

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s25912755/tba6vmsvq>

Bailar ballet escénico: derechos laborales, precariedad y placer. Apuntes sobre el campo del ballet escénico en la Ciudad de México

Tanya García López*

 <https://orcid.org/0000-0001-7225-5844>
Universidad Autónoma Metropolitana, México
tanyagl1009@gmail.com

Recibido: 19.06.20

Aceptado: 1.09.20

Resumen: El trabajo en el ballet en México es un objeto de estudio con poca evidencia científica, lo que ocasiona un desconocimiento sobre aspectos económicos y sociodemográficos, así como de las características de las relaciones entre las personas del campo, medios de producción, entre otros. Este desconocimiento del campo, ciertamente invisibiliza a quienes se participan en él, e impide formular estrategias que tiendan a la mejora de las condiciones laborales. El objetivo general de la investigación es comprender el campo del trabajo del ballet escénico, a partir de la perspectiva del bailarín, y con ello describir las dimensiones objetivas y subjetivas que se entretajan en el proceso del trabajo. Las características del objeto de estudio llevan a la utilización de la metodología cualitativa, y con ello a la instrumentación de entrevistas a profundidad a bailarines profesionales en la Ciudad de México. A partir de la información se describieron aspectos como jornada laboral, salario, presentaciones, y otros; la ambivalencia entre compañías oficiales y compañías independientes; la precariedad laboral en la danza, y la caracterización de este como trabajo clásico y no clásico. El análisis conjunto de las estructuras económicas y sociodemográficas, así como la comprensión del trabajo como actividad, es fundamental para la comprensión de la complejidad del trabajo en la danza; esta aproximación, muestra

* Maestra en Investigación de la Danza (Cenidi-Danza José Limón del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura), y estudiante del Doctorado en Ciencias Antropológicas (Universidad Autónoma Metropolitana).

a la danza como un objeto de estudio con paradojas, entre los derechos laborales, la precariedad y el placer.

Palabras clave: ballet escénico; mercado de trabajo; sociología del trabajo

Dançar balé no palco: direitos trabalhistas, precariedade e prazer. Notas sobre o campo do balé de palco na Cidade do México

Resumo: Trabalho em dança clássica no México é um objeto de estudo com pouco evidência científica, o que causa a falta de conhecimento sobre aspectos sociodemográficos e económicos, e assim como as características das relações entre os sujeitos no campo, meios de produção, entre outros. Certamente, esta falta de conhecimento do campo torna imperceptível para aqueles que nele participam e impede o desenvolvimento de estratégias que visem a melhoria das condições de trabalho. O objetivo geral da investigação é entender o campo de trabalho de dança clássica executante, da perspectiva da bailarinos, e com ele que descrevem as dimensões objetivas e subjetivas que são tecidas em processo de trabalho. As características do objeto de estudo levam à utilização da metodologia qualitativa e assim para a instrumentação de entrevistas em profundidade para bailarinos profissionais na Cidade do México. A partir das informações descreveu aspectos tais como horas de trabalho, salários, apresentações e outros, a ambivalência entre companhias com concessão e as companhias independentes; a precariedade do trabalho na dança e a caracterização do trabalho em dança como um trabalho clássico e não-clássico. A análise conjunta dos dados sociodemográficos e as estruturas económicas, assim como o entendimento do trabalho como atividade, é fundamental para o entendimento da complexidade do trabalho na dança; esta abordagem mostra a dança como um objeto de estudo com paradoxos, entre os direitos dos trabalhadores, a precariedade e o prazer.

Palabras chave: ballet, mercado de trabalho, sociologia do trabalho.

Dancing stage ballet: labour rights, precariousness and pleasure. Notes about the scenic ballet field in Mexico City

Abstract: Labour in ballet in Mexico, is a subject of study with few scientific evidence; bringing out a lack of knowledge regarding the economic and socio-demographic aspects, the relationships between the subjects of the field, means of productions, among others. This unawareness of the field, certainly conceal those who participate in it, and obstructs the formulation of strategies which tend to improve the labour conditions. The main object of the research is the comprehension of the ballet field based on the dancer perspective, and with it, describe the objective and subjective dimensions which are wave in the labour process. The characteristics of the subject of study lead to use a qualitative methodology, and with that, the implementation of in-depth interviews to professional ballet dancers in Mexico City. Within the framework of the information,

several aspects were described such as working time, salary, labour standards, and others; the ambivalence between a company with subsidy and an independent company; precarious labour in dance, and the characterization of the labour in dance as a classic and a non-classic labour. The analysis, of the economic and sociodemographic structures and the comprehension of labour as an activity, is fundamental to comprehend the complexity of labour in ballet; this approximation, shows dance as an object intricate with paradoxes, between worker's rights, precariousness and pleasure.

Key words: ballet, labour market, labour sociology.

INTRODUCCIÓN

La investigación de la danza escénica, a partir de la antropología del trabajo en México, es un objeto de estudio en proceso de construcción, lo cual se materializa en la realización de pocos estudios al respecto; no obstante, existen algunas aportaciones relevantes como el texto de Velázquez (2006) sobre espacios de producción, agentes e instituciones de danza escénica en la Ciudad de México, de Briseño (2006) acerca del oficio de los bailarines de danza del vientre en México, el de Fernández (2007) sobre el trabajo en la danza contemporánea escénica independiente en la Ciudad de México, y el de Solís y Brijandez (2018) sobre danza contemporánea y ballet en Tijuana. A esto, se suma la desatención del Estado sobre la generación de estadísticas oficiales actuales y confiables sobre el campo de la danza, y en general de las artes. En este lugar, surge la premisa de la investigación: comprender el campo del trabajo del ballet escénico, a partir de la perspectiva del bailarín, y con ello describir las dimensiones objetivas y subjetivas que se entretajan en el proceso del trabajo.

Desde esta mirada, la experiencia del bailarín adquiere relevancia como concepto antropológico; particularmente, para Turner (2008) la experiencia es la conjunción corporal, emocional y cognitiva de la persona que se concreta en el tiempo presente, pero que, a su vez, propicia la interacción del pasado y del futuro inmediato. ¿Experiencia o experiencias? Para Turner (2008) serán experiencias, pues se construyen como bucles en la biografía de la persona, los significados se multiplican y se construyen de forma continua; experiencias históricas que muestran el periplo de la existencia individual, y con ello, manifiestan quién se es. En este entendido, los objetivos específicos de la investigación se orientan a la reelaboración de las experiencias de los bailarines; tarea que se realiza a partir de las siguientes premisas: *a)* analizar el trabajo en el ballet escénico como actividad, *b)* reconocer la constitución histórica de la realidad social en la cual se inscribe el trabajo en el ballet escénico en la Ciudad de México, y *c)* trazar trayectorias laborales a través de experiencias de bailarines.

Estudiar el trabajo en el ballet escénico, como fenómeno constituido a partir de las experiencias de los bailarines, lleva de forma consecuente a la utilización

de la metodología cualitativa, la cual posibilita la dilatación de los múltiples contornos de la realidad, y sin duda, a partir de ello, enriquece y reelabora la teoría. Específicamente, el estudio empírico se realizó a partir de un muestreo no probabilístico intencional, con nueve bailarines mexicanos de ballet escénico con residencia en la Ciudad de México, seis mujeres y tres hombres; del total de la muestra, seis son bailarines activos y tres son retirados, lo anterior con el propósito de observar variaciones en el campo, así como los cambios que produce el retiro, por ello el rango de edad es de 28 a 60 años.

Específicamente el bailarín 1, inició sus estudios no escolarizados de ballet en la adultez en la Ciudad de México; trabajó en una compañía estable en el sur de Estados Unidos de América; posteriormente, regresó a la Ciudad de México a trabajar en diferentes compañías independientes y como bailarín independiente. Desde su retiro, es docente de ballet. La bailarina 2, inició su formación en el ballet a los 5 años de edad, ingresó a una escuela oficial y profesional de danza en la Ciudad de México, pero sus estudios los terminó en el sistema Royal Academy of Dance (RAD). Trabajó en compañías independientes de ballet previo a ingresar al Taller Coreográfico de la UNAM. Por su parte, la bailarina 3 inició su formación en el ballet a los cuatro años de edad, y terminó sus estudios en el sistema RAD en la Ciudad de México. A la vez que inicia su carrera como bailarina profesional, realizó estudios universitarios en psicología. Actualmente trabaja como bailarina en una compañía independiente (Ardentía), en festivales y como docente en academias de danza. Asimismo, realiza estudios de posgrado e imparte terapias psicológicas.

Respecto a la bailarina 4, inició su formación a los nueve años de edad en la Ciudad de México en el sistema RAD. Posteriormente, en la adolescencia ingresó a la Compañía Nacional de Danza, en esta logró la posición de primera solista. Desde su retiro, trabaja como bailarina independiente, docente independiente e investigadora de danza. La bailarina 5 inició sus estudios de ballet en la adolescencia y después se integró a una escuela oficial y profesional en la Ciudad de México. Dejó sus estudios académicos para dedicarse de tiempo completo a la danza, asimismo, comenzó a trabajar para solventar sus gastos. Inició trabajando en compañías independientes, y actualmente continúa con este trabajo en el Ballet de la Ciudad de México. El bailarín 6 inició sus estudios de danza en la adolescencia, y de forma profesional en Canadá; al terminar, obtuvo trabajo como bailarín en este país. A su regreso a México se integró a la Compañía Nacional de Danza, en donde alcanzó el rango de primer solista. Desde su retiro, se ha dedicado a la docencia, dirección artística y coreografía en su compañía de ballet independiente.

Acerca de la bailarina 7, realizó sus estudios en una escuela oficial y profesional de ballet en la Ciudad de México, después ingresó a la Compañía Nacional de Danza. Tiene diez años con la compañía, y actualmente es primera solista. La bailarina 8 realizó sus estudios en una escuela oficial y profesional de ballet en la Ciudad de México, a su egreso, trabajó en una compañía independiente

con una beca federal como intérprete. Posteriormente, ingresó a la Compañía Nacional de Danza. Llegó a ser solista de la compañía. Meses después de la entrevista, se retiró. Finalmente, el bailarín 9 inició su formación en la adolescencia en una escuela oficial y profesional de la Ciudad de México, y después, en una escuela profesional en el norte del país. Al terminar, ingresó a una compañía independiente del estado. A su regreso a la Ciudad de México, ingresó al Taller Coreográfico de la UNAM.

Para la recolección de la información, se realizaron entrevistas a profundidad, pues muestran las contradicciones que surgen de la “confluencia de distintos procesos heterogéneos —provenientes de dimensiones tanto de la historia individual como colectiva de los actores implicados— en un encuentro intersubjetivo” (Baz, 1999: 77). Se debe mencionar, que el guion de entrevista se elaboró a partir de dos dimensiones: la profesión del bailarín de ballet comprendida como campo, y el habitus del bailarín, en relación con la familia, la escuela y la compañía. De la primera, se interrogaron aspectos como la estructura de las compañías, las relaciones de poder, las funciones de la persona dentro de la compañía, elementos asociados con la regulación del trabajo (contrato laboral, salario, seguro médico, prestaciones, retiro), entre otros. Por otro lado, respecto al habitus, se indagó sobre la configuración de la identidad individual —a partir de la familia, la escuela y la compañía—, implicaciones del cuerpo en el trabajo, actividades laborales, actividades en el tiempo libre, entre otros. Posteriormente, a partir de la información se hizo un análisis del discurso desde su perspectiva cualitativa; en esta visión, la reconstrucción se pone en el centro, el dato empírico se presenta como un recorte posible de la realidad, un dato que se encuentra circunscrito por mediaciones; en este entendido, el dato no es recolectado y absoluto, sino construido a partir de la realidad. Acerca de la técnica para el análisis del discurso, se siguió el esquema de Vignaux (Gutiérrez *et al.*, 1998).

TRABAJO Y BALLE ESCÉNICO

El trabajo es un concepto con variaciones respecto al tiempo y espacio en el que construye, en este sentido, para Enrique de la Garza¹ (2001) las significaciones del mismo son múltiples. Para el autor, en la Edad Media se asociaba con el castigo y como una actividad propia de los estratos sociales bajos, aunque con el devenir histórico esta significación se transformó; por ejemplo, para los luteranos y calvinistas el trabajo adquirió un valor social. Posteriormente, se sumó la moral laboral y el advenimiento de la concreción de un campo de estudio (De la Garza, 2001).

Por lo anterior, y para aminorar la polivalencia del concepto, De la Garza (2011b) reconoce tres características del trabajo: a) la actividad humana deno-

¹ Es pertinente comentar que el anclaje teórico fundamental es la producción del trabajo del sociólogo mexicano Enrique de la Garza, en cuanto, uno de sus aportes al pensamiento sociológico y antropológico latinoamericano, es la investigación sobre el trabajo no clásico.

minada trabajo tiene como resultado la transformación de un objeto que satisface necesidades físico-materiales o simbólicas, y que por tanto posee un valor (De la Garza, 2017); *b*) entrecruzamiento de la individualidad y la colectividad, y *c*) manifestación de la recursividad de la subjetividad de la persona.

Por otra parte, para estudiar el trabajo, De la Garza (2011a) sugiere considerar tres perspectivas: como mercado de trabajo, trabajo como actividad y aspectos relacionados con la regulación del trabajo. Particularmente, la investigación pone su atención en la comprensión del trabajo como actividad, mirada que cuestiona lo que sucede en el proceso de producción; por ejemplo, las relaciones que se entretienen, las transformaciones individuales, cuestiones de poder, las características de las actividades, entre otros.

Simultáneamente, otra categoría de análisis que se considera, es el enfoque del trabajo clásico y no clásico de Enrique de la Garza. El primero, comprende el trabajo a partir de características como: industrial, independencia del trabajador respecto al producto, producto con capacidad de almacenaje y reventa, centrado en la relación capitalista-empleado, delimitación temporal a través del establecimiento de una jornada laboral, delimitación espacial en la fábrica y trabajo asalariado (De la Garza, 2017). En contraste, el trabajo no clásico deriva de la producción inmaterial —al margen de la emergencia de los servicios cara a cara—; en este enfoque, el producto depende del trabajador, y este, articula la interacción entre el trabajador y el cliente; particularmente, el producto se manifiesta a través de símbolos producidos por el trabajador y reconstruidos por el cliente. Bajo la premisa, la relación dualista del capitalista-empleado, se expande al cliente, pues sin su presencia el proceso de trabajo desaparece. Cabe decir, que en esta interacción la red de códigos subjetivos —corporales, emocionales, estéticos, éticos y cognitivos— es primordial, que, si bien está presente en el trabajo clásico, esta se encuentra de forma implícita; mientras que en el trabajo no clásico su presencia determina el valor del producto. Específicamente, el trabajo del bailarín de ballet se encuentra en la intersección entre el trabajo clásico y el no clásico.

Para comprender lo anterior, de principio se debe decir que la danza escénica es una actividad humana en la cual se producen símbolos a través del cuerpo, estos a su vez, son recibidos y reconstruidos por el espectador. A modo de nota, el ballet es una expresión artística de origen europeo, que se manifiesta en un conjunto de posiciones, movimientos y pantomimas, los cuales se sustentan fundamentalmente en la acción sobre el plano vertical.

Hecha esta salvedad, el trabajo del bailarín de ballet se inscribe sobre su cuerpo, a través del cual se codifica una técnica o metodología; de forma que, se posibilita pensar la relación material que establece el bailarín con su producción (Mauro, 2018); a su vez, de forma paradójica, el producto se presenta como intangible, y este, produce huellas físicas (De la Garza, 2017).

En otro orden de ideas, en la tradición del ballet se reconoce una “ejecución material de un sentido aportado por una instancia heterónoma al hecho espectacular” (Mauro, 2018: 115), la cual se traduce en la actividad del coreógrafo sobre el bailarín, pues este regula el sentido de lo que representa, ejerciendo poder sobre la materialidad corporal del bailarín, así como sobre sus emociones. En el espectáculo de ballet, la representación se complementa con elementos como la música, el vestuario, maquillaje, iluminación y escenografía; estos constituyen un entretreído que aporta a la construcción del significado por parte del espectador. A modo de nota, en otras expresiones dancísticas como la danza moderna, el sentido representado es una manifestación autónoma del bailarín, y se suma la desaparición de símbolos autorreferenciados, con lo que aumenta la participación del espectador en la reconstrucción del producto.

Por otro lado, como se observa, el espectador/cliente en el hecho dancístico es un elemento que condiciona la existencia del mismo; entre las actividades que este realiza se encuentra la compra de un boleto de entrada, premiación simbólica a través del aplauso, entre otras (De la Garza, 2017); resulta pertinente cuestionar estas acciones a partir del trabajo de las compañías de danza en espacios virtuales.

Ahora bien, en el ballet, la degradación del movimiento se presenta como consecuencia inmediata de su existencia, por tanto, el valor del producto es otorgado por el espectador al finalizar el conjunto de movimientos; surge la pregunta: ¿qué es lo que hace valioso al hecho dancístico? Para De la Garza (2017) el valor de los símbolos —capital variable— se encuentra, por una parte, relacionado con la “potencialidad para generar productos” (16); en la danza, esta potencialidad se puede analizar desde conceptos como capital físico, artístico y técnico (Wainwright *et al.*, 2005). El capital físico se integra de aspectos como “forma del cuerpo, memoria muscular, postura, alineación, cualidades del movimiento, discurso, entre otros” (García-López, 2019: 73); ciertamente, este capital distingue a los bailarines y facilita su acceso a otro tipo de capital; por tanto, se presenta como el medio y la finalidad (García-López, 2019). Respecto al mantenimiento y aumento del capital físico, descrito por Wacquant (2000), es interesante la invitación que realiza su análisis para considerar aspectos en apariencia *minúsculos*, como la forma de vendarse los dedos de los pies para proteger los mismos durante el uso prolongado de las zapatillas de punta, o la sesión con el fisioterapeuta después de una jornada de trabajo; el autor presenta una paradoja en el boxeo, que es pertinente para la danza: “hay que usar el cuerpo sin desgastarlo” (Wacquant, 2000: 122) —en páginas subsecuentes se aportará más información al respecto—.

Por otra parte, el capital técnico se posibilita a partir del capital físico, y se relaciona con el desarrollo de la técnica dancística, en este caso, la técnica del ballet; por ejemplo, para realizar un ejercicio con zapatillas de puntas con una técnica correcta y no lesionarse, el soporte material, descrito en el párrafo anterior, debe encontrarse en buenas condiciones. Finalmente, el capital artístico es “la forma y el estilo en el que cada movimiento es expresado, lo que permite el

envolvimiento entre el bailarín y la audiencia, para transmitir el significado de las intenciones” (Pickard, 2015: 77). Como se observa el capital físico, artístico y técnico se encuentran en un proceso de constitución mutua.

Se debe decir que, entre el bailarín y el espectador se presentan un conjunto de agentes que coadyuvan a la concreción del hecho dancístico: director artístico, coreógrafo, medios de comunicación; “y es de las relaciones que establecen entre sí que surgen los diversos modos y circuitos de producción y circulación de las obras” (Mauro, 2018: 119). Lo anterior, en clave de trabajo, posibilita reconocer que en la Ciudad de México hay compañías de ballet oficiales e independientes. Particularmente, existen dos compañías oficiales: la Compañía Nacional de Danza (CND) y el Taller Coreográfico de la UNAM (TCUNAM); la primera tiene como empleador al gobierno federal, y la segunda, a la Universidad Nacional Autónoma de México; esta característica posibilita que los bailarines posean derechos laborales, y que pertenezcan a un sindicato, en el caso de la CND, al Sindicato Nacional de Grupos Artísticos (SNGA) del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL).

Ahora bien, el tipo de compañía determina significativamente el día a día del bailarín; por ejemplo, los bailarines pertenecientes a una compañía oficial llegan a su espacio de trabajo —salón de ensayo— previo a la hora de entrada con la intención de realizar un calentamiento físico. Posteriormente, realizan una clase de ballet de una hora y media, y después, ocupan la jornada laboral en ensayos, considerando espacios para el descanso. Cabe decir, que los itinerarios de los bailarines se realizan en relación con su jerarquía dentro de la compañía y las funciones de la temporada. En contraposición, los bailarines de compañías independientes, ensayan de cuatro a siete horas semanales, más las horas de función.

Al terminar el tiempo de trabajo, la mayoría de los bailarines comentan que realizan entrenamiento corporal adicional. Sobre el tiempo libre, una bailarina comenta: “pues hay días que sólo me dedico a descansar, hay otros que necesito ir fisioterapia por cansancio, por alguna lesión a tratar, hay días que tomo clases de algún complemento que me ayude a mantenerme entrenada” (bailarina 7). En contraposición, los bailarines de compañías independientes realizan actividades adicionales como docencia de ballet, o actividades de otra profesión, como es el caso de la bailarina que se desempeña como psicóloga. En estas primeras líneas es posible entrever algunas diferencias, no obstante, estas se analizarán a profundidad a continuación.

COMPAÑÍAS OFICIALES

El bailarín que pertenece a una compañía oficial posee derechos laborales, que se derivan de un contrato escrito —que puede ser temporal, anual o semestral—, en el cual se estipulan las condiciones de trabajo, respecto a —un bailarín comenta— mantener el cuerpo en forma, asistencia a funciones, asistencia a ensa-

yos, hora de entrada, comportamiento en el centro de trabajo (bailarina 7). Sobre los contratos anuales, estos se encuentran condicionados a una evaluación también anual, no obstante, desde la mirada de los bailarines esto produce un ambiente laboral hostil y permeado por la competencia. Es pertinente agregar, que para 2019, los contratos de la CND son de carácter semestral (INBAL, 2019). Específicamente, en la evaluación, el capital de cada bailarín juega un papel fundamental, una bailarina comenta: “te dicen tus debilidades son estas, tus fortalezas son estas y necesitamos que trabajes en esto, y entonces tú todo el año te enfocas a eso para que la siguiente evaluación, ¿qué falta?, nunca acabas por mejorar, es infinidad de cosas” (bailarina 8).

Sobre la jornada laboral, el bailarín llega a su espacio de trabajo antes de la hora de entrada con la intención de preparar su cuerpo, después una clase de ballet de una hora y media, seguido de ensayos; y se trabaja de lunes a sábado, y en algunos casos en el contrato se estipulan 36 o 35 horas a la semana. Sin embargo, a estos horarios, se suman los días y horas de ensayos adicionales y funciones; considerar, que las compañías tienen tiempos de producción anual estables, lo cual se concreta en un número fijo de temporadas por año, en algunos casos son cuatro temporadas por año.

Cabe decir, que las compañías tienen una delimitación espacial, pues cuentan con espacios, adecuados y exclusivos, para realizar clases, ensayos y funciones de danza escénica; en el caso de la CND, su espacio escénico principal es el Palacio de Bellas Artes, y del TCUNAM, el Teatro Arq. Carlos Lazo de la UNAM. Cabe señalar, además, que dichos salones de ensayo y escenarios resultan ser espacios de legitimación en el campo de la danza escénica.

De acuerdo con la explicación de una bailarina, es pertinente anotar, que los bailarines muestran un reconocimiento y atención de las necesidades de su cuerpo, tales como carga de trabajo, edad y lesiones; esto determina las actividades de su tiempo libre, y en su mayoría, la realización de entrenamiento complementario como clases de ballet, Gyrotonic, Dance Fit, Pilates, entre otros. En este punto, se coincide con Mauro (2018), al señalar que el artista realiza acciones para mantener su capital técnico-artístico, a partir de la irrupción de su tiempo libre y paga por recibir estos servicios, “que de forma natural se les exige” (140).

Sobre el sueldo, este se encuentra determinado por la jerarquía que ocupa el bailarín dentro de la compañía; por ejemplo, en la CND, la jerarquía es la siguiente: primeros bailarines, primeros solistas, solistas, corifeos, y cuerpo de baile. En esta misma compañía, en 2019, la categoría de bailarín A registró un sueldo mensual bruto de \$19 979.56 (996.14 USD), despensa de \$543.75 (21.11 USD), apoyo artístico de \$575.32 (28.68 USD) y un bono artístico mensual de \$10 144.36 (505.78 USD) (INBAL, 2019). Se debe agregar que el salario mínimo en México, en 2021, es de \$141.70 por día (7.06 USD); es interesante considerar los salarios mínimos de otras profesiones u oficios, por ejemplo, para un oficial de albañilería se establecen \$163.46 por día (8.15 USD), o un secretario

auxiliar, \$168.48 por día (8.40 USD) (Conasami,² 2021). Los bailarines consideran que el sueldo es *bueno*, expresan que se debe pensar en aspectos como: importante desgaste físico y emocional del bailarín, tratamiento de lesiones, riesgo laboral, pago de entrenamiento complementario, y el hecho de que la carrera de un bailarín termina a los 40 años de edad; lo cual resulta ser una edad atípica de retiro, y, considerar que la dedicación a la profesión les impide desarrollarse en otros campos.

El tema del retiro es interesante pues, como se ha mencionado, es atípica; los bailarines comentan que deben prever su futuro, y pensar qué harán después de su retiro; una bailarina comparte: “te vas con lo que llegaste y con lo que lo-graste ahorrar, y es como empezar, borrón y cuenta nueva” (bailarina 7). Sin embargo, esta situación confronta al bailarín consigo mismo, no solamente por dejar la danza, sino también por el envejecimiento del cuerpo y la disolución de la relación con la compañía, un bailarín dice: “se vuelve difícil, cuando de pronto te das cuenta que ya no puedes seguir haciendo lo que hacías, que el cuerpo ya no te responde de la misma manera” (bailarín 1); por otro lado, una bailarina menciona: “para mí ser bailarina de ballet clásico era ser CND, terminé con la CND, y mi mundo es otro” (bailarina 4). De los bailarines retirados, se observa que continúan dentro del campo, aunque desde otras funciones como la ejecución independiente, docencia, investigación, creación coreográfica y dirección artística; para ilustrar lo anterior, un bailarín comenta que, al darse cuenta que no podría bailar toda la vida: “Y si no iba a bailar toda la vida, ¿qué iba a hacer?, ¿recuperar mi carrera de administración?, que tenía 20 años que no ejercía, o dedicarme a otra cosa. Y entonces, pues me di cuenta que podría dar clases y que era una opción, pues si no, me iba a quedar a media calle en un momento dado” (bailarín 1).

En el caso de este bailarín, él comenta que previo a terminar su carrera, comenzó a alternar su carrera de bailarín con la de maestro de danza: “iba dejando el escenario, pero me iba metiendo en el salón de clases” (bailarín 1). Es pertinente agregar, que de los bailarines estudiados que se desempeñan como docentes, todos realizan esta actividad en academias de danza privadas o como docentes independientes; lo cual muestra, otra dimensión, la docencia como actividad laboral inscrita en la informalidad.

Ahora bien, mención especial requiere el tema de las prestaciones: en el caso del TCUNAM, tienen afiliación al sindicato de la UNAM; además, cuentan con seguro médico de accidentes mayores, “algo parecido a un aguinaldo”, vacaciones pagadas y una compensación en el retiro. Por su parte, en la CND tienen aguinaldo, prima dominical, días económicos, apoyos para útiles escolares de sus hijos, para lentes, para mudanzas, becas para estudio de idiomas, se-

² Comisión Nacional de los Salarios Mínimos, dependencia de la Secretaría de Trabajo y Previsión Social.

guro de gastos médicos menores y mayores, permiso de maternidad, fondo de retiro, entre otros.

Una de las bailarinas que se desempeñó como representante sindical entre 2003 y 2005, comenta que recuerda que este Sindicato se formó en 1985 o 1986, y dice:

En ese momento, y lo veo, veo la reunión, nos convocaron para invitarnos a que nos sumáramos a la basificación, a pertenecer al Sindicato [...] entonces en ese momento decidimos no basificarnos, ni sindicalizarnos propiamente dicho [...] entonces cuando el Sindicato, los grupos artísticos metían sus pliegos petitorios, la Compañía que tenía representación sindical o representación ante grupos artísticos, se generaba el pliego petitorio de necesidades, entonces los grupos artísticos lo negociaban con las autoridades del INBA y se nos daban (bailarina 4).

A modo de nota, el concepto de basificación hace referencia al proceso a través del cual se otorga un nombramiento definitivo al trabajador en la institución en la que labora. Ahora bien, en esta línea de ideas es interesante la negación de los bailarines a basificarse, ella misma dice:

Entonces los bailarines en varias reuniones decidimos que no, que no nos íbamos a basificar porque eso significaba 28 años de servicio [...], fuimos muy conscientes de que basificarnos, era la muerte de la compañía, era el enquistamiento de la compañía artísticamente. No es posible, es una disciplina y una forma artística y estética, que no permite, o sea no por mala onda, pero no permite tener bailarines de 45 en cuerpo de baile, ni solistas; y hombres, súmales más (bailarina 4).

En contraste en el TCUNAM, si bien los bailarines no están basificados, el director artístico no puede despedir al bailarín sin justificación o cambiar su categoría, pues estas no existen. En el caso del TCUNAM, la inexistencia de categorías encuentra su explicación en la ideología de la maestra Gloria Contreras, fundadora de la compañía.

Ahora bien, sobre la permanencia dentro de la compañía, el bailarín debe cumplir con sus obligaciones como trabajador: mantenimiento del cuerpo de acuerdo con la imagen del campo del ballet; lo que se traduce en el desarrollo del capital físico, lo que a su vez le permite al bailarín acceder al capital técnico y artístico; y con ello obtener papeles y ascender en la jerarquía progresivamente; estas ideas en términos bourdieanos se comprenden como la transformación del capital del sujeto. Se debe agregar, que las compañías oficiales tienen varios docentes con importante trayectoria nacional e internacional, así como coreógrafos de reconocimiento nacional e internacional, y giras; que, en suma, se concretan en un alto número de clases, ensayos y funciones, lo que permite al bailarín aumentar su capital: “En el contrato venía que tienes que estar en línea, tienes que asistir, tienes que llegar mínimo una hora antes de tu función al calentamiento de la función, tienes que estar a disposición de suplir los roles que tienes que suplir, disposición para ir de gira, disposición, todas esas reglas

o artículos que estaban dentro en el contrato, si no las cumplías pues vas para afuera” (bailarina 4).

La disposición permanente del bailarín, se reconoce como una variable importante para permanecer en el campo, una bailarina comparte: “Pero todo lo que esté en mí, de esforzarme cada día, de hacer lo que me están pidiendo, de bailar bien en el escenario, y de cumplir con lo que tengo que hacer, conforme a mi categoría y a mi contrato, lo que esté en mis manos, pues sí, todos los días tienes que estar para que justo no te lo quiten, es mucha competencia” (bailarina 7).

La competencia es un tema que atraviesa la profesión, este concepto se puede comprender a través de la teoría de Pierre Bourdieu, y como una concreción de las luchas de poder entre los sujetos sobre su posición y capital dentro del campo; a su vez, la competencia se asocia con el egocentrismo, para uno de los bailarines este se vuelve una parte inherente al artista: “todo el mundo quiere estar enfrente, todo el mundo quiere que la gente lo vea y de pronto ahí empiezan cosas muy difíciles de llevar en la práctica” (bailarín 1).

Otra bailarina dice: “lidias con muchos egos, y que todos son los mejores [...], ese ambiente que caracteriza a la danza” (bailarina 5). Sin embargo, esta situación se puede relacionar con el tamaño de las compañías, por ejemplo, en la CND, hay 70 bailarines; en contraste, en el TCUNAM, la cual es sustancialmente de menor tamaño, un bailarín comenta que esto facilita conocer a las personas, y comparte que tiene amigos e inclusive “ha terminado emparentado” con algunos (bailarín 9).

A pesar de que el ambiente laboral puede resultar complicado, según expresan algunas bailarinas, la identidad colectiva en referencia a la compañía puede unificar las fracturas internas dentro del grupo, lo cual se cristaliza en giras o funciones: “a la hora de la función, siempre notas ese trabajo en equipo para sacar una función adelante, como que todo eso se olvida en el escenario” (bailarina 7).

COMPAÑÍAS INDEPENDIENTES

De principio se debe decir que la compañía independiente, es aquella que no posee un subsidio permanente por parte del Estado, y su sostenimiento se basa en la obtención de becas o pagos para la presentación de funciones; además de que, en algunos casos realizan funciones gratuitas. Debido a ello, usualmente el director artístico se desempeña como coreógrafo y realiza otras funciones relacionadas con el vestuario, la escenografía, la iluminación, entre otras. Se suma que, el número de bailarines es reducido y variable; hay que agregar que, por el tamaño de la compañía, en algunos casos los bailarines realizan otras actividades dentro de la compañía, como gestión, administración, entre otras. El repertorio de estas compañías, además de incluir las obras tradicionales de una

compañía de ballet, usualmente presentan obras de nueva creación, con la intención de aumentar sus posibilidades de obtener algún estímulo artístico. Ahora bien, el bailarín que pertenece a una compañía independiente, tiene un acuerdo oral con el director artístico, en el que se establecen las condiciones de trabajo, como el compromiso respecto al tiempo de participación del bailarín; no obstante, se debe considerar que un acuerdo oral excluye la posesión de derechos laborales y pone al sujeto al margen de la precariedad. Específicamente, la experiencia de la precariedad se presenta como una categoría analítica, y se comprende como las “condiciones y regímenes de trabajo [...] en su articulación con las condiciones de vida como totalidad” (Fernández, 2018: 22); y siguiendo a la autora, esta experiencia configura las estrategias individuales y colectiva; en las siguientes líneas se observará como se desarrollan estas estrategias.

El bailarín no cuenta con una jornada laboral, pero debe cumplir con un número determinado de horas de clase, ensayo y funciones, el número de horas de ensayo semanales oscila entre las siete y las cuatro horas, y a diferencia de los bailarines en compañías oficiales, no laboran los sábados; y el número de funciones por temporada es significativamente menor. Lo anterior, sin duda, condiciona el pago del bailarín; una bailarina comenta que lo máximo que ha recibido por una función son \$2 500 (125.15 USD). En algunos casos se les otorgan compensaciones por ensayos, pero también con posibles reducciones por inasistencia: “nos pagan por función, no tenemos como un contrato como tal, sino es más bien de palabra, yo me comprometo a estar aquí [...] tantos meses o tanto tiempo, o hasta esa función” (bailarina 3). Algunas compañías independientes tienen estructuras que siguen la jerarquía tradicional (lo cual condiciona el pago de los bailarines por función), y otras que se organizan a partir de la antigüedad de los bailarines en la agrupación. Se debe agregar que, en las compañías independientes, algunas veces reciben materiales como zapatillas de punta; pero usualmente, ellos deben comprar el material y cubrir la atención de lesiones (considerando que es una profesión en la que lesionarse es un hecho regular).

Lo anterior, sustenta la multiactividad de los bailarines como estrategia a partir de la experiencia de la precariedad; señalar que, usualmente realizan actividades dentro del campo de la danza como docencia, participación en festivales y concursos, realización de comerciales o sesiones fotográficas, así como actividades relacionadas con otra profesión. Al preguntarle a una bailarina sobre su condición de vida, en relación con su trabajo como bailarina, ella expresa: “no tienes prestaciones, y una estabilidad como tal económica, pero tienes la satisfacción de hacer lo que te apasiona, y dedicarte e ir a tu trabajo, a lo que te gusta, que no se te hace pesado” (bailarina 5); cabe decir, que ella trabaja como docente de ballet simultáneamente. Lo anterior para Mauro (2018) se fundamenta en que: “mientras que aquellos que para subsistir deben complementar su trabajo artístico con otras actividades, se refugian en la condición de artis-

tas, acaso como si el resarcimiento simbólico que reporta esta identidad supliera la falta de retribución económica” (136).

Acerca de los espacios de trabajo, las compañías independientes no poseen espacios propios, se observa que ensayan en academias de danza públicas o privadas, de acuerdo con las gestiones del director artístico. Para las funciones, similarmente, dependerá del mismo. Cabe anotar que las compañías independientes participan en los programas del Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales, lo que les permite tener una programación anual; por ejemplo, una compañía de los bailarines entrevistados en 2021 obtuvo una beca por parte de este organismo.

Otro rasgo que se reconoce en las compañías independientes, es la poca diversificación respecto de los docentes y coreógrafos, espacios escénicos, giras, entre otros aspectos.

VIGILANTES DEL CAMPO

A partir de las experiencias de los bailarines, se reconoce que el director artístico de la compañía es quien ejerce la función de dominación, lo cual se sustenta en la complejidad de separar al trabajador del productor y, por tanto, el valor del producto se atribuye a este, y no propiamente al bailarín (Mauro, 2020). Se debe decir, que el director artístico inicia su participación en el proceso de ingreso, en las audiciones o selección de los bailarines; por ejemplo, en el caso de la CND, la dirección artística en la comisión de audición tiene voto de calidad en caso de empate. Posteriormente, participa en la permanencia de los bailarines (organización del elenco, evaluaciones y ascenso de categorías), y con ello en las dinámicas de la trayectoria laboral del bailarín.

Asimismo, se observa que las decisiones de los directores artísticos se sustentan en el gusto o preferencia: “cambio de dirección, no le gustas a ese director y hay que aceptarlo, me ha ido mal con direcciones, o sea he tenido direcciones en las que he pensado en renunciar” (bailarina 8), se reconoce, además, que esta situación produce malestar en los bailarines, y acentúa el conflicto individual y colectivo. Para disipar esto, una bailarina dice que, en su compañía, se están buscando formas alternativas de evaluación, para reducir la subjetividad en los juicios de valor en relación con la regulación de las actividades del bailarín (bailarina 4). Bajo la premisa, se observa que la toma de decisiones se basa en razones estéticas, favoritismo u “otras cuestiones que tengan que ver con algún otro aspecto” (bailarín 1). No obstante, se presentan casos donde las relaciones con los directores se perciben como relaciones de cuidado hacia el bailarín.

Finalmente, se observa, la relevancia del director artístico en la demanda de disponibilidad permanente; al respecto una bailarina argumenta: “para los directores, cuando están en montaje no existe otra cosa más que eso, para ellos

no tienes otro trabajo o no tienes vida. Tienes que estar ahí y punto. No se cómo le hagas, pero ahí te quiero...” (bailarina 5); para Aalten (2005) estas son instituciones voraces, pues recompensan la exclusividad con un sentimiento de privilegio, sentimiento que, a su vez, se utiliza como límite simbólico que diferencia al bailarín de los no bailarines. A modo de nota, los bailarines comentan frecuentemente sentirse privilegiados por ser bailarines de ballet, a lo que se agrega el privilegio de pertenecer a una compañía oficial.

CONSIDERACIONES SOBRE LA CONSTITUCIÓN DEL CAMPO

Este último apartado, se ha dispuesto para proporcionar algunas breves anotaciones sobre cómo se ha constituido el campo del ballet en México desde la perspectiva del trabajo, y que, sin duda, explican los elementos expuestos con anterioridad. Asimismo, este apartado tiene el propósito de analizar la historia objetiva de la realidad social en la cual se inscribe la persona; en términos de Berger y Luckmann (2003), la revisión de las instituciones existentes, y estas como “facticidades históricas y objetivas, que se enfrentan al individuo como hechos innegables. Las instituciones están ahí, fuera de él, persistentes en su realidad, quiéralo o no: no puede hacerlas desaparecer a su voluntad” (Berger y Luckmann, 2003: 80). Este trazo histórico, en México, se inicia en el Virreinato, con la firma de un contrato entre Hernán Gómez y la compañía de danza de Baltazar Grande y Miguel Valenciano en el año 1551 (Ramos, 2002: 343); es relevante, en cuanto es un primer indicio del proceso de legitimación de la danza como una profesión, aunque no propiamente el ballet. Esta expresión, particularmente, hizo su aparición en México en la segunda mitad del siglo XVIII en su forma franco-italiana, en el Real Coliseo de México en la Ciudad de México (Ramos, 2002: 341); y su importación, obedecía al proceso de aculturación de la Nueva España, en este sentido, su aprendizaje-enseñanza se asociaba a la imagen del hombre noble.

Para 1700, se diferenciaba la función del maestro y del bailarín, lo cual es otro indicio importante sobre la legitimación del campo; ya que, siguiendo a Berger y Luckmann (2003), la división social del trabajo —en este caso dancístico—, posibilita el establecimiento de un orden institucional; es decir, a partir de la asimilación subjetiva del rol de la persona y de los roles de las personas, es que se participa de forma objetiva en la realidad. Cabe anotar, que la institucionalización deviene de la habituación, y es “un proceso en el que una comunidad de sujetos reconoce un conjunto de hábitos, que son realizados a su vez, por sujetos en particular” (García-López, 2019: 55); se presenta un reconocimiento de lo propio, a la vez que se produce un reconocimiento de los otros sobre lo que se es; una objetivación recíproca.

El Coliseo de México continuó siendo el espacio —, escénico y educativo—, predilecto para el ballet (variante italiana); para 1770, Maya Ramos relata que inició sus actividades una compañía de ballet, bajo la dirección de Giuseppe Sabella Morali y Pellegrino Turchi, haciendo su debut las primeras bailarinas novo-

hispanas de ballet (2002a: 360). El Coliseo de México mantuvo su apoyo político durante varios años, lo que permitió la apertura de la Escuela de Música y Bayle, espacio para la formación de bailarines de ballet, México “fue el único país del continente americano que no tuvo que depender de bailarines visitantes para presentar ballet en sus escenarios”, relata Ramos (2002: 362). Cabe mencionar que, la compañía tenía la misma estructura que las compañías europeas, estructura que consiste en clasificar a los bailarines con base en las posibilidades estéticas de los cuerpos (Ramos, 2009), primeros bailarines, solistas, cuerpo de baile; un ejemplo, es el reconocimiento de la bailarina Ana María Zendejas, quien alcanzó la posición de primera bailarina por primera vez en México (Ramos, 2002). En los años posteriores, se continuó haciendo ballet a la italiana dentro del Coliseo.

Para mediados del siglo XIX, el ballet dejó de presentarse en los intermedios y al finalizar las funciones, y comenzaron a presentarse ballets completos y funciones exclusivas de ballet. Sin embargo, el fulgor del ballet fue fugaz, “desapareció la figura del bailarín de ballet mexicano; iniciando una precaria existencia dentro y fuera del escenario” (García-López, 2019: 32); no obstante, varios bailarines continuaron su actividad escénica y educativa.

Para inicios del siglo XX, surge un deseo de sistematizar la metodología de la enseñanza del ballet: “aquellos hábitos del bailarín de ballet como la técnica, mecanismos de control del ejercicio profesional, contenido, sistema axiológico, validez del conocimiento, cosmovisión” (Ramos, 2009: 33); significados no espontáneos, sino contruidos históricamente, continúan su proceso de legitimación a partir de la elaboración de dos planes de estudios, en 1930 y 1931. Este impulso, se encontró con los ideales de la Revolución Mexicana y con el proyecto de nación, en el que la educación y el arte eran considerados fundamentales. Durante esta época, aún no había una escuela oficial de danza, por lo que los bailarines profesionales habían estudiado en “otros países o con maestros extranjeros, principalmente la técnica clásica [...], venir a México a bailar y dar clases particulares y valerse de sus propios recursos para salir adelante” (Ramos, 2009: 63); y es hasta 1930, cuando se funda la Escuela de Plástica Dinámica y se implementan los planes de estudio comentados. Ramos (2009), argumenta que es un momento relevante para la institucionalización del universo dancístico, ya que “a través del currículum se establece lo pensable de la danza, se materializan las experiencias construidas históricamente en el campo y se define una significación sobre la profesión” (García-López, 2019: 35).

La Escuela de Plástica y Dinámica cerró en menos de un año, pero se creó la Escuela de Danza; para 1934, la Escuela se instaló en el Palacio de Bellas Artes, y logró sutilmente su legitimación a través del espacio, Ramos (2009) dice: “Dejó claro que la danza como trabajo artístico finalmente obtenía el reconocimiento y la legitimación como campo de trabajo, ante la mirada y la crítica de los artistas e intelectuales de la época; legitimación que fue validada no sólo por el apoyo que se le dio a la institución académica para su apertura, sino

porque se le otorgó el espacio que daba cobijo a las expresiones artísticas del país” (116).

A pesar de la relevancia que había adquirido el campo del ballet, para la Secretaría de Educación Pública, la profesión de bailarín aún no era reconocida, pues únicamente se reconocían docentes de danza.

En 1943 debutó el Ballet de la Ciudad de México, derivado de las actividades de la Escuela de Danza, y en 1946 se creó el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) como dependencia de la Secretaría de Educación Pública; en estos eventos, particularmente, se concreta la intervención del Estado como agente en la producción de espectáculos. Otro punto que conviene señalar, es la articulación de la primera compañía oficial de ballet, del siglo XX, con el mercado laboral; lo cual, ciertamente, legitima esta institución educativa oficial de danza —desde este momento histórico y hasta la actualidad—.

En los años posteriores, se diversificaron las compañías de ballet con financiamiento del Estado, como un “primer intento de institucionalizar y por tanto profesionalizar” (Mendoza, 2014: 16). Cabe señalar que, para Mendoza, la creación de estas primeras instituciones oficiales de danza, así como el fuerte apoyo gubernamental para la creación de espacios escénicos y la presentación de compañías internacionales, atañía al cumplimiento de “las expectativas de los sectores económicamente acomodados de la Ciudad de México” (Mendoza, 2014: 17).

Particularmente, el Ballet de la Ciudad de México, se transformó en el Ballet de Bellas Artes; el cual dejó de obtener apoyo gubernamental para dar paso a una compañía que posibilitará la concentración económica y política del Estado, y la cual encarnará los primeros ideales sobre el ballet como expresión europea. Por lo que, en los años cincuenta se crea el Ballet Concierto de México (particularmente, este grupo oscilaba entre el apoyo oficial y el trabajo independiente); y en 1963, surge el Ballet Clásico de México del INBA; para 1972, esta compañía se dividirá en Ballet Clásico de Bellas Artes y el Ballet Clásico de México. De esta separación, aparece un tercer grupo independiente llamado Ballet Clásico 70.

Sin embargo, es hasta en 1973 que se funda la Compañía Nacional de Danza (CND) como institución oficial del ballet en México, y adquiere como espacio principal el Palacio de Bellas Artes. Cabe señalar que, desde sus primeros años de existencia, la CND ha sido refractario de críticas sobre la concentración del apoyo gubernamental, en relación con otras expresiones dancísticas, como, por ejemplo, la danza contemporánea (Mendoza, 2014).

Por otra parte, en 1971 inicia sus actividades el Taller Coreográfico de la Universidad Nacional Autónoma de México. Aparecen también, agrupaciones como Taller de Danza Espacio, Ballet Teatro de México, entre otras. Al final de esta década, en 1978 se crea una licenciatura especial para la formación en ballet, bajo la asesoría cubana, dentro del Sistema Nacional para la Enseñanza

Profesional de la Danza (Ramos, 2009). No obstante, la profesión del bailarín se dibujaba ciertamente precaria, Patricia Cardona menciona: “Escasez de fuentes de trabajo, la nula protección social, el subempleo, la raquítica promoción nacional de los grupos y el desconocimiento hacia el profesionalismo de los bailarines por las instituciones del Estado”. (Tortajada, 2006: 933)

En los ochenta, el campo de la danza continúa su expansión, emergen nuevos coreógrafos y compañías, los géneros dancísticos se diversifican, la danza comienza a difundirse en medios masivos de comunicación como la televisión y el periódico, aparecen figuras de ballet, y debutan aquellos estudiantes de las escuelas oficiales de danza en los escenarios del país (Dallal, 1994). Entre las compañías independientes de ballet, que aparecieron en este momento histórico, se encuentran el grupo Génesis de Sonia Castañeda, Módulo Dancístico, Miniaturas Coreográficas de Giselle Colas y el Ballet Neoclásico de América Latina de Raúl Platas; cabe señalar que estas agrupaciones tuvieron un tiempo de existencia corto pero sustancial en el campo del ballet escénico en la Ciudad de México. Asimismo, se debe comentar que, para Mendoza (2014), la emergencia de las compañías independientes en esta década obedece a la reducción presupuestal.

Un suceso importante se gestará en 1986, la primera organización de bailarines de ballet, a través de la organización Grupos Artísticos del INBAL —actualmente Sindicato Nacional de Grupos Artísticos—, en el cual se integraron diferentes trabajadores del INBAL, y entre ellos, los bailarines de la Compañía Nacional de Danza. La misión de esta organización es la “Defensa de la permanencia en el empleo, realizando las acciones para hacer efectivos los derechos laborales adquiridos y futuros de los agremiados, e incrementando los beneficios laborales adquiridos” (SNGA, 2018).

Se debe mencionar, que el SNGA del INBAL y el sindicato que cobija a los bailarines del TCUNAM, son los únicos sindicatos de ballet en la Ciudad de México. Lo anterior, en consideración de que la CND se sostiene sobre un empleador federal, y el Taller, sobre una de las instituciones educativas más importante del país. Es pertinente considerar, por ejemplo, que, agrupaciones como el Ballet de Monterrey, que, a pesar de tener una posición importante en el campo del ballet escénico nacional, su subsidio se encuentra en el Patronato del Ballet Artístico de Monterrey A. C.

Otro evento importante en los ochentas, fue la creación del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, un fideicomiso federal para apoyar la creación y producción artística; particularmente, este programa ha sido fundamental —desde su fundación a la fecha—, para impulsar la actividad artística y creativa de coreógrafos y bailarines de ballet. Cabe decir que, para 2021 cambió su nombre a Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales (SACPC). Posteriormente, para los años noventa, se crean otras compañías independientes de ballet como el Ballet de la Ciudad de México, y Danza sin Fronteras.

El nuevo siglo se encuentra atravesado por los vertiginosos cambios producidos por la globalización y la tecnología, y al igual que, en las décadas anteriores, los grupos independientes de ballet aparecen, tal es el caso de Ardentía, el Ballet Metropolitano, Compañía Capitalina de Danza, Mexico City Ballet, Ballet de la Ciudad de México, La Infinita Compañía —ballet neoclásico—, entre otras. Estas permanecen en la escena, en conjunto con agrupaciones oficiales como la CND y el TCUNAM.

Cabe agregar que, en los últimos dos años, han surgido múltiples espacios de diálogo entre los actores que conforman el campo de las artes escénicas mexicanas, con el propósito de abordar temáticas tales como los apoyos gubernamentales otorgados a los artistas escénicos; también hay que anotar que estos espacios, desde la danza escénica, han divergido principalmente de la Dirección de Danza de la UNAM y que esta Dirección ha propiciado la publicación de convocatorias públicas para el otorgamiento de estímulos a la creación, formación, difusión e investigación. Desde esta institución educativa, otro aporte, es la publicación del texto *Para salir de terapia intensiva. Estrategias para el sector cultural hacia el futuro en 2020*.

Se suma, destaca la creación del Consejo Nacional de Danza en 2018, como espacio de reflexión y gestión cultural, específicamente sobre la situación laboral de quienes conforman el campo de la danza —y principalmente trabajadores independientes—; el Consejo ha logrado articular redes en el país, y publicar el documento *Plan Nacional de Danza* en 2019, en el cual se identifican problemáticas educativas y laborales. Entre las acciones que han concretado resalta el otorgamiento de apoyos económicos y despensas a profesionales de la danza, a partir de la crisis económica de 2019 en la Ciudad de México. Se debe decir, que estas acciones se han derivado de la renuncia del Estado en temas del trabajo en la danza escénica.

REFLEXIONES FINALES

El trabajo del bailarín de ballet, se mueve entre la perspectiva del trabajo clásico y no clásico. Por un lado, es trabajo clásico, en cuanto el tiempo y el espacio está delimitado, asalariado; sin embargo, es relevante analizar la concepción instrumental del cuerpo, no solamente desde la visión del director artístico de la compañía, sino también del bailarín, se observa un cuerpo que es sincronizado a la coreografía/máquina y en relación con otros cuerpos; es quizá el engrane de un complejo sistema mecánico denominado coreografía, en la que se niega su creatividad y se cuestiona su libertad para danzar. A esto se suma la reificación de los bailarines, la disolución de la individualidad, el sistema de producción se homogeneiza, el cuerpo se unifica y su concreción inmediata será la del cuerpo de baile, Wainwright *et al.* (2006) argumenta: “bailarines de diferentes escuelas y estilos se convierten en una entidad [...] sus cuerpos individuales son transfigurados para bailar como un cuerpo” (549).

Por otro lado, el trabajo en el ballet se reconoce desde la perspectiva del no clásico, pues se presenta una producción subjetiva de símbolos, implicaciones del director-bailarín-espectador, y la compleja red de códigos subjetivos adquiere relevancia. Estos códigos corporales, emocionales y estéticos, principalmente, determinarán el valor económico del producto; y es por ello, que como hemos mencionado, el *habitus* y el capital (físico, artístico y estético), contribuye a la producción del bailarín. Sin embargo, esto produce un desgaste físico y emocional importante en el bailarín, un bailarín lo expresa: “Es un desgaste físico muy fuerte, en el Taller, además hay un desgaste emocional muy fuerte, porque eso sí es algo que tenemos como tradición por Gloria Contreras, que te exigía interpretativamente, te mandaba a tomar clases de teatro, entonces no solamente terminas cansado físicamente, terminas cansado emocionalmente” (bailarín 9).

En este entendido, la relevancia de los códigos subjetivos en el trabajo en la danza, se observa además en la presencia del director en los procesos de ingreso y permanencia del bailarín dentro de la compañía, procesos que se encuentran relacionados con la subjetividad del director respecto a sus significados estéticos.

Acerca de las condiciones de vida, los bailarines de compañías oficiales tienen estabilidad económica y estabilidad laboral; por ejemplo, la bailarina 2 expresa sentirse afortunada de pertenecer a la compañía, y menciona que la estabilidad económica le brinda estabilidad emocional, y le hace sentirse segura en su trabajo; particularmente, la relación entre la estabilidad laboral y la salud mental (integrando aspectos emocionales), sin duda requiere mayor investigación empírica, asimismo, cabe considerar esta relación a partir de categorías como los roles de género.

Continuando con la idea, los bailarines en compañías oficiales se encuentran en desarrollo técnico y artístico permanente, giras, acceso a becas, y otros recursos, en comparación con las compañías independientes, las cuales se encuentran sujetas a la incertidumbre que marca la realidad, acuerdos verbales, pagos bajos o inexistentes, riesgo latente a sufrir a una lesión, multiempleo, entre otras variables, que inscriben a algunos bailarines de ballet en la precariedad. Es interesante observar, la reflexión que el bailarín de compañía oficial realiza sobre el bailarín de una compañía independiente, un bailarín argumenta, “las compañías independientes están en condiciones en las que nadie debería de trabajar, pero [...] tampoco hay opción” (bailarín 9), otro bailarín dice: “La gente que vive la danza como *freelance*, como independiente, sufre mucho [...] muchísimo, hay muchas carencias económicas, muchas carencias de crecimiento artístico, porque pues obvio cuando te invitan a bailar en escuelitas no es lo mismo que bailar en Bellas Artes con la orquesta con grandes bailarines de alto nivel, pues no es lo mismo [...]” (bailarín 6).

En esta línea de ideas, se presenta la paradoja, entre los derechos laborales y la experiencia de la precariedad; sin embargo, la respuesta a esta se presentó desde

el inicio de las entrevistas, en la emoción que se dibuja en el cuerpo de los bailarines, y es que se reconoce el placer de danzar. Para Bourdieu (1997), en las sociedades de honor que se encuentran bien constituidas, el placer es una de sus características, pues se reconoce un habitus desinteresado que se construye a partir de la pasión, en este entendido, el desinterés: “es posible sociológicamente, sólo puede deberse a la coincidencia entre unos habitus predispuestos al desinterés y unos universos en el que el desinterés es recompensado” (155); el cuerpo del bailarín se inscribe entre la intersección que conduce al placer, y ciertamente disipa las dificultades que produce la precariedad laboral.

En este entendido, se reconocen personas como el director artístico, quien posibilita el ingreso al campo y contribuye a trazar las sinuosas trayectorias de los bailarines. La disciplina y la disposición permanente se ponen en el centro; como se comentaba, para Aalten (2005) el campo del ballet se caracteriza por tener instituciones voraces, instituciones que se cristalizan en expresiones como: “la total dedicación que caracteriza al verdadero bailarín”. No obstante, se observa que el director artístico es una figura dinámica, en cuanto, dependiendo del director artístico en turno se determina la trayectoria del bailarín, y, por tanto, se asocia con la suerte; se vuelve una variable que se encuentra ahí, casi acechando a los bailarines: “Con el maestro (Fernando) Alonso, yo iba con una línea, el maestro Alonso se fue, o sea yo le gustaba al maestro Alonso. Yo era una bailarina, me apoyó en varias cosas o me dio entrada a varios roles, [...] muchas veces es como de la suerte como cambia, la suerte influye” (bailarina 4).

Como se ha observado el trabajo en el ballet escénico es un campo de contradicciones, entre los derechos laborales, el privilegio, el placer y la precariedad; no obstante, la antropología del trabajo aporta elementos teóricos y metodológicos pertinentes para aproximarse al objeto de estudio, y con ello mostrar sus diversas posibilidades investigativas. Quedan aún aspectos que indagar, como la experiencia de los bailarines retirados, la organización gremial, aspectos orientados a la regulación del trabajo, o la aplicación de conceptos como el de interseccionalidad al objeto de estudio (particularmente sobre el binomio hombre y mujer).

REFERENCIAS

- Aalten, A. (2005), ‘We dance, we don’t live’. Biographical research in dance studies, *Discourses in Dance*, (3), 5-20.
- Bourdieu, P. (1997), *Razones prácticas. Sobre la teoría de acción*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- Briceño, G. (2006), “De una tradición del Medio Oriente al oficio: la inserción de la danza del vientre en el campo de la producción cultural en México”, *Revista de Estudios de Género, La Ventana*, (24), 343-379.

- Baz, M. (1999), “La entrevista de investigación en el campo de la subjetividad”, en Jáidar, Isabel (comp.), *Caleidoscopio de subjetividades* (77-96), México: UNAM.
- Berger, P. L. y Luckmann, T. (2003), *La construcción social de la realidad*, Argentina, Amorrortu Editores.
- Comisión Nacional de los Salarios Mínimos (2021), *Salarios Mínimos 2021*, disponible en https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/602096/Tabla_de_salarios_m_nimos_vigente_a_partir_de_2021.pdf.
- Dallal, A. (1994), *La danza en México en el siglo XX*, México, Conaculta.
- Fernández, M. Lourdes (2007), *Cultura y poder en la danza contemporánea. Ensayo sobre una disciplina plebeya en México*, tesis de licenciatura.
- Fernández, M. I. (2018), “Más allá de la precariedad: prácticas colectivas y subjetividades políticas desde la economía popular argentina”, *Íconos, Revista de Ciencias Sociales* (62), pp. 21-38.
- Garza de la, E. (2001), “Problemas clásicos y actuales de la crisis del trabajo”, en Garza de la, E. y Neffa, C. (coords.), *El futuro del trabajo. El trabajo del futuro* (11-31). Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Garza de la, E. (2011a), “Introducción: construcción de la identidad y la acción colectiva entre trabajadores no clásicos como problema”, en Garza de la, E. (coord.), *Trabajo no clásico, organización y acción colectiva*, t. I, México, UAM-I/Plaza y Valdés, pp. 11-21.
- Garza de la, E. (2011b), “Trabajo atípico, ¿identidad o fragmentación? Alternativas de análisis”, en Pacheco, E. Garza de la E. y Reygadas, L. (comps.), *Trabajos atípicos y precarización del empleo* (49-80), México: Colmex..
- Garza de la, E. (2017), “¿Qué es el trabajo no clásico?”, *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo* (36), 5-44.
- García-López, Tanya (2019), *Cultura del trabajo del bailarín de danza clásica escénica: cuerpo y habitus*, tesis de maestría.
- Gutiérrez, S., Guzmán, L. y Sefchovich, S. (1998), “Técnicas para el desarrollo del discurso”, en Garza de la, E. (comp.), *Hacia una metodología de la reconstrucción: fundamentos, crítica y alternativas a la metodología y técnicas de la investigación social* (123-152), México: Porrúa.
- Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (2019), *Convocatoria para participar en la audición para formar parte de la Compañía Nacional de Danza*, disponible en https://inba.gob.mx/multimedia/convocatorias/2019/457-convo_cnd2019_version_espanol.pdf.
- Mauro, K. (2018), Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico, *Telón de fondo* (27), 114-143.
- Mauro, K. (2020), “Arte y trabajo: indagaciones en torno al trabajo artístico y cultural”, *Revista Latinoamericana de Antropología del trabajo* (8), 1-17.

- Mendoza, M. C. (2014), *Las instituciones oficiales de danza clásica y la producción coreográfica nacional, 1963-2003*, México, INBAL.
- Pickard, A. (2015). *Ballet body narratives: pain, pleasure and perfection in embodied identity*, Alemania, Peter Lang A. G.
- Ramos, M. (2002), “De la fiesta teatral barroca al ballet de acción: profesionalización de los artistas del espectáculo y danza teatral durante el Virreinato”, en Ramos, M. y Cardona, P. (comps.), *La danza en México. Visiones de cinco siglos, t I: Ensayos históricos y analíticos* (339-370), México, Cenidi Danza/INBA/Conaculta/Escenología.
- Ramos, R. (2009), *Una mirada a la formación dancística mexicana (ca. 1919-1945)*, México, Fonca/INBA/Conaculta y Grapondi de México.
- Solís, M. y Brijandez, S. (2018), Danza y vida económica: experiencias del trabajo creativo en México, *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo* (4), 2-20.
- Sindicato Nacional de Grupos Artísticos (2018), *Historia, visión y misión*, disponible en <<http://snga.mx/acercade.html>>.
- Turner, Víctor (2008), “Del ritual al teatro”, en Geist, I. (comp.), *Antropología del ritual* (71-88), México, ENAH-INAH.
- Tortajada, M. (2006), *Danza y poder I (1920-1963) /Danza y poder II (1963-1980)*, México, Conaculta/INBA/Cenidi Danza/Cenart.
- Velázquez, G. (2006), Espacios, agentes culturales y danza artística en la Ciudad de México, *Sociológica* (21), 245-259.
- Wacquant, L. (2000), *Entre las cuerdas, cuadernos de un aprendiz de boxeador*, Argentina, Siglo XXI Editores.
- Wainwright, S. P., Williams, C. y Turner, B. S. (2005), Fractured identities: injury and the balletic body, *Health: An interdisciplinary journal for the social study of health, illness and medicine* (9), 49-66.
- Wainwright, S. P., Williams, C. y Turner, B. S. (2006), Varieties of habitus and the embodiment of ballet, *Qualitative Research* (6), 535-558.