilustra de la forma siguiente:

> […] la técnica es la base, es decir, sin técnica no puedes bailar, pero la técnica tampoco lo es todo, llega un momento donde lo técnico y tu capacidad artística tienen que estar en equilibrio.[15]

Otro bailarín comenta que la técnica es importante, pero no garantiza una carrera exitosa:

> Hay muchos casos de bailarines y bailarinas que técnicamente son infalibles, pero no expresan nada en el escenario; son fríos como una piedra y entonces sí te impresiona su técnica y sus capacidades técnicas, pero no te dicen nada, no comunican nada.[16]

[15] *Idem*.

[16] Bailarín 1, entrevista, Ciudad de México, 2019.

En estos últimos enunciados se encuentra la relevancia de la articulación de la dimensión estética —que se deriva de la conformación corporal a partir del entrenamiento técnico— y emocional, en el proceso de producción.

Particularmente, el trabajo estético para De la Garza se conceptualiza desde Bourdieu: "de tal forma que no hay propiamente una construcción social del sentido estético sino una disposición que está contenida en el habitus" (De la Garza, 2017: 19), el cual, como se verá en las siguientes líneas, es construido a través de la interiorización durante las primeras etapas de la vida humana, y por tanto, "en esta medida, ese *habitus* no puede ser inducido por la gerencia, sino que la gerencia aprovecha *habitus* ya presentes en individuos diferentes" (De la Garza, 2017: 20). Se debe agregar que, para el autor, lo estético no se encuentra limitado a la materialidad corporal, sino también se expande a "las ideas, los recuerdos, los colores, las secuencias, los ritmos, las simetrías y las proporciones" (De la Garza, 2017: 20). Por lo anterior, en el siguiente apartado se pondrá atención a la materialidad corporal como dispositivo de significación en el trabajo.

EL CUERPO COMO CATEGORÍA PARA ESTUDIAR EL TRABAJO DE LA DANZA ESCÉNICA

Ahora bien, el trabajo del bailarín de ballet escénico es un objeto de estudio privilegiado para pensar en el cuerpo como categoría del trabajo, en cuanto éste se presenta como un archivo de

la inscripción de la persona en el mundo social y cultural. De ahí que, a través del cuerpo, el mundo simbólico se abre a la realidad, desde su concepción pragmática y performática; bajo dicha premisa, a partir de éste se posibilita la obtención de indicios formulados por el mundo cultural; el cuerpo como fuente de significaciones. Para Bourdieu, la materia corporal es el "repositorio de disposiciones arraigadas y durables, y esta incorporación de nuestra historia, es demostrada por ejemplo en las diferentes posturas que el hombre y la mujer adoptan" (Bourdieu, 2001, citado en Wainwright *et al.*, 2006: 537); cuerpo vivo que encarna la estructura social y su espesor simbólico a partir de la experiencia —cuerpo que siente y es sentido.

Esta intermediación entre el cuerpo y la realidad simbólica remite a las técnicas corporales dilucidadas de las experiencias somáticas de Marcel Mauss como soldado francés; *corporealidades*[17] aprehendidas del mundo social y cultural a través de la transmisión y adquisición de múltiples modos de hacer uso del cuerpo. Particularmente, para el sociólogo, las técnicas corporales son "las formas en la que los hombres, sociedad por sociedad, aprenden a hacer uso de su cuerpo en una forma tradicional" (Mauss, 1979: 337). Las técnicas corporales, por tanto, en términos bourdianos son entendidas como un componente del *habitus*. Particularmente en el ballet, las técnicas corporales se manifiestan —en una de sus múltiples formas— en la técnica dancística. Por lo anterior se deduce el componente histórico de las técnicas corporales; específicamente, la técnica del ballet —como sucesión de gestos, posiciones y movimientos— tiene un devenir histórico que se puede trazar desde el siglo XVII. Para Lévi-Strauss,

> […] cada técnica, cada conducta, aprendida y transmitida por tradición, está en función de ciertas sinergias nerviosas y musculares, que constituyen cada una un verdadero sistema, solidario, por otra parte, con un determinado contexto sociológico (Lévi-Strauss, 1979: 15).

En esta línea de ideas, el cuerpo se vuelve objeto y sujeto del ballet; por un lado, en el cuerpo se inscribe la historia y el presente de la realidad social y cultural, y, en consecuencia, se configura la persona; y por el otro, el cuerpo se vuelve objeto de deseo del espectador, quien lo vincula con símbolos como la belleza y la perfección (Pickard, 2015); en consideración de lo anterior:

> La formación del bailarín depende de la observación del otro, o del desarrollo de la estética del ballet, y esas imágenes son creadas para otros. Un cuerpo danzante, no sólo se refiere a un cuerpo físico, sino también a una construcción social respecto al

[17] El concepto de *corporealidad* se toma de Susan Foster, para quien el cuerpo real es una "forma de transformar el término 'corporalidades' y utilizarlo como una estrategia para hablar del cuerpo vivido, concreto, el cuerpo en movimiento, y resaltar cómo estas acciones corpo-reales son los momentos en los que creamos, fortalecemos y desestabilizamos significados culturales" (Tamayo, 2013: 5).

> género, la raza y la sexualidad, los cuales son inherentes al cuerpo y al movimiento (Pickard, 2015: 11).

Es decir, la transmisión y adquisición de la técnica de la danza lleva consigo la imagen de un cuerpo, que se traduce en la persecución de un reflejo estético, y con ello, la búsqueda permanente de una corporeidad específica. Particularmente, el origen de las características estéticas del ballet encuentra su raíz en la imagen occidental de belleza, en la cual subyacen premisas como la verticalidad, símbolo de la idealización de la belleza (Pickard, 2015).

Ahora bien, este proceso de conformación del cuerpo del ballet inicia desde la escolaridad y desde una temprana edad, para posteriormente operar de forma eficaz en el trabajo; Lévi-Strauss, haciendo alusión a las técnicas de Mauss, argumenta: "la estructura social imprime su sello sobre los individuos por medio de la educación de las necesidades y las actividades corporales" (Lévi-Strauss, 1979: 15). Cabe decir que estos procesos se fundamentan en prácticas como la observación y la repetición, durante la escolaridad por la observación-control del docente, y posteriormente, la propia observación-control del cuerpo; lo cual, además, se enfatiza con la presencia de elementos como espejos en el salón de danza —ideas que remiten al concepto de vigilancia de Michael Foucault—. Es pertinente comentar que la repetición, en espacios como la escuela y el trabajo, es considerada un aspecto relevante para el aprendizaje de la técnica, y que contribuye a la acumulación del capital del bailarín.

Anotar que la búsqueda de la imagen del cuerpo del ballet en la escolaridad se refuerza con la participación de docentes y prototipos de bailarines (como muestra la evidencia empírica del presente estudio); y después, con la presencia de personas como el director artístico, el coreógrafo, el crítico de danza y los espectadores.

Para Pickard (2015), la imagen del cuerpo del ballet muestra una fuerte disposición del *habitus* en el bailarín, lo que a su vez determina el trato del bailarín hacia su cuerpo para la consecución de esta idea; el cuerpo nuevamente se dibuja como objeto de deseo. Para Anna Aalten (2007), esto explica la permanente construcción o maleabilidad del cuerpo del bailarín, práctica legitimada en el campo como se muestra en el estudio. De lo anterior se afirma que la estructura del campo moldea la carrera del bailarín.

Se debe agregar que si bien la imagen del cuerpo conserva rasgos del pasado del campo, hay intersticios que muestran su innegable transformación (estas transformaciones materializan el concepto de la multideterminación de los campos de Bourdieu, es decir, la interacción de la dimensión económica, política y social); para la icónica pedagoga rusa, Agripina Y. Vaganova:

> […] nosotros conservamos cuidadosamente lo clásico, pero el tiempo hace lo suyo y todo lo perfecciona […] Tal impetuoso impulso al frente es inevitable: nos arrastran los tiempos de la vida (Pavlovna y Pavlovna, 2000: 25).

¿Pero cómo se describe esta imagen-corporalidad en el trabajo del bailarín de ballet? En primera instancia, para los bailarines el cuerpo del ballet es estilizado, delgado pero fuerte, ágil, resistente, alargado y proporcionado. Esta descripción sobre la materialidad objetiva del cuerpo se deriva de la asimilación de la técnica, la cual tiene como dimensión primaria el plano vertical, lo cual contribuye al desarrollo de la estabilidad, al establecer tensiones espaciales igualitarias.

Acerca de la significación del cuerpo en el trabajo en la danza se observa la presencia de un cuerpo-máquina, puesto que similar a una película de ficción, el bailarín instrumenta una materialidad objetiva: cuerpo-máquina que obedece. Particularmente, la obediencia es aprendida desde la escolaridad dancística —lo que a su vez constituye el *habitus* del bailarín—, y que como se ha mencionado, se dibuja a partir de la presencia del docente, y posteriormente, esta obediencia es reproducida del estudiante sobre su propio cuerpo. Esta comprensión del cuerpo se acerca a la descripción del cuerpo academia de Macías (2016), para quien es "una neutralidad que repele contaminaciones y rozaduras *con su propio cuerpo*, otros cuerpos y con su propio ambiente, y que lo deja apto para ser modelado por coreógrafos y maestros" (Macías, 2016, párr. 7). Es decir, se muestra una aparente neutralidad que esquiva los límites orgánicos de la materialidad corpórea, y tiene consecuencias, tales como la prevalencia de lesiones y el oscurecimiento del otro, lo que se concreta en la búsqueda imparable de la idea de perfección, y la competencia, inconscientemente consigo mismo, y de forma manifiesta con los otros; para Pickard, "la visión prevalente del cuerpo y la forma en la que es tratado, es como una máquina para pelear, con y en contra" (Pickard, 2015: 90).

Al margen de este cuerpo-máquina, en el discurso emerge el concepto de *disciplina*, que dentro del campo —con base en el estudio empírico realizado— es condición *sine qua non* para desempeñarse profesionalmente como bailarín; enunciado que también se encuentra en la evidencia empírica de Pickard, quien señala:

> […] unidos por el deseo de ser bailarines performáticos, por tanto, fueron obedientes y conscientes y de esta manera, pudieron ser vistos como cómplices de su propia subordinación (Bourdieu, 1990, citado en Pickard, 2015: 69).

Es pertinente comentar que el concepto de *disciplina* es aprendido desde la escolaridad artística, y, en el caso de los bailarines que inician en la niñez, éstos entran en interacción con conceptos como *autocastigo* derivado de la disciplina impuesta, ambición y celos (Pickard, 2015); al respecto, una bailarina arguye:

> […] cuando un niño normalmente está corriendo, pues tú estás sudando, haciendo lagartijas; es como desde chiquito, te obligan a ser muy independiente y muy estricto contigo, y

> pues sí, como que se vuelven círculos sociales muy reducidos.[18]

Se observa que el bailarín adquiere categorías como la disciplina desde la niñez, además de un desarrollo emocional rápido; ambos, en comparación con un niño o niña en un contexto escolar no dancístico; se suma, que se encuentra dentro de un campo con personas con deseos similares.

Sin embargo, la disciplina en algunos casos adquiere otros matices, y se asocia con la resiliencia; en el caso de una bailarina entrevistada, fundada sobre la autoestima, dice: "muy clara mi autoestima, el no dejarme apachurrar, cada reto que me ponían no de forma agradable, siempre es gracias a mi autoestima y superarlo, es decir *okay*, vamos a trabajar";[19] surge la interacción con categorías de castigo y con ello la superposición del bailarín a partir de la resiliencia, característica que se fortalecerá en el desarrollo profesional de éste.

Es así que se puede decir que el deseo de disciplina encuentra su origen en la etapa escolar, en la relación del alumno con el docente, estableciendo así una relación de poder en la que se desea convencer al otro de poseer las cualidades para ser bailarín (Pickard, 2015), y no sólo en relación con la materialidad corporal. Se debe agregar que, durante esta etapa, para Aalten (2005a), el bailarín aprehende su posición en la jerarquía, y después, le será de utilidad para ingresar y permanecer en una compañía; específicamente, en la compañía, la relación de subordinación se establecerá con el director artístico, como muestra el estudio.

Ahora bien, el cuerpo máquina se vincula con el cuerpo anestesiado descrito por Macías (2016); particularmente, la vivencia permanente del dolor físico es relevante en la investigación empírica, puesto que se encuentra presente en los discursos de la mayoría de los bailarines. Desde la perspectiva teórica, el dolor es un símbolo que concreta la relación entre el individuo y la estructura a través del *habitus*; para Le Breton (1999), el tratamiento del dolor es aprendido desde el entrenamiento en la técnica corporal; en esta etapa, el bailarín "aprenderá metódicamente el dolor en una forma homeopática, regular, con el objeto de rechazar su llegada, acostumbrarse a sentir su amenaza, ganándole terreno paso a paso" (Le Breton, 1999: 258); en esta línea de ideas, el bailarín aprenderá a controlar el dolor presente en el cuerpo físico, y progresivamente aumentará su resistencia a lo intolerable.

Lo anterior se puede comprender a partir del argumento de un bailarín, quien comparte que se esforzaba para que las cosas salieran lo mejor posible, y así, asegurar su trabajo: "yo nunca tuve ausencias de nada, incluso aunque estuviera enfermo […] aún enfermo iba a los ensayos, con mis limitaciones por la lesión, pero nunca falté".[20] Este argumento contrasta con la cita de Le

[18] Bailarina 7, entrevista, Ciudad de México, 2019.

[19] Bailarina 4, entrevista, Ciudad de México, 2019.

[20] Bailarín 1, entrevista, Ciudad de México, 2019.

Breton, "cuando el cuerpo se vuelve enemigo de todo esfuerzo, el bailarín se enfrenta y maneja su dolor" (Le Breton, 1999: 256). Otra bailarina dice: "me acuerdo que bailé una temporada de 'Serenata', muy lastimada, el tendón de Aquiles del pie izquierdo, muy lastimada, y mi desempeño artístico no fue óptimo en la función";[21] el bailarín se adueña de la intensidad de la pena que se autoinflinge y convierte el dolor en materia prima para el movimiento (Le Breton, 1999). Se manifiesta que bailar con dolor y las lesiones es una práctica legitimada, y con ello, se muestra la fuerza del vínculo de la identidad del bailarín con su profesión (Aalten 2007; Wainwright *et al.*, 2005).

Es conveniente revisar a Aalten (2007), quien menciona que una lesión en la danza profesional es fundamentalmente consecuencia de la sobrecarga crónica; situación que es interpretada como la legitimación del dolor como símbolo de vocación. Dicha premisa se encuentra también en la investigación realizada por Wainwright *et al.* (2005), en la que se muestra que el dolor como símbolo de vocación refuerza la idea de perfección, competitividad y comparación.

A modo de nota, se debe señalar que la competencia, desde la teoría bourdiana, describe que dentro de un campo, las luchas de poder surgen a partir del enfrentamiento de las personas en consideración de su capital y su posición dentro del campo, y esta lucha cristaliza en competencia y egocentrismo; un bailarín narra: "quieres estar siempre en las candilejas, quieres ser el centro de atención, entonces es una competencia eterna por ser el primero";[22] para otra bailarina, el egocentrismo y la competencia son características de la danza, y una segunda comenta, competencia pero "como buenos mexicanos, muy de cuates".[23]

Siguiendo el análisis sobre el dolor, una bailarina enfatiza el mantenimiento del cuerpo sano, y con ello, la atención oportuna de lesiones, la buena alimentación y otros; sin embargo, de forma paralela, argumenta: "es una carrera donde te cansas mucho y siempre te duele todo; entonces ir aguantando eso y mentalizarte que, si estás ahí, también tienes que aguantar eso".[24] Cabe mencionar que este argumento se presenta como una paradoja, en la que el cuerpo caracterizado por la mirada no se mira a sí mismo de forma compleja (es decir, trascendiendo la materialidad corporal), y únicamente lo hace cuando se observa envejecido o lesionado (Pickard, 2015; Aalten, 2007; Wainwright *et al.*, 2005).

Esta línea de ideas remite a la comprensión del cuerpo ausente de Drew Leeder, quien señala que la persona "experimenta corporalmente la ausencia, lo que es parte esencial de la estructura humana de encarnación, la idea sobre la separación del cuerpo y la mente es natural" (Leeder,1990, citado

[21] Bailarina 4, entrevista, Ciudad de México, 2019.

[22] Bailarín 1, entrevista, Ciudad de México, 2019.

[23] Bailarina 4, entrevista, Ciudad de México, 2019.

[24] Bailarina 7, entrevista, Ciudad de México, 2019.

en Aalten, 2005b: 58); Le Breton dice, "ir hasta el final de la dificultad que se infringe procura legitimidad a su existencia, que encuentra ahí un camino para sostenerse" (Le Breton, 1999: 258); es decir, la presencia del cuerpo ausente se traduce en fortaleza mental, elemento imprescindible para permanecer en el campo del ballet escénico, según el estudio. Al margen de las líneas anteriores, es posible cuestionar la función de la escuela y de las compañías en la "promoción" de lesiones, que deriva de la comprensión y el tratamiento instrumental del cuerpo.

Finalmente, el reconocimiento del dolor como símbolo del *habitus* del bailarín se encadena a la siguiente dimensión: el placer; nuevamente, haciendo referencia a Le Breton: "y en ese acercamiento del placer de vivir, la memoria del dolor que se superó es el testigo privilegiado" (Le Breton, 1999: 259). Y se agrega una pertinente argumentación de Lévi-Strauss al introducir la obra de Mauss:

> Las capacidades de excitabilidad, los límites de la resistencia son diferentes en cada cultura; los esfuerzos 'irrealizables', los dolores 'insufribles', los placeres 'extraordinarios' están menos en función de las particularidades individuales que de los criterios sancionados por la aprobación o la desaprobación colectiva (Le Breton, 1979: 15).

El placer, entonces, se dibuja en el discurso y se relaciona con la exploración constante de los límites del cuerpo material e inmaterial (Pickard, 2015), exploración que se encuentran subyacente a la imagen deseada, que como se ha mencionado, se comprende como la concreción de la idea de perfección; dialéctica entre el dolor y el placer, que como alude Pickard (2015), muestra la encarnación del erotismo. Dialéctica que en el escenario se vuelve manifiesto, el bailarín con el movimiento enmascara el dolor físico y sus emociones: "en el ballet, el momento del *performance* otorga el clímax: el máximo placer, la liberación de los deseos ocultos, la pérdida de sí mismo en otra forma. Ésta es la recompensa del dolor y las lágrimas" (Claid, 2006, citado en Pickard, 2015: 144).

> Los límites tiene mi cuerpo, hasta dónde puedo llevar mi cuerpo y todas las sensaciones que me crea el poder moverlo, y no sé, se me hace una experiencia increíble, juntarlo con la música, y entonces sí creo que la danza a mí me ha aportado mucha seguridad, mucho a sentir bien, porque me crea mucha satisfacción, y creo que cuando uno está bien dentro pues va a estar bien con los demás, vas a poder compartir eso con los demás; yo como que todo el tiempo estaba como muy cerrada, muy así, entonces me ha ayudado a liberarme, la seguridad.[25]

Sin embargo, en el ballet es pertinente cuestionar la aseveración sobre la liberación de los deseos ocultos, y se sugiere para futuros estudios la

[25] Bailarina 7, entrevista, Ciudad de México, 2019.

indagación sobre la experiencia de libertad del bailarín de danza escénica.

Un autor que conviene considerar en relación con el placer es Bourdieu (1997), para quien el placer es una característica de las sociedades de honor bien constituidas, en las cuales se legitima un *habitus* desinteresado en ciertas dimensiones, y fundado sobre la pasión o la espontaneidad de la persona, señala: "es posible sociológicamente, sólo puede deberse a la coincidencia entre unos hábitos predispuestos al desinterés y unos universos en el que el desinterés es recompensado" (Bourdieu, 1997: 155); en otras palabras, se legitima el interés por el desinterés. En el caso del ballet se puede pensar la legitimación del interés por el desinterés del dolor físico, así como en algunos casos, el desinterés por las condiciones de trabajo; una bailarina comenta: "las funciones son buenas o malas pagadas, hay veces que hasta bailamos por amor al arte, pero pues creo que el bailarín con tal de pisar un foro, pues baila".[26]

Una última consideración sobre esta categoría y el trabajo es el cuerpo, que juega de forma permanente con el tiempo de distintas formas. En primera instancia, cuerpo presente que en la representación materializa su presencia, "cuerpos constituyéndose en el jugar y dejarse afectar en el encuentro del aquí y ahora" (Macías, 2016: párr. 32); y cuerpo presente, que no cuantifica el tiempo y los efectos del mismo, que supone que "la danza no espera" (comentario recurrente en el estudio empírico), la danza es ahora, y que, a su vez, muestra la efervescencia de la carrera del bailarín de danza clásica escénica, que se esfuma a los 40 años en promedio; vivencia del presente sin consideración del futuro y sus devenires, premisa que se vincula con desórdenes alimenticios y lesiones (Pickard 2015).

CONCLUSIONES

El trabajo es una acción que vincula la individualidad con la colectividad, se encuentra el uno con los otros; cuerpo-cuerpos que se entrecruzan en el acto, cuerpos que se convierten en causa y efecto. Desde esta mirada, en el trabajo se encuentran dos dimensiones: *1)* una socio-simbólica que se asocia con la construcción de la identidad individual y social, y que responde a cuestionamientos como: ¿quién soy?, ¿soy útil a algo?, y que en relación con los otros, la persona encuentra un sentido de pertenencia, y *2)* una dimensión instrumental, relacionada con la transformación de un producto de trabajo como resultado de una actividad humana, que satisface necesidades físico-materiales o simbólicas (De la Garza, 2017).

El cuerpo en la ecuación del trabajo en la danza adquiere un espacio privilegiado, en cuanto se presenta como el punto de convergencia, cuerpo que encarna la estructura social y su espesor simbólico a partir de la experiencia. El *habitus*, concepto que se utiliza para la reconstrucción de lo real, se inscribe en el cuerpo del bailarín, y

[26] Bailarina 3, entrevista, Ciudad de México, 2019.

de forma inicial en la permanencia del niño o niña en instituciones como la escuela de danza; y como se ha dicho, en la escuela se posibilita la constitución del *habitus* nuclear del bailarín, pues soporta las prácticas posteriores de la persona. El bailarín en proceso de incorporación al campo asimila el *habitus* y deviene en un cuerpo *habitualizado*, heredando y corporeizando significaciones.

El bailarín aprenderá una imagen del cuerpo elaborada a partir de un reflejo estético; cómo moverse a través de una técnica corporal y cómo vivir las emociones —se comprende entonces el carácter social de las mismas—; además de otros elementos no menos importantes que le permitirán desarrollarse dentro del campo de la profesión, tales como la instrumentalización del cuerpo a partir de la disciplina/obediencia y que se vuelve observable a partir del tratamiento del dolor y las lesiones. Particularmente, el aprendizaje sobre la utilización de las emociones en la escolaridad; a este tipo de personas Orzechowicz los denominará "privileged emotion managers" (Orzechowicz, 2008, citado en Wharton, 2009), y que ciertamente, debido a las características de la profesión, se espera que la persona logre un compromiso con la producción de significados emocionales, y que con ello resista mejor los efectos negativos del trabajo emocional (Wharton, 2009: 160), tales como la disonancia o el desgaste emocional.

Ahora bien, una vez fuera de la escuela y dentro de la compañía, el cuerpo del bailarín se puede asociar con el concepto de *cuerpo organizacional* descrito por Wolkowitz, para quien es la "forma de encarnación que debe ser presentada, performada y mantenida, para permanecer empleado" (Wolkowitz, 2006: 73); cuerpo que encarna el reflejo estético de la organización y que configura la respuesta emocional, la sexualidad, la apariencia, el movimiento físico y diversos elementos más, y que se concreta en la interacción de las personas, el cual explica también la emergencia de la competencia, así como de conceptos como *discriminación* y *exclusión*. Es pertinente agregar que en la danza escénica, la satisfacción de los requisitos sobre el cuerpo se materializa en acciones como el cuidado permanente; por ejemplo, el entrenamiento adicional a las horas de clase programadas por la compañía o evitar las actividades que puedan implicar una lesión —como practicar deportes extremos—, como se observa en la investigación.

En otro orden de ideas, se comprende que el trabajo del bailarín de ballet se mueve entre una visión del trabajo clásico y no clásico, en consideración de que se observa un mecanismo de producción fordista en la escolaridad y en la compañía de danza, a lo que se suman especificaciones espaciales y temporales: ser o no asalariado, la idea de almacenaje y venta del producto, entre otras características. Por su parte, se comprende como trabajo no clásico en cuanto que la función del ballet escénico es la materialización de un proceso de producción de subjetividades, y en menor proporción de elementos objetivos; por tanto, posee un capital constante —trabajo simbólico—,

y ello conlleva un juego de poderes, emociones, ideas, experiencias entre las personas que participan, fundamentalmente el director artístico, el bailarín y el espectador.

Si bien esta investigación aportó información relevante sobre el trabajo en el ballet escénico: el entretejido entre las individualidades y colectividades, la correlación entre *habitus* y campo, estrategias y capital, además de un análisis de factores que influyen en las estructuras del trabajo como edad, sexo, salario, prestaciones, retiro, entre otros, el tema del ballet escénico como actividad, y con ello, como trabajo clásico y no clásico, resulta ser un tema aún con múltiples posibilidades investigativas. Conforme esta premisa, se reconoce la necesidad de continuar problematizando el objeto de estudio, desde otros postulados teóricos y otras perspectivas empíricas; lo cual, en conjunto, permita no sólo acrecentar el conocimiento sobre el trabajo del bailarín de ballet, sino que también pueda dilatar las posibilidades de la investigación científica hacia la reflexión de quienes conforman el campo, o incluso, la sustentación de políticas públicas que permitan aminorar la precariedad laboral predominante en el campo.

BIBLIOGRAFÍA

Aalten, Anna (2005a), "'We Dance, We Don't Live'. Biographical Research in Dance Studies", *Discourses in Dance*, vol. 3, núm. 1, pp. 5-20.

_____ (2005b), "In the Presence of The Body: Theorizing Training. Injuries and Pain in Ballet", *Dance Research Journal*, vol. 37, núm. 2, pp. 55-72.

_____ (2007), "Listening to the Dancer's Body", *The Editorial Board of the Sociological Review*, vol. 55, núm. 1, pp. 109-125.

Bourdieu, Pierre (1997), *Razones prácticas. Sobre la teoría de acción*, Barcelona, Anagrama.

Briceño, Gloria (2007), "Danza, cuerpo e identidad: espacios abiertos a la creación y transformación", ponencia presentada en el XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología, Asociación Latinoamericana de Sociología-Guadalajara, recuperado de: <https://cdsa.aacademica.org/000-066/1875.pdf>, consultada el 22 de junio de 2020.

Catedra Internacional Inés Amor en Gestión Cultural (2020), *Para salir de terapia intensiva. Estrategias para el sector cultural hacia el futuro,* México, unam.

De la Garza, Enrique (2011), "Introducción: construcción de la identidad y la acción colectiva entre trabajadores no clásicos como problema", en Enrique De la Garza, *Trabajo no clásico, organización y acción colectiva*, t. I, Ciudad de México, uam-i/ Plaza y Valdés, pp. 11-21.

_____ (2013), "Trabajo no clásico y flexibilidad", *Cuaderno crh*, vol. 26, núm. 68, pp. 315-330.

_____ (2017), "¿Qué es el trabajo no clásico?", *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, vol. 22, núm. 36, pp. 5-44.

Fernández, María de Lourdes (2007), "Cultura y poder en la danza contemporánea. Ensayo sobre una disciplina plebeya en México", tesis de licenciatura en antropología social, enah-inah, México.

GIMÉNEZ, Gilberto (2004), "Culturas e identidades", *Revista Mexicana de Sociología*, año 18, núm. 84 (número especial), pp. 77-99.

_____ (2005), *Teoría y análisis de la cultura*, I, México, Conaculta/Instituto Coahuilense de Cultura.

LE BRETON, David (1999), *Antropología del dolor*, Barcelona, Seix Barral.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1979), "Introducción a la obra de Marcel Mauss", en Marcel MAUSS, *Sociología y antropología*, Madrid, Tecnos, pp. 13-42.

MACÍAS, Zulai (2016), "Los cuerpos de la danza contemporánea", *Reflexiones Marginales*, núm. 36, 30 de noviembre, recuperado de:<http://reflexionesmarginales.com/3.0/los-cuerpos-de-la-danza-contemporanea>/, consultada el 22 de junio de 2020.

MAUSS, Marcel (1979), *Sociología y antropología*, Madrid, Tecnos.

PAVLOVNA, Nadeshda y Varvara PAVLOVNA (2000), *Abc de danza clásica. Primeros tres años de enseñanza de la escuela rusa*, México, Escenología/Conaculta-Fonca.

PICKARD, Angela (2015), *Ballet Body Narratives: Pain, Pleasure and Perfection in Embodied Identity*, Alemania, Peter Lang A.G.

RAMOS SMITH, Maya (2002), "De la fiesta teatral barroca al ballet de acción: profesionalización de los artistas del espectáculo y danza teatral durante el virreinato", en Maya RAMOS SMITH y Patricia CARDONA (comps.), *La danza en México. Visiones de cinco siglos*, t. I: *Ensayos históricos y analíticos*, México, Cenidi-Danza/INBA/Conaculta/Escenología, pp. 340-370.

RAMOS VILLALOBOS, Roxana (2009), *Una mirada a la formación dancística mexicana (*ca. *1919-1945)*, México, Fonca/INBA/Conaculta/Grapondi de México.

SOLÍS, Marlene y Susana BRIJANDEZ (2018), "Danza y vida económica: experiencias del trabajo creativo en México", *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, vol. 2, núm. 4, pp. 1-21.

TAMAYO, Ana María (2013), "Pensar y (escribir) con el cuerpo", *Artes. La Revista*, vol. 12, núm. 19, pp. 70-79.

TURNER, Victor (2008), "Del ritual al teatro", en Ingrid GEIST (comp.), *Antropología del ritual*, México, ENAH-INAH, pp. 71-88.

WAINWRIGHT, Steven, Clare WILLIAMS y Bryan TURNER (2005), "Fractured Identities: Injury and the Balletic Body", *Health: An Interdisciplinary Journal for the Social Study of Health, Illness and Medicine*, vol. 9, núm. 1, pp. 49-66.

_____, Clare WILLIAMS y Bryan TURNER (2006), "Varieties of Habitus and the Embodiment of Ballet", *Qualitative Research*, vol. 6, núm. 4, pp. 535-558.

WHARTON, Amy (2009), "The Sociology of Emotional Labor", *The Annual Review of Sociology*, vol. 35, pp. 147-165.

WOLKOWITZ, Carol (2006), *Bodies at Work*, Londres, SAGE Publications.