

Como si en la danza el dinero no importara¹



Ayelén Clavin

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas, Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional del Arte, Argentina
clavinayelen@gmail.com

Fecha de recepción: 28/12/2022. Fecha de aceptación: 8/03/2023.

Resumen

En los procesos productivos y las relaciones laborales de las prácticas dancísticas tienen lugar intercambios económicos que pueden comprenderse en los términos del capitalismo de mercado. Sin embargo, es posible observar además otros modos de relación que dan cuenta de una dimensión económico-afectiva. Este artículo se propone como una aproximación a comprender esos modos de intercambio en los que la afectividad y reciprocidad que se establece entre colegas artistas parece tener un papel fundamental. Algunos de los interrogantes que impulsan este trabajo son: ¿Qué fundamenta las lógicas de cooperación en la danza? ¿Cómo se explica la aparente falta de atención a la dimensión monetaria? ¿Cómo funcionan las relaciones en las que lxs participantes –colegas cercanos o amigos– se conceden tiempo y trabajo, y en las que el dinero pareciera no importar?

PALABRAS CLAVE: DANZA, INTERCAMBIO, TRABAJO, DINERO, COLABORACIÓN.

1. El presente artículo deriva de la profundización de la ponencia titulada “Consideraciones para la construcción de un marco teórico en torno al impacto del neoliberalismo en la danza: aproximaciones a la especificidad del trabajo dancístico en la ciudad de Buenos Aires” compartida en las III Jornadas de investigadores en formación del CEEED, coorganizadas por el Centro de Estudios Económicos de la Empresa y el Desarrollo y el Instituto Interdisciplinario de Economía Política de Buenos Aires (IIEP UBA CONICET) - Mesa 3: El sector “cultura”. De su dimensión simbólica a sus cadenas de valor en los siglos XX y XXI. Además, se enmarca en un proyecto de investigación más amplio que aborda la dimensión del trabajo y las relaciones económicas de lxs trabajadores de la danza de la ciudad de Buenos Aires.

As if money didn't matter in dance

Abstract

In the productive processes and labor relations of dance practices, economic exchanges take place that can be understood in terms of market capitalism. However, it is also possible to observe other modes of relationship that account for an economic-affective dimension. This article is proposed as an approach to understand these modes of exchange in which the affectivity and reciprocity established between fellow artists seems to play a fundamental role. Some of the questions that drive this work are: What underlies the logics of cooperation in dance? How can the apparent lack of attention to the monetary dimension be explained? Relationships in which participants -close colleagues or friends- give each other time and work, and in which money does not seem to matter, how do they work?

KEYWORDS: DANCE, EXCHANGE, LABOR, MONEY, COLLABORATION.

Como si en la danza el dinero no importara

Una introducción (el punto de vista desde el que observar las relaciones entre danza, trabajo y dinero)

Advierto que en los procesos productivos y las relaciones laborales de las prácticas dancísticas tienen lugar intercambios económicos que pueden comprenderse en los términos del capitalismo de mercado y de una concepción clásica de trabajo y de trabajador, pero además es posible observar otros modos de relación que dan cuenta de una dimensión económico-afectiva. Propongo este artículo como una aproximación a comprender esos modos de relación –que lejos de ser una excepción, resultan bastante recurrentes– en los que la afectividad y reciprocidad que se establece entre colegas artistas (creadores/as, intérpretes) parece tener un papel fundamental.

Es importante aclarar que mi interés en comprender tales cuestiones se enmarca en un proyecto de investigación que se propone estudiar el funcionamiento de la llamada ‘danza contemporánea independiente’ de la ciudad de Buenos Aires, focalizando en las nociones de trabajo, instancias de generación de valor y formas de intercambio, en el marco del capitalismo contemporáneo –no en tanto definición atópica, sino atendiendo a sus particularidades en nuestro contexto específico.

En este sentido, es preciso señalar que el propio concepto de trabajo, lejos de ser una abstracción, se modifica y se redefine en su inscripción social, cultural, e incluso geográfica. De este modo, ‘situar’, ‘localizar’ el concepto de trabajo en nuestro contexto específico implica comprender a la ciudad de Buenos Aires en su complejidad, es decir no sólo como una demarcación territorial y jurisdiccional, sino también considerando que se trata de un espacio de tensión entre lo global y lo local. Esto es, en términos de Saskia Sassen (1999), una “ciudad global”, es decir, un espacio de negociación y fricción que caracteriza a las grandes metrópolis culturales. Sin embargo, en nuestro caso será necesario analizar cuál es la particularidad de una ciudad como Buenos Aires, que es una gran capital teatral y dancística, caldo de cultivo de prolífera y diversa producción en artes escénicas, pero que no es Nueva York ni es Londres, por mencionar solo dos ejemplos bien diferentes al de nuestro escenario creativo-productivo porteño.

Como parte de una observación y análisis atentos en términos epistemológicos y metodológicos, marco entonces un primer punto: mi intención es no normalizar la

definición de trabajo (o, para decirlo de otro modo, no tomar una definición normalizada) sino, por el contrario, construirla, considerando que no es universal y eterna, sino local y contextual, sobre todo cuando hablamos desde el Sur Global e intentamos comprender nuestros propios fenómenos culturales. Sostengo que nuestra mirada atenta debe desconfiar de la facilidad con la que a menudo asumimos que las mismas redes conceptuales que explican los fenómenos culturales del Norte pueden explicar los de todo el globo.

Como mi interés es observar y analizar el trabajo dancístico –como una forma específica de trabajo cultural– y comprender el funcionamiento de las relaciones laborales que se establecen en la danza contemporánea, debo decir que me refiero a esta como un conjunto de prácticas conformadas por creadores/as, creaciones, trabajo, espacios de intercambio, formas de identificación o autopercepción, etc. Asimismo resulta conveniente considerar lo problemático del concepto de danza contemporánea, puesto que no me refiero a una categoría meramente temporal (que describiría la danza de estos tiempos, la danza del presente) sino que, siguiendo a Ananya Chatterjea (2020), entiendo que, la danza contemporánea es fundamentalmente un circuito económico, y en él la desigualdad es intrínseca; especialmente en el Sur Global y en comparación con parte de Europa y Norteamérica que ostentan los mayores y mejores recursos del escenario mundial.

Ahora bien, ¿de qué trata el trabajo de quienes se dedican a crear/producir obras escénicas? Podríamos definir esa actividad como un esfuerzo físico/intelectual, que produce una mercancía, pero debiéramos analizar más profundamente este punto, puesto que, en caso de tratarse (la danza o la coreografía) de una mercancía, sería preciso definir qué tipo de mercancía es. El caso del arte escénico, en que la unión entre cuerpo y mercancía se hace mucho más evidente porque el protagonista de la escena es, justamente, el cuerpo, es un caso que amerita mayor desarrollo que el que puedo ofrecer en estas páginas². Sin embargo, en lo que sí deseo detenerme es en que la noción de trabajo en las prácticas dancísticas contemporáneas incluye –al menos en nuestras latitudes– otra dimensión que es necesario comprender, y advierto que para ello las teorías hegemónicas de las relaciones económicas resultan insuficientes. Es decir, las relaciones laborales y de intercambio en las danzas no se explican, en su completitud y su complejidad, sólo desde la lógica de las relaciones capitalistas.

En nuestra región, si consideramos las transformaciones de las últimas décadas, los cambios políticos-económicos y las mutaciones de los mercados del trabajo–y entendemos que las obras y los sujetos creadores no están escindidos de la trama económica sino que, por el contrario, están determinados por ella–, podemos observar que el binomio danza/trabajo –e incluso el trinomio danza/trabajo/dinero– resta ser estudiando en otros términos. Indudablemente, en una primera instancia, es necesario describir cómo es la realidad laboral de lxs trabajadores de la danza contemporánea porteña.³ Podemos reconocer, por ejemplo, que el modo más corriente en lo que se refiere a la creación de obras escénicas del circuito independiente es el trabajo en colaboración o trabajo en colectivo, ya sea que se trate de una distribución horizontal de responsabilidades organizativo-creativas o de los casos en que la dirección artística es de una sola persona que encabeza un grupo.

2. En este artículo no me centro en la compleja relación entre danza y la noción de mercancía. Sugiero, para ello, consultar el trabajo de Lizzie Leopold (2020).

3. Entre los aportes que estudian las características de la danza independiente porteña y sus modos de producción y circulación, podemos mencionar: Del Mármol, M., Magri, G. y Sáez, M. (2014); Arenas Arce, Molina y Moreno (2018); Arenzon (2017; 2013); Mitelli, (2015); Sluga (2011) y Clavin (2022). Y sobre la noción de precariedad en la danza contemporánea argentina, ver Vallejos (2019, 2022).

Pensemos en un ejemplo concreto: a menudo los procesos creativos de obras escénicas (de danza contemporánea porteña del circuito independiente) implican una parte del trabajo sin remuneración en términos estrictos. Son procesos caracterizados por un trabajo arduo y extendido en el tiempo que no es retribuido monetariamente, pero en los que operan otros tipos de intercambio. Ahora bien, si para comprender nuestras relaciones económicas solo usamos el marco teórico que está a la mano, posiblemente llegaremos a la apresurada conclusión de que lxs trabajadores dancísticos somos⁴ poco inteligentes, ingenuxs, o que carecemos de la astucia necesaria y no sabemos ‘movernos’ en el terreno en el que se desarrolla nuestra actividad.

Desconfío de esa conclusión, y es sobre este punto que deseo llamar la atención. Como podemos observar, dada su particularidad, la realidad de los modos de intercambio dancístico excede las explicaciones que brindan las teorías de las relaciones económicas capitalistas. Aparecen preguntas que exigen otras redes de conceptos: ¿qué fundamenta las lógicas de cooperación en la danza? ¿Se trata de “reciprocidad” (Mauss, 1971)?⁵ ¿Qué es lo que se intercambia, por ejemplo, antes de que haya una obra, en ese extenso período de trabajo anterior a un estreno? ¿Cómo se explica la aparente falta de atención a la dimensión dineraria en la danza? Posiblemente debamos ensayar otro punto de vista que pueda dar respuesta a estos interrogantes.

Como si el dinero no importara...

La hipótesis que planteo es que la danza implica un tipo de “trabajo inmaterial”, es decir, produce fundamentalmente una relación social (Lazzarato y Negri, 2001); y sus modos de intercambio, si bien en ocasiones sí siguen orientaciones de mercado tomando la forma de transacciones comerciales de servicios, frecuentemente involucra además otra lógica económica: una lógica afectiva –que va más allá del dinero, o como si en la danza el dinero no importara–. ¿Cómo se explica esto? Seguramente, la hipótesis planteada exige trabajar desde un marco teórico que contemple el objeto en su complejidad. A propósito de ello, insisto en que no es suficiente describir el mundo del trabajo dancístico porteño, sino que debemos descifrar, además, los porqués de determinadas lógicas de funcionamiento y determinadas autopercepciones de lxs trabajadores de la danza.

Volviendo al antes mencionado trabajo de Ananya Chatterjea (2020), en su estudio la autora cita a Rudi Laermans, quien analiza la evolución de la danza contemporánea belga, en la que observa un circuito específico de producción y distribución que constituye un mercado acotado en el que quienes participan de él compiten por reconocimiento simbólico (Chatterjea, 2020: 3)⁶. Esta afirmación refuerza la idea de que también en aquel circuito de danza contemporánea se ponen en juego dimensiones no necesariamente –o no solamente– monetarias, sino de otra índole.

4. Uso la primera persona del plural, puesto que me incluyo en la categoría de trabajadorxs dancísticos de la ciudad de Buenos Aires. A la vez que desde mis investigaciones intento dar cuenta de las particularidades de estos tipos de trabajo, participo también en la práctica creativa e interpretativa en danza.

5. En términos de Marcel Mauss (1971), el principio de reciprocidad incluye las obligaciones de dar, recibir y devolver, para establecer relaciones solidarias entre grupos sociales, en el marco del desarrollo de formas de intercambio no capitalistas que a menudo conviven dentro del sistema capitalista.

6. La interpretación es mía a partir de la traducción de: “Laermans goes on to trace the continuous evolution of Flemish contemporary dance (...): ‘Besides a definitive emancipation from the ballet tradition, this multi-layered process was roughly synonymous with the development of a specialized production and distribution circuit ... a restricted cultural market on which various actors primarily vie for symbolic recognition’” (Chatterjea, 2020: 3).

En nuestro país, un aporte interesante en cuanto al tipo de perspectiva de análisis es el de Mariana Del Mármol y Leonardo Basanta (2020) que plantean un estudio sobre las prácticas teatrales de la ciudad de La Plata, revisando las nociones de trabajo artístico, profesión, gasto improductivo, reconocimiento y legitimación, en el marco del capitalismo contemporáneo. Si bien este estudio se dedica al teatro y no a la danza, lo menciono como ejemplo de puntos de vista que proponen orbitar en otras redes de conceptos intentando comprender la dimensión laboral y profesional del trabajo artístico en su complejidad, y no reduciendo los intercambios a la dimensión mercantil, de base dineraria.

En esta línea, insisto en que es preciso comprender los sentidos que dan forma a las prácticas culturales/dancísticas, tanto a las acciones individuales como las del conjunto de lxs trabajadoras; y analizar a partir de qué narrativas se percibe y se organiza el trabajo y las relaciones de intercambio en la danza. Mirar esas conformaciones identitarias y esos funcionamientos sólo con el lente de los estudios que describen las relaciones económicas capitalistas, podría dirigirnos, apresuradamente, a definir a lxs trabajadoras dancísticas como “autoprecarizadas”, en el sentido de encarnar un modo no virtuoso (inocente o poco sagaz) de funcionar en medio de una economía mercantil.

En el marco de mis intereses actuales de investigación, vinculados a las prácticas de danza y sus modos de intercambio, advierto que, incluso antes de profundizar en un trabajo de campo exhaustivo, se me presenta un desafío previo, que tiene que ver con la perspectiva a adoptar, es decir, desde dónde observar el fenómeno y, en consecuencia, qué marco teórico construir y cómo discutir con el estado del arte. A propósito de esto, reconozco que me encuentro discutiendo, ya desde el momento inicial, con estudios (culturales, de artes escénicas o específicos de danza) que parecieran elegir –o reproducir– la siguiente lógica: pararse en las teorías hegemónicas de las relaciones económicas, es decir, mirar desde la lógica de las relaciones capitalistas e intentar ver cómo lxs trabajadoras dancísticas se mueven allí (describiendo si lo hacen bien, si lo hacen mal, si lo hacen conscientemente, si reclaman o no, si se organizan, etc.). Desde esta perspectiva, no sorprende que la conclusión que se presenta más a la mano –pero posiblemente de modo apresurado– se cristalice en formulaciones tales como: que lxs trabajadoras de la danza desconocen sus derechos laborales, que no cuentan con la suficiente astucia para consolidar un modo de moverse en el mercado del arte –o que no existe tal mercado del arte dancístico–, y que entonces autoflexibilizan su trabajo y se autoprecarizan.

Para ofrecer algunos ejemplos de estos estudios con los que dialogo al intentar comprender el fenómeno de los intercambios dancísticos en su complejidad, puedo mencionar que cuando Rubens Bayardo (2015) caracteriza la “cultura autogestionada” señala que

Compartir y no medir tiempos ni esfuerzos personales son condiciones imprescindibles en un sector sin relaciones de dependencia, sin salarios, sin derechos sociales, donde el trabajo es irregular, ocasional, temporal o zafral, desregulado y flexible, mal remunerado y hasta impago: en suma, precario (280).

Posiblemente ese “compartir y no medir” sea justamente el aspecto sobre el que hay que profundizar, y no signifique directamente un rasgo de no-conciencia o ingenuidad frente al funcionamiento de las relaciones capitalistas de mercado; resta entonces entender sus implicancias en profundidad. Por su parte, Guillermo Quiña se refiere a las “representaciones propias del trabajo creativo, como la autonomía, el crecimiento personal, el goce, el emprendedorismo”, y señala que esas representaciones dan lugar a “un conjunto de prácticas de explotación flexible contemporáneas para con quienes lo desarrollan como trabajo informal” (AA. VV. 2020: 18). Coincido con

que estos ideologemas neoliberales vinculados al trabajo creativo –que construyen cierta idea de libertad ligada a la situación de, aún en el desamparo, ser jefe de unx mismx– existen, y están bastante extendidos en la configuración del sujeto trabajador cultural. Sin embargo, considero que la “explotación flexible contemporánea” es tan sólo una cara de las relaciones de intercambio en las prácticas dancísticas porteñas. La otra cara es la que aún debemos estudiar con mayor profundidad, y corresponde a los intercambios basados en la reciprocidad.

Por otro lado, Mayra Arenzon (2013), al caracterizar el trabajo de la danza independiente como inestable, sin horarios ni lugares fijos y con conformaciones inestables de grupos de artistas, afirma que, en consecuencia, “El individuo se vuelve cada vez más vulnerable y se va perdiendo la motivación común, y con ello, la idea de que hay dificultades y metas compartidas con otros” (10). Si bien coincido, en parte, con el carácter inestable en cuanto a la organización de tiempos, espacios y retribución monetaria, considero que de ello no se desprende la pérdida de “motivación común” ni la disipación de las “metas compartidas con otros”, sino que, por el contrario, la experiencia del compartir y del apoyo mutuo se intensifica. En este sentido, adhiero al planteo de George Caffentzis y Silvia Federici (2020) cuando se refieren a las “relaciones sociales basadas en el principio del compartir comunal”, y señalan que este principio es “impulsado por la certeza de que lo único que nos tiene reservado el capitalismo es más trabajo, más guerras, más miseria y más divisiones” (261).

Siguiendo con mi diálogo con aquellos estudios sobre los modos de trabajo en la danza, puedo mencionar a Bojana Kunst, su análisis sobre los cambios en la vida laboral acontecidos a partir del siglo XX, y particularmente su pregunta sobre cómo se vincula “la desaparición de la línea divisoria entre trabajo y ocio con la danza contemporánea y con la conceptualización del movimiento” (Kunst, 2011: s/p). La autora propone que el “potencial político y estético” de la danza se deriva de cómo esta se relaciona con los “modos de producción existentes”. Sus análisis no refieren a prácticas dancísticas de nuestras latitudes, pero aun así, en términos generales, adherimos a su afirmación de que la danza es trabajo “en cuanto a sus ritmos y esfuerzos materiales” y “en el sentido de cómo los cuerpos se distribuyen en el espacio y en el tiempo, en el modo en que se relacionan con otros y el modo en que gastan y expanden sus energías” (Kunst, 2011: s/p). Ahora bien, posiblemente es allí donde aún es preciso indagar más en profundidad, porque quizá la pregunta sobre cómo nos relacionamos unxs con otrxs, no necesariamente es una información accesoria sobre cómo se establecen las relaciones entre lxs practicantes de danza, sino que tal vez es justamente lo que explica el trabajo dancístico en su aspecto más complejo de describir (que es el que se basa en la colaboración, y muchas veces excede el intercambio por dinero).

Cuando Kunst (2011) afirma que “Hoy, la producción alienta la transformación constante y la crisis del sujeto singular, con la finalidad de capturar estallidos de creatividad y convertirlos en valor” y que “Lo que fomenta la producción es una colaboración incesante, que debe ser temporal pero no demasiado afectiva, porque de serlo se tornaría inoportuna y destructiva”, pareciera que el trabajo dancístico está siendo analizado a la medida de las relaciones capitalistas, es decir, desde una lente que indefectiblemente señala a las relaciones colaborativas –aun cuando la autora pueda celebrarlas respecto a determinadas experiencias–, como no del todo deseables; e incluso, la idea misma colaboración (*trabajar con*) aparece como desventajosa, excesiva y/o potencialmente dañina a los ojos de una matriz que estimula la competencia y apologiza el individualismo.

En términos de Kunst (2011), “El potencial político de la danza no está relacionado con el espacio al margen del trabajo (cuando el cuerpo es libre para moverse desplegando su potencial de ser algo en el tiempo y en el espacio), sino que debe ser puesto

en diálogo con los modos flexibles de producción y con la inmaterialidad del trabajo de hoy en día” (s/f), y es allí donde me pregunto si no debemos repensar con nuevos marcos qué es lo que ubicamos *dentro* y qué es lo que queda *fuera* de lo que llamamos trabajo en la danza. Es decir, quizá ese despliegue de “potencial en el tiempo y en el espacio” –al que refiere Kunst–, no está sólo *fuera* del trabajo dancístico sino que lo constituye, encarnando otras lógicas que no pueden ser acabadamente leídas desde una perspectiva de las relaciones económicas capitalistas.

Una noción, que ya hemos mencionado y está siendo estudiada también respecto a la danza y la performance, es la de precariedad. Eleonora Fabião (2019) sugiere la idea de precariedad como potencia, puesto que propone ‘lo precario’ como herramienta, tanto teórica como dramática y psicofísica, recuperando sus dimensiones de inestabilidad y riesgo como aspectos potencialmente desnaturalizadores y, por tanto, político-emancipatorios. Si bien comprendo que el planteo de la autora no se orienta a la celebración de las circunstancias precarias en las que frecuentemente desarrollan su tarea lxs trabajadores de la danza, tampoco pareciera tratarse de lo contrario. Es decir, insisto en que es un aspecto que requiere mayor profundidad que la que puedo otorgarle en este artículo –y por tal motivo me encuentro llevando adelante un proyecto de investigación que persigue estos interrogantes–. Pero en una primera instancia, lo que sugiero es pensar que, en todo caso, es posible que estemos omitiendo que esos “aspectos potencialmente desnaturalizadores”, e incluso, yendo más lejos, los aspectos “político-emancipatorios” a los que refiere Fabião, no se encuentren en la maniobra teórica de recurrir a la noción de precariedad, estimando su carácter de inestabilidad y riesgo, sino que tal vez lo “desnaturalizador” está aconteciendo en esos particulares modos de relación en los que posamos los ojos sólo para señalar que son precarios (flexibles, inestables, insuficientes), sin intentar comprender qué tienen de sólido, estable y suficiente⁷.

Entre lxs autores/as que se dedican a estudiar la noción de precariedad en la danza argentina, Juan Ignacio Vallejos (2019) se propone comprender dónde se origina, y señala que en la comunidad de la danza argentina, los mecanismos de autoexplotación, característicos del posfordismo, se fusionaron con una tradición ya establecida de autosacrificio y una dificultad moral para visualizar la danza como una carrera que merece una recompensa material. Esencialmente, el bailarín periférico se siente en deuda con la sociedad porque su trabajo se considera económicamente irrelevante: el sufrimiento constituye en realidad una forma de pago. (34)⁸

Resulta interesante el intento de rastrear la genealogía del vínculo entre precariedad y danza, pero a este respecto vuelvo a insistir en la pregunta sobre sí, al intentar comprender las formas laborales y de intercambio de nuestra danza contemporánea, estamos desplegando todas las perspectivas necesarias para el análisis, o nos sigue faltando una pata en nuestro marco teórico. En este sentido, me pregunto cómo se explica el hecho de que lxs trabajadores de danza construyan, instalen y desarrollen modos de intercambio basados en la reciprocidad, la cesión de tiempo, la cooperación

7. De más está decir que no es mi intención simplificar –ni tampoco celebrar o sobrevalorar– con estos adjetivos (sólido, estable y suficiente) una descripción sobre los modos de intercambios basados en la reciprocidad y la colaboración. Por el contrario, sostengo que es necesario asumir que esos modos de relación existen, son frecuentes, y no pueden describirse sólo en los términos de *lo que carecen*, sino que debemos comprender lo que son, observarlos, analizarlos, estudiarlos, a la luz de marcos teóricos pertinentes y no sólo desde las teorías habituales que explican el intercambio en y desde los términos del capitalismo de mercado.

8. La traducción es mía: “in the Argentinian dance community, mechanisms of self-exploitation, which are characteristic of post-Fordism, merged with an already established tradition of self-sacrifice and a moral difficulty in visualizing dance as a career that deserves material reward. Essentially, the peripheral dancer feels indebted to society because his or her work is considered to be economically irrelevant—suffering actually constitutes a form of repayment” (Vallejos, 2019: 34).

artística, es decir, desplieguen modos de intercambio no-dinerosos o en los que el dinero pareciera no importar. Volviendo a las palabras de Vallejos, los “mecanismos de autoexplotación”, la tradición de “autosacrificio”, y la idea de que el “bailarín periférico” asume que la sociedad concibe su trabajo como “económicamente irrelevante” ¿podrían ser causa de la existencia de esa dimensión económico-afectiva en los modos de intercambio dancísticos? ¿O, en sí misma, esa dimensión tiene además otras motivaciones, otras implicancias que también debemos dilucidar?

En esta serie de diálogos respecto a los modos de trabajo en la danza, también encuentro interesante el aporte del bailarín y coreógrafo mexicano José L. Reynoso (2019) que analiza el vínculo de tensión entre las relaciones aparentemente democráticas de las prácticas de danza contemporánea y la reproducción de las lógicas de explotación propias del capitalismo, en contextos neoliberales latinoamericanos. Si bien considero valiosos los análisis de Reynoso en tanto problematiza ideas que parecieran envolver a la danza contemporánea, como las de “libertad” e “igualdad”—ideas que, paradójicamente, emanan de la ideología neoliberal, la lógica económica global capitalista y el “ethos democrático”—(Reynoso, 2019), encuentro que aún el punto de anclaje de estas lecturas no problematiza la premisa de entender el trabajo de la danza contemporánea como una práctica laboral inestable, inadaptada e ingenua dentro de las relaciones económicas que impone el capitalismo contemporáneo.

Así es que, como puede observarse, en esta discusión preliminar que establezco con algunos estudios que se dedican a las relaciones de trabajo e intercambio dancísticos, encuentro aportes que ciertamente son interesantes y necesarios para comprender las conformaciones identitarias de lxs trabajadores de las danzas. Pero, según observo, lo que se mantiene flotando en el aire es un discurso imperante, incluso a menudo hecho cuerpo en lxs propios trabajadores de danza, que lxs ubica como lxs débiles en un terreno en el que opera la ley de la selva capitalista. El riesgo que se corre, a mi entender, es el de aceptar esta formulación como una explicación suficiente y satisfactoria, y renunciar a sostener la pregunta de por qué aparece tan extendida la cooperación en el trabajo dancístico, cuál es su potencia y qué hay en sus resquicios, y, concretamente, qué realidad constituye —o qué resistencia o vigor implica— el hecho de que un grupo de personas se reúna a ensayar por varios meses, en esa especie de paréntesis o suspensión que un proceso creativo puertas adentro pareciera constituir, con escaso o nulo intercambio de dinero, y la administración solidaria y recíproca de tiempo y esfuerzo.

Lo que me desvela es sostener esa pregunta. Entiendo que, si intentamos hacer un ejercicio de revisión de las premisas habituales con las que me encuentro debatiendo y de esos prismas desde los que frecuentemente se observan a lxs trabajadores culturales —y entre ellxs, a lxs de la danza— seguramente estemos más cerca de empezar a comprender en toda su espesura qué sucede en parte de las prácticas dancísticas (como por ejemplo, en la mayoría de los procesos de creación de obras de danza independiente) en la que el trabajo es colaborativo. Es decir, cuál es el funcionamiento de esas relaciones que se establecen entre colegas cercanos o de la misma red; y con esto no me refiero a grupos amateurs, sino a la conformación de redes profesionales y afectivas de intercambio. En síntesis, qué implica y a qué responde la reunión con colegas con quienes se mantiene una amistad, muchas veces sin intercambio monetario, más cercana a una lógica de reciprocidad que a la comercial.

Propongo, por ejemplo, que consideremos estos interrogantes en términos más concretos: ¿Qué es exactamente el “ensayar gratis”? Es decir, el gesto mismo de concurrir a una sala de ensayo, y que otrxs hagan lo mismo, para generar un encuentro, y varios más —quizá meses de ensayos— convocadxs por una persona, con el fin de crear, por ejemplo, una obra escénica. ¿Qué es ese “dar”, ese “conceder”, “regalar”? ¿Se explica,

meramente, por el desconocimiento de los derechos laborales de lxs artistas como sujetos trabajadores o por la aceptación acrítica de condiciones de trabajo? ¿O hay algo más? Y en tal caso, ¿cómo se explica ese “algo más”? A esto me refiero cuando señalo que los modos de intercambio que se establecen en las prácticas dancísticas deben ser estudiados en sus propios términos, atendiendo a sus características. Las lógicas colaborativas de creación que se dan en la danza –al menos en nuestras latitudes, y concretamente en la creación y producción dancística independiente de la ciudad de Buenos Aires– no puede explicarse sólo desde marcos teóricos eminentemente económicos, sino que precisamos asociar otras redes conceptuales que nos permitan comprender su particularidad.

De lo desarrollado en estas páginas se desprende que una investigación que se proponga entender cómo funcionan las relaciones económicas de las prácticas dancísticas de nuestras latitudes, envueltas y en fricción con los modelos neoliberales y economías capitalistas, requiere un marco teórico que permita comprender modos específicos de intercambio que se establecen entre lxs protagonistas de esas prácticas.

A propósito de esa ‘envoltura’ y esa ‘fricción’ que acabo de mencionar, considero interesantes las palabras de Susan Foster (2019) cuando señala que “Mientras que la mercantilización presiona a todas las danzas para que se ajusten a estándares y tipos específicos, las economías del don son múltiples y operan en varios niveles y en diferentes registros de lo social” (53)⁹. Posiblemente, comprender esos niveles y esas otras economías pueda darnos claves para abordar aquellas formas de intercambio de nuestras danzas, en las que pareciera que el dinero no importa y lxs amigxs sí.

En la línea de pensar la singularidad del trabajo dancístico (específicamente el de la danza contemporánea escénica porteña), desde mi posición –como investigadora y a la vez como hacedora de danza–, considero que es importante practicar una suerte de torcedura epistemológica: esto es, además de procurar una atención en términos epistemológicos, proponer un accionar en consecuencia, por lo tanto, esto implicaría también una torcedura metodológica. No quisiera que lo antedicho suene por demás grandilocuente, más bien podría consistir en considerar lo siguiente: así como, en general, la historia de la danza fue (narrada como si fuese) Una, eludiendo en su narrativa a otras historias de las danzas –dado que así funciona el relato hegemónico de la danza escénica occidental, y no sólo de la danza, sino que de la Modernidad en general–, algo similar sucede con las relaciones económicas. Estas son analizadas desde los estudios que abonan las teorías hegemónicas, es decir, desde el prisma de las relaciones capitalistas, y por lo tanto, desde la centralidad de su elemento de unidad (el lenguaje del valor). Esto significa que, en peso e intereses *gana* la “historia del capital” aunque se trate sólo de una época en la historia de las relaciones económicas.

En esta dirección, lo que propongo es estar atentxs a esos otros tipos de intercambios –especialmente cuando estudiamos fenómenos culturales–, que posiblemente funcionan como resistencia al capital, o simplemente son ‘otros’ modos, y por tal motivo son menos atendidos. Pero si gran parte de nuestras prácticas (y de nuestras relaciones de intercambio) tienen determinadas características que no se explican con los marcos teóricos habituales, habrá que ensayar otras perspectivas, construir otras redes conceptuales. Posiblemente sea conveniente un marco teórico mixto que nos permita estudiarlas en su complejidad, tanto en su dimensión económico-mercantil como en su dimensión económico-afectiva.

9. La traducción es mía: “Whereas commodification pressures all dance to conform to specific standards and types, gift economies are multiple, operating at various levels and in different registers of the social” (Foster, 2019: 53).

Bibliografía

- » AA.VV. (2020). *Documento de trabajo N° 84. La dimensión simbólica del trabajo creativo*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://iigg.sociales.uba.ar/2020/12/01/dt-n-84-la-dimension-simbolica-del-trabajo-creativo/>
- » Arenas Arce, B., Molina, C. y Moreno, F. (2018). “Moviendo preguntas desde y en torno a la danza contemporánea. Modos de organización: la cuestión laboral como problemática” en Hantouch, J. y Sánchez Salinas, R. 2018. *Cultura independiente. Cartografía de un sector movilizad*o en Buenos Aires. Buenos Aires: Rgc Libros.
- » Arenzon, M. (2013). “Las políticas culturales para la danza en la Ciudad de Buenos Aires” en Anuario de investigaciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini Año 2013, ISSN: 1853-8452. Ciudad de Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- » Arenzon, M. (2017). Políticas culturales para la danza contemporánea independiente en Buenos Aires (2007- 2015), Buenos Aires: Departamento Artes del Movimiento de la Universidad Nacional de Artes, Tesis de Graduación.
- » Bayardo, R. (2015). “Anegados en la cultura. Be Creative!”. En Quevedo, L. A. 2015. *La cultura argentina hoy: Tendencias!* - 1ra ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- » Caffentzis, G. y Federici, S. (2020). “Comunes contra y más allá del capitalismo”. En Reis, Mauro. 2020. *Neo-operaísmo*. 1a ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.
- » Clavin, Ayelen (2022). “Danza y desencanto. Una consideración poética sobre cómo se crea y produce danza contemporánea en la ciudad de Buenos Aires”. En Lachino, Hayde y Matos, Lúcia (Dir.). *Composiciones para el diseno: perspectivas iberoamericanas para la danza. Danza, trabajo, creación y precariedad*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- » Chatterjea, A. (2020). *Heat and Alterity in Contemporary Dance. South-South Choreographies*. Springer International Publishing AG.
- » Del Mármol, Mariana y Basanta, Leonardo. (2020). “‘El arte no paga’ Reflexiones sobre el trabajo artístico en el contexto del capitalismo contemporáneo”. En *Trabajo y Sociedad*. Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas (Cai-cyt-Conicet), N° 35, Vol. XXI, Santiago del Estero, Argentina. ISSN 1514-6871 - www.unse.edu.ar/trabajosociedad
- » Del Mármol, M., Magri, G. y Sáez, M. (2014). “‘Acerca de ‘lo independiente’ en las artes escénicas platenses. Un abordaje etnográfico”. En VIII Jornadas de Sociología de la UNLP, 3 al 5 de diciembre de 2014. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología.
- » Fabião, E. (2019). “Performance y precariedad” en Hang, B. y Muñoz, A. *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- » Foster, S. L. (2019). *Valuing Dance: Commodities and Gifts in Motion*. New York: Oxford University Press.

- » Kunst, B. (2011). “Danza y trabajo”. En De Naverán, Isabel y Écija, Amparo (Eds.). 2013. *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea Editorial.
- » Lazzarato, M. y Negri, A. (2001). *Trabajo inmaterial. Formas de vida y producción de subjetividad*. Río de Janeiro: DP&A.
- » Leopold, L. (2020). “The Choreographic Commodity: Assigning and Policing Value for Nite Moves and William Forsythe.” En Manning, S., Ross, J., y Schneider, R. *Futures of Dance Studies*. Pp. 380-96. Madison: University of Wisconsin Press.
- » Mauss, M. (1971). *Sociología y Antropología*. España: Tecnos.
- » Mitelli, N. (2015). *Gestión cultural de los grupos de danza independientes en la Ciudad de Buenos Aires, Análisis de situación y perspectivas de desarrollo sectorial*. Bs As.: UBA, FCE, Tesis de Maestría.
- » Reynoso, J. L. (2019). “Democracy’s Body, Neoliberalism’s Body: The Ambivalent Search for Egalitarianism Within the Contemporary Post/Modern Dance Tradition” en *Dance Research Journal*, 51 (1), 47-65.
- » Sassen, S. 1999 (1991). *La ciudad global: Nueva York, Londres, Tokio*. Buenos Aires: Eudeba.
- » Sluga, Cecilia. (2011). *La escena de la danza independiente de la Ciudad de Buenos Aires. Estudio de diagnóstico*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura – Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- » Vallejos, J. I. (2019). “Subverting Precariousness: Work, History, and Aesthetics in Contemporary Dance in Buenos Aires” en *Dance Research Journal*, 51 (1), 32-46.
- » Vallejos, J. I. (2022). “Precariedad, *precarium* y desposesión del cuerpo danzante”. En Lachino, Hayde y Matos, Lúcia (Dir.). *Composiciones para el disenso: perspectivas iberoamericanas para la danza. Danza, trabajo, creación y precariedad*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

