



UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN



INSTITUTO DE
ALTOS ESTUDIOS
SOCIALES

“BAILANDO TRABAJO”: TENSIONES ENTRE ARTE Y TRABAJO EN LA SINDICALIZACIÓN DE LA DANZA.

Estudiante

Aldana Yasmin Iglesias

Directora

Mg. María de la Nieves Puglia

Noviembre 2020

Propósito del texto:

Tesina para obtener el título de Licenciado/a en Sociología. Carrera de Sociología. Instituto de Altos Estudios Sociales. UNSAM.

“Bailando Trabajo”: Tensiones entre arte y trabajo en la
sindicalización de la danza.

Aldana Yasmin Iglesias

(Autora)

Mg. María de las Nieves Puglia

(Directora)

(Evaluador/a)

Resumen

La presente investigación se propone analizar las tensiones que aparecen y que pueden observarse en el proceso de conformación y consolidación de una organización sindical en la danza. Desde un enfoque etnográfico y a partir de la participación en las reuniones de la Asociación Argentina de Trabajadores de la danza (AATDa) se propone que existe una tensión entre arte y trabajo que se relaciona con la construcción de la práctica dancística en la Argentina. Este proceso se inserta en relación al contexto de reactivación de la movilización colectiva en la Argentina en los últimos veinte años.

Se sostiene la existencia de un sujeto denominado “hacedor de la danza” el cual se relaciona directamente con una serie de sentidos hegemónicos que pensaron el quehacer artístico desde una visión romántica. Dichos sentidos se pusieron en cuestión en el proceso de conformación de una organización sindical. Pero a través de los distintos sentidos que cobra el trabajo en la danza puede observarse la existencia de ciertas supervivencias que suponen un desafío en la construcción de representatividad.

Esta investigación evidencia la existencia de una tensión fundamental entre arte y trabajo que puede observarse en las reminiscencias de un artista romántico que persisten a través de lo independiente y lo romántico. Esto se manifiesta en la propia heterogeneidad de la práctica, en los desafíos a los que se enfrenta AATDa y en la existencia de múltiples sentidos y modos de pensar al trabajo. Este trabajo busca contribuir a pensar la danza en relación con otras esferas y no como un campo autónomo ajeno al resto.

Índice General

Agradecimientos	3
Introducción	5
<i>La conformación de una organización sindical en un contexto convulsionado</i>	5
<i>Danza, trabajo y organización sindical</i>	6
<i>Ingreso y permanencia en el campo: Trabajadora o investigadora</i>	10
<i>Organización de la tesina</i>	12
Capítulo 1	14
Por amor al arte: El artista romántico y la danza de la Ciudad de Buenos Aires	14
1.1 El hacedor de la danza	15
<i>Artista romántico</i>	15
<i>El hacedor de la danza y la danza independiente</i>	17
<i>¿Qué significa ser independiente en la danza?</i>	18
1.2 Las dimensiones de lo precario	20
<i>Vulnerabilidad e inseguridad</i>	20
<i>Precariedad económica y laboral</i>	22
<i>Lo precario como potencia</i>	23
1.3 Modos de producción y de trabajo en la danza	25
<i>Trabajo estable, trabajo precario y “pluriempleo”</i>	25
Capítulo 2	30
El trabajador de la danza: Seres políticos con derecho a reclamar	30
2.1 Trabajo y danza en el capitalismo posfordista	31
<i>El trabajo en el siglo XXI</i>	31
<i>Trabajo independiente: Cooperativas y trabajo precario</i>	32
2.2 El trabajador de la danza	35
<i>Una nueva Argentina: trabajadores de la cultura/trabajadores del Estado</i>	35
<i>Bailando trabajo: trabajador independiente/trabajador precario</i>	38
<i>La creación de un sindicato: trabajador organizado</i>	40
Capítulo 3	43
Somos un sindicato: Los desafíos de construir representatividad en la danza	43
3.1 Organización sindical y danza	44
<i>Los desafíos del sindicalismo hoy</i>	44
<i>Asociación Argentina de Trabajadores de la Danza (AATDa)</i>	46
3.2 Asociaciones Civiles o Sindicato: Dos niveles de representación	48
3.3 Comunidad de la danza: El precariado	52
Conclusiones	58
Bibliografía citada	63

Bibliografía consultada	71
Fuentes	72

Agradecimientos

Personalmente me cuesta mucho la parte sentimental pero sería imposible atribuirme todo este trabajo desde lo individual y creo fuertemente que todos los logros se producen desde lo colectivo por lo que no podría iniciar este trabajo sin realizar una mención a todas aquellas personas que me acompañaron a lo largo de este camino.

En primer lugar debo decir que es un orgullo haber caído en la educación pública. Mi más sincero agradecimiento a la Universidad Nacional de San Martín que me acogió durante todos estos años. Gracias a todos aquellos/as docentes quienes fueron una parte fundamental en mi formación académica. Y a las autoridades de la carrera de Sociología y del IDAES que me guiaron durante todo este camino.

Agradezco profundamente a mi directora María de las Nieves Puglia quien leyó cada palabra y me orientó a lo largo de toda la escritura abriendo preguntas donde yo ponía certezas, empujándome siempre a ir más allá. Su guía durante este proceso fue invaluable y fue una parte fundamental de la construcción de este trabajo.

Gracias a todas mis compañeras del Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas (GEDAL) de la UBA quienes fueron una parte imprescindible de esta tesis y me impulsaron a finalizar este escrito. Gracias por siempre aportar de manera constructiva al proceso de escritura y por enriquecer mi conocimiento a través de discusiones y reflexiones que atraviesan toda esta investigación. Tengo una deuda invaluable con la Dra. María Eugenia Cadús quien me abrió las puertas y me dio un espacio que busca siempre construir de manera horizontal y decolonial, algo tan poco presente en nuestras danzas.

Desde lo personal esta tesis no podría haber sido posible sin el apoyo de todas aquellas personas que me dio la danza, la militancia y la universidad pública que me acompañaron durante todo este proceso. Gracias a todos/as mis docentes y compañeras de danza quienes fueron la inspiración de este trabajo. Y particularmente a mis padres, Susana y Hernán

quienes me transmitieron su amor por el arte y me enseñaron a luchar, fueron un gran apoyo y sostén sin el que no podría haber llegado a esta instancia.

Por último, y no menos importante, a todas mis compañeras de la Asociación Argentina de Trabajadores de la Danza, que me enseñaron que desde lo colectivo se pueden pensar nuevas maneras de organizarse. Fueron una parte fundamental de este trabajo que no podría haber sido posible sin ellas. Espero haber reflejado lo que se vivió dentro de esta organización y sobre todo haber realizado un pequeño aporte en este camino de lucha y de conformación de un sindicato que revolucione las maneras de pensar y accionar en la danza.

Introducción.

La conformación de una organización sindical en un contexto convulsionado.

El 29 de abril del año 2014, en el Día Internacional de la Danza y pese a las condiciones climáticas poco favorables, se vivió en gran parte de la República Argentina una de las movilizaciones más importantes en el mundo de la danza. Con el objetivo de impulsar una Ley Nacional de Danza (LND) ciento de personas se congregaron bajo el lema “bailando trabajo” en distintos puntos del país. Este no fue un hecho aislado sino que formó parte de un proceso de conformación de un sujeto político y trabajador que inició en el año 2007 y que continuó en el 2015 con la creación de la Asociación Argentina de Trabajadores de la Danza (AATDa). Estos tres hechos, de diferentes maneras, pensaron a la danza como trabajo alejándola de un conjunto de sentidos hegemónicos (Williams, 1980) arraigados en gran parte de los sujetos que pertenecen a esta práctica y sustentados por parte de la historiografía de la danza. Sentidos que plantearon al arte¹ y al trabajo como esferas independientes. Al pensar la danza como trabajo estos tres sucesos pusieron en cuestión dichos sentidos e iniciaron un doble proceso de constitución de un sujeto trabajador y a su vez de sindicalización.

Este doble proceso puede entenderse en relación con una reactivación de la movilización colectiva de los trabajadores y de la construcción de nuevas identidades en la Argentina de los últimos veinte años. Desde la sociología del trabajo se han estudiado estos procesos, principalmente la configuración de nuevas formas de pensar el trabajo y la organización colectiva. Pese a las limitaciones de dicho proceso de reactivación es innegable que el trabajo no ha desaparecido sino que solo se complejizó, dando lugar a la aparición de nuevas formas de construir una idea de trabajo y de trabajador. Si bien los tres hechos mencionados se dan en un contexto atravesado por estas complejidades en el mundo del trabajo, hay que tener en cuenta que la práctica dancística posee su propia heterogeneidad y fragmentación. Las particularidades de la danza si bien preceden a estas transformaciones se complejizan con las mismas. Es decir, la sindicalización de la danza se encuentra

¹ Cuando se refiera a arte o artista se incluyó a la danza y a sus hacedores.

atravesada por este contexto pero también posee lógicas propias que le dan su particularidad.

Si bien se propuso pensar a la danza como trabajo y se dio un paso más allá conformando una herramienta sindical como AATDa, este sindicato se encuentra con múltiples desafíos a la hora de querer avanzar en mejorar las condiciones laborales de sus trabajadores.² Estas limitaciones pueden deberse a esta idea mencionada al comienzo que supone pensar a la danza y al trabajo como dos mundos distintos. Es decir, a través de todo el proceso de sindicalización y de constitución de un sujeto trabajador de la danza puede observarse una tensión entre las reminiscencias de aquellos sentidos hegemónicos de artista independiente y la idea de trabajo. Lo que puede observarse en los sentidos que se le otorgan al trabajo y en cómo se define al trabajador y principalmente en algunos de los desafíos a los que se enfrenta AATDa. Por lo tanto el objetivo principal de esta investigación fue identificar cómo dichas tensiones pueden observarse en el proceso de construcción y conformación de AATDa.

A partir de la observación participante en las actividades realizadas por la Asociación Argentina de Trabajadores de la Danza ocurridas entre los meses de marzo y noviembre del 2018 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA). Y nutriéndome de distintas herramientas me propuse, desde un enfoque etnográfico, desentrañar qué sentidos y qué tensiones se construyen en la definición de trabajador de la danza y en su proceso de sindicalización. Así, se pudo identificar al menos dos tensiones, por un lado aquella existente entre la sindicalización y los sentidos hegemónicos que propusieron la danza y el trabajo como dos esferas completamente distintas y separadas. Y por el otro, las fricciones producidas por la definición del trabajador de la danza, es decir qué significados y sentidos se le otorgan a dicha categoría.

Danza, trabajo y organización sindical.

² Teniendo en cuenta la denominación del sindicato y para facilitar una lectura fluida opté por la forma genérica que en la lengua castellana refiere a los colectivos marcados con el masculino. Siempre teniendo en cuenta que se trata de un colectivo conformado en su mayoría por mujeres y que dichos términos “neutros” deben ser leídos incluyendo a los y las trabajadores y trabajadoras de la danza que son referenciados en esta investigación.

Si bien, existe una amplia bibliografía que se encargó de estudiar la danza, el trabajo y la organización colectiva, las investigaciones que analizan estos tres ejes en relación continúan siendo escasas pese a la existencia de algunas propuestas en los últimos años. Los grandes interrogantes que atraviesan el mundo del trabajo actual, incluyendo a la danza, han producido una amplia cantidad de investigaciones que intentaron responder a estas preguntas desde diferentes perspectivas. En términos generales, muchos autores coinciden en que el mundo del trabajo como se conocía en el siglo pasado ha sufrido grandes transformaciones. Una de las principales fue la crisis del modelo de trabajador industrial o fordista el cual, durante gran parte del siglo XX, se había configurado como modelo central. Frente a la crisis de los Estados de bienestar europeos cobraron centralidad ideas liberales que, a partir de la década de 1970, buscaron promover modos de trabajo más flexibles con el fin de eliminar las rigideces de los modelos anteriores.

El sociólogo francés Robert Castel (2009) en su análisis de las sociedades europeas planteó un empeoramiento en las condiciones laborales de los trabajadores así como el crecimiento del desempleo y la disminución de la seguridad propia de los Estados de Bienestar. Por su parte, Sennett (2001) acuñó la idea de un “capitalismo flexible” donde ya nada es a largo plazo y en el cual los trabajadores deben adaptarse a cambiar de actividades y trabajos. De esta forma, los sujetos que trabajan, construyen vínculos cada vez más débiles tanto con sus compañeros de trabajo como con sus propias familias y amistades. En línea con esto, los italianos Lazzarato y Negri (2001), por un lado, y Virno (2003), por otro, proponen pensar en tipos de trabajo que también son más flexibles y en los cuales los sujetos se encuentran cada vez más imbricados intelectual y afectivamente con el capitalismo.

Frente a estas transformaciones el trabajo no llega a su fin (Rifkin, 1997) ni el obrero industrial desaparece sino que se da un doble proceso que, por un lado, reduce al proletariado industrial y fabril y, por el otro, aumenta el subproletariado, el trabajador precario, y el asalariado del sector servicios (Antunes, 2001). De esta manera, nos encontramos en un mundo del trabajo más complejo y heterogéneo que da lugar a nuevos sentidos y modos de trabajar e identificarse como trabajador.

En la Argentina estas transformaciones se dieron principalmente durante la década de 1990 con la aplicación de una serie de políticas neoliberales que empeoraron las condiciones de

trabajo y debilitaron la idea de trabajador que primó durante gran parte del siglo XX. A principios del siglo XXI la Argentina presentaba condiciones de trabajo precarias, altas tasas de desocupación y de empleos informales y flexibles (Busso, 2010; Battistini, 2009). A partir del 2003, luego de la crisis económica, social y política del 2001-2002, se instauró un nuevo régimen de empleo en la Argentina con un crecimiento del empleo registrado y una disminución del no registrado (Palomino, 2007). En este período, principalmente entre 2003 y 2010, se buscó recuperar a través del restablecimiento de la negociación colectiva y del Salario Mínimo Vital y Móvil (SMVM) la participación de las organizaciones sindicales (Basualdo, 2012).

Ante esto, en los últimos años se han recuperado las investigaciones sobre la organización sindical en la Argentina ante una reactivación sindical partiendo de la idea de un debilitamiento de estas organizaciones durante los años '90 (Etchemendy y Collier, 2008). Por su parte, las investigaciones de Atzeni y Ghigliani (2008) y Senén González y Haidar (2009) problematizaron hasta qué punto se trataba de una reactivación o revitalización sindical. Dicha reactivación tuvo sus límites, sobre todo a partir del 2007, ante políticas que no contemplaron a la totalidad de los trabajadores, dejando por fuera a aquellos trabajadores que no encajaban en el trabajo asalariado (Palomino, 2007). Frente a estas limitaciones surgen nuevas organizaciones como el caso de los trabajadores de los call center analizados por Abal Medina (2014) que se trataba en su mayoría de jóvenes que ingresaron a un mundo del trabajo fragmentado. Las diferencias generacionales en la organización sindical fueron una variable fundamental en algunas investigaciones para pensar estos procesos tanto de reactivación como de surgimiento de nuevas organizaciones (Wolanski, 2015 y Svampa, 2000). Por otra parte, también en este periodo surgen organizaciones de “trabajadores de base” que crean sus propias organizaciones al no sentirse representados por las organizaciones tradicionales, como el caso de los metrodelegados (Arias, Diana Menéndez y Salgado, 2013).

En los últimos años en la Argentina también se han incrementado las investigaciones que, desde distintos puntos de vista, piensan y analizan la relación entre arte y trabajo. Desde una perspectiva histórica, en líneas generales, se analizaron tanto las condiciones laborales de los actores y de los artistas de variedades, como su situación gremial durante los siglos

XIX y XX (Mauro, 2018; Noguera, 2018 y Shirkin, 2018). Así como también, existen investigaciones que permiten pensar al artista en correlación con otras esferas sociales desde la relación entre cultura, movimiento obrero y sindicalismo y arte y militancia como en la profesionalización de los actores del teatro vocacional a partir de la institucionalización de la formación desde las políticas culturales (Leonardi, 2013; 2019; 2020). Desde otra perspectiva también existen aportes que analizaron esta relación entre arte y trabajo focalizado, por ejemplo, en los artistas circenses de Buenos Aires (Infantino, 2011).

Los estudios específicos que piensan la danza en relación con la dimensión del trabajo también se han incrementado en estos últimos años desde diferentes líneas de análisis. Franko (2002) analizó la relación entre danza y trabajo en el capitalismo fordista durante la década de 1930 en Estados Unidos y el proceso de sindicalización. Por su parte, Kunst (2015) analizó la proximidad entre los tiempos de trabajo posfordista y los modos de subjetividad en la producción de danza contemporánea. En este sentido, Van Assche (2020) estudió a los trabajadores de danza contemporánea y su condición precaria, en su trabajo, vida y obra, en la sociedad neoliberal. En América Latina en los últimos años se han producido investigaciones como la de Fabiao (2011) quien analizó la precariedad del artista como potencia creativa principalmente en Brasil. Así como también, el aporte de Reynoso (2019) quien examinó las lógicas colaborativas de creación y su relación con la reproducción de lógicas de explotación capitalistas en contextos neoliberales latinoamericanos.

En la Argentina también se ha pensado la danza en relación al trabajo, como el caso de Cadús (2018) quien estudió las condiciones laborales de los trabajadores de la danza escénica en la primera mitad del siglo XX. En línea con esta investigación González (2019) analizó la huelga de bailarines del Teatro Colón en el año 1935. Mientras que Fortuna (2019) como parte de su investigación de la danza contemporánea argentina analiza la danza en relación a la dimensión política y económica así como también profundiza y problematiza el trabajo cooperativo y los hechos que pensaron al trabajador/a de la danza. Como también el trabajo propuesto por Vallejos (2019) quien expuso la relación entre danza contemporánea y trabajo desde el análisis de su producción precaria. Sin embargo,

pese a estos aportes las investigaciones que analizan los tres ejes –danza, trabajo y organización sindical- en conjunto continúan siendo un área de vacancia. Por este motivo y ante los sucesos ocurridos en los últimos años en la práctica dancística argentina, que incluyen la conformación de AATDa, resulta fundamental ampliar los análisis que contemplen estos tres ejes en relación.

Ingreso y permanencia en el campo: Trabajadora o investigadora.

Mi participación en los encuentros realizados en la CABA se limitó a los meses de marzo y noviembre del 2018 finalizando el 20 de noviembre en la movilización organizada por AATDa frente a la, por entonces, Secretaría de Trabajo de la Nación.

Para llevar adelante esta investigación asistí a las actividades realizadas por AATDa que incluyeron reuniones semanales, una movilización a la Secretaria de Trabajo de la Nación, reuniones sobre problemáticas específicas y por último la filmación de un video institucional. Para identificar las especificidades que tiene este proceso de conformación y consolidación de AATDa en un colectivo en el cual la categoría misma de trabajador está en discusión opté por un diseño cualitativo. Este tipo de diseño permite captar e interpretar situaciones subjetivas y múltiples que caracterizan a este colectivo para ver cómo ellos mismos construyen su organización y a la vez cómo se producen como sujetos trabajadores a partir de la discusión sobre esta categoría.

Me nutrí principalmente del método etnográfico para, a través de la observación e interacción con los actores, comprender como es el funcionamiento de este sindicato así como también la construcción de este sujeto trabajador a través de los debates que se dieron durante las reuniones. Es fundamental tener en cuenta mi implicación en el campo la cual es directa al ser una trabajadora de la danza. Como investigadora hay que escuchar a los actores pero también a la hora del análisis de los discursos hay que alejarse del objeto para poder diferenciar lo que los sujetos dicen que hacen de lo que realmente hacen (Krause, 1995). Decidí no realizar una separación entre un rol de investigadora y uno de bailarina y trabajadora de la danza sino aprovechar la ventaja de conocer la práctica y utilizar este conocimiento para desentrañar las lógicas desde un ejercicio de extrañamiento sobre un campo conocido (Lins Ribeiro, 1989).

Mediante la observación participante activa y las conversaciones informales sostenidas con actores del sindicato busqué identificar las tensiones surgidas sobre la idea de trabajo y trabajador. Lo que busca este método es comprender los hechos desde la perspectiva de los protagonistas con una disposición a aprender la realidad en términos que no son propios. Este método requiere de una supuesta y premeditada ignorancia poniendo en cuestión aquellas certezas (Guber, 2001). Lo que busqué como nativa fue clarificar aquello que para otros no era obvio o natural pero que a mí se me presentaba de esta manera, es decir poner en cuestión todas aquellas cosas que para mí eran naturales. En mi caso se trató, poniéndolo en términos del antropólogo brasileño Roberto da Matta (1999), de revertir la tarea de familiarizarme con lo exótico teniendo que exotizar lo familiar. Una de las principales ventajas de este método es la presencia directa que se considera una excelente ayuda para el conocimiento de este campo ya que evita algunas mediaciones (Guber, 2001).

El ejercicio que realicé fue el de no naturalizar ninguna acción o discurso pese a mis conocimientos previos sobre el movimiento por la LND y sobre la práctica dancística en general. Esto suponía tener una actitud abierta que posibilitara la modificación de preguntas y objetivos de investigación a partir del registro realizado. Fue de esta manera que descubrí nuevos interrogantes como así pude obtener algunas respuestas a mis interrogantes previos, dándome la licencia de modificar mi proyecto inicial.

El sábado 17 de marzo del 2018 AATDa realizó su primera reunión abierta de una serie de encuentros que se extendió al resto del año. Mi ingreso al campo tuvo algo de fortuito debido a que el inicio de mi investigación coincidió con el comienzo de estas reuniones periódicas. Me enteré de estas a través de las redes sociales del sindicato y decidí acercarme directamente y develar mi intención de realizar una investigación sobre la sindicalización en la danza. Además de presentarme de esta manera deje en claro mi rol como bailarina y trabajadora de la danza lo que me posicionó desde otro lugar. Es decir, pese a que el hecho de realizar dicha investigación fue bien recibido mi rol como trabajadora de la danza solapo el de investigadora para los actores del sindicato.

Al principio intenté colocarme en un lugar pasivo manteniéndome como observadora y oyente y limitándome a realizar un registro de la dinámica de estas reuniones. Pero con el pasar de los meses esto fue cambiando y me fui involucrando como agente activo tanto en

las reuniones como en la estructura misma del sindicato. Principalmente participando en tareas operativas tanto en actividades y charlas como en la movilización del 20 de noviembre. En ese momento comencé el análisis de los datos obtenidos principalmente debido a que el sindicato dejó de realizar actividades por el verano.

La mayoría de los encuentros³ se llevaron a cabo los días sábados a partir de las 14 horas en un estudio de danza, ubicado en pleno barrio porteño de Monserrat⁴. Las reuniones tenían distintas modalidades: podían ser abiertas a todos aquellos que quisieran sumarse y participar, podía tratarse de reuniones temáticas en torno a una problemática particular y, por último, podían ser cerradas para aquellos que participaban regularmente.

En general, los encuentros comenzaban con la distribución entre los presentes de un temario propuesto que muchas veces se ampliaba y que no solía tratarse en su totalidad por cuestiones de horario, ya que algunas problemáticas demandaban más tiempo que otras. En estos temarios solían contemplarse problemáticas generales como: “El financiamiento del sindicato, el desafío de organizarnos y las estrategias de comunicación” como también problemáticas relacionadas con la coyuntura como: “La presentación del proyecto de Ley Nacional de Danza, Festival Emergente o Factoría en danza”⁵

Organización de la tesina.

El trabajo se encuentra dividido en tres capítulos. El primero tiene por objetivo reponer los sentidos que conforman al hacedor de la danza, sujeto hegemónico que se fundó, principalmente en las ideas de artista romántico. A través de la idea de lo precario y lo independiente se intentó dilucidar la supervivencia de este sujeto que busca producir libremente basado en ideas de vocación y sacrificio. Para esto fue necesario ahondar en la concepción romántica de artista propia del hacedor de la danza que oculta y reproduce condiciones laborales, heterogéneas, precarias y flexibles.

³ Hubo una serie de tres encuentros específicos realizados en un espacio ubicado también en la CABA los domingos 14, 21 y 28 de julio de 2018 en los cuales se debatió la estructuración de tablas salariales.

⁴ Generalmente, nos ubicábamos en la planta baja que constaba de un espacio con piso de madera y espejos preparado para dar clases, principalmente, de danza clásica. En caso de necesitar utilizar la computadora o la impresora o si el encuentro no era tan numeroso el mismo se trasladaba a una oficina ubicada en el entrepiso. Y otras veces si la planta baja se encontraba ocupada la reunión se realizaba en el denominado “bunker”, un cuarto de almacenaje que funcionaba como vestuario también ubicado en el entrepiso.

⁵ Ambas comillas corresponden a transcripciones realizadas de algunos de estos temarios.

El segundo capítulo busca reconstruir el proceso de constitución del trabajador de la danza a través de tres sucesos fundamentales en los que se pensó la danza como trabajo y en los que se otorgaron distintos sentidos al trabajador de la danza. Se pudo identificar un trabajador estatal, un trabajador precario, un trabajador independiente y un trabajador organizado. Para esto resultó fundamental reconstruir los principales procesos de transformación del mundo del trabajo en las últimas décadas y la relación de nuevas modalidades de trabajo y empleo con la danza.

Por último, el tercer capítulo busca identificar cómo la tensión entre danza y trabajo atraviesa y se constituye como uno de los principales desafíos de construir representación para AATDa. Esto se logró, principalmente a través de la relación con dos actores en los que predominan las ideas del hacedor de la danza como las Asociaciones Civiles y la comunidad de la danza. Además, se intentó pensar la particularidad de la danza al momento de construir una herramienta como AATDa en relación con un contexto en el que la organización sindical se vuelve cada vez más compleja.

Capítulo 1.

Por amor al arte: El artista romántico y la danza de la Ciudad de Buenos Aires.

Para analizar la tensión entre arte y trabajo en la Asociación Argentina de Trabajadores de la Danza (AATDa) sindicato fundado en el año 2015 es fundamental desentrañar cómo se constituyó y cómo permanece la idea de artista en la danza. A partir de la recolección de testimonios en el sindicato y del análisis de documentos confeccionados por el gobierno de la CABA, en este capítulo me propuse caracterizar al hacedor de la danza. Un sujeto que se construyó sobre las bases de una idea romántica del quehacer artístico y que en la actualidad persiste de cierto modo en la práctica. Para caracterizar a este sujeto en la primera parte me centré en realizar un pequeño repaso de la constitución histórica del artista romántico y su relación con la danza. Es decir, si bien el romanticismo alude a un periodo histórico específico es fundamental comprenderlo como el puntapié inicial de ideas que se arraigaron en los agentes que forman parte de las disciplinas artísticas. Muchas de las ideas que conforman al hacedor de la danza se naturalizaron con el pasar de los años hasta formar parte del sujeto artista que aún hoy perdura en la práctica dancística. Por esta razón, es central entender qué características tiene el artista romántico ya que su permanencia atraviesa el proceso de conformación de AATDa y puede percibirse en las reuniones del sindicato.

La producción independiente suele aparecer como uno de los ámbitos más claros en donde se encuentran arraigados estos sentidos debido a su constitución histórica. Se trata en general de una producción atravesada por lo precario. Un concepto que tiene gran peso en la práctica dancística y que en su complejidad acompañó a la misma de distintos modos. Por esta razón en la segunda parte me centré en los sentidos que cobra lo precario en sus distintas dimensiones y cómo atraviesan a la danza haciendo hincapié en su relación con el hacedor de la danza. La romantización de este hacer artístico muchas veces oculta sus condiciones de producción. Por otro lado, se produce una naturalización de lo precario entendiéndolo como el modo de producir y generando cierta resignación en estos sujetos lo

que los lleva a trabajar de forma precaria e informal poniendo en riesgo sus propios cuerpos.

En relación con lo expuesto anteriormente en la última parte describí las condiciones laborales precarias que oculta y reproduce esta concepción de artista romántico en la producción de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA). Si bien, es crucial repasar dichas condiciones en los tres ámbitos de producción -oficial, no oficial y comercial- las lógicas de los mismos suelen entremezclarse y, a su vez, los sujetos no se circunscriben a un único ámbito de producción. En este último apartado se amplía y problematiza la definición de los tres ámbitos que en líneas generales son en primer lugar el ámbito oficial el cual corresponde a las compañías estables que dependen del Estado tanto municipal como nacional y provincial. En segundo lugar, el comercial que se encuentra conformado por empresarios de distinta naturaleza que suelen emplear principalmente a bailarines para sus espectáculos. Y, por último, el ámbito no oficial o denominado independiente que puede entenderse como aquel que no depende directamente del Estado ni del mercado. Es importante destacar, que durante el capítulo se puso el foco en la danza independiente pero el hacedor de la danza es un sujeto dinámico que se encuentra en los tres ámbitos, es decir, un hacedor se suele desenvolver en uno o más ámbitos durante su carrera.

La palabra hacedor es retomada del proyecto de Ley Nacional de Danza y de la propia práctica dancística. Esta palabra se presenta como una categoría problemática ya que pareciera guardar cierta neutralidad al referir a los creadores de danza sin identificarlos como trabajadores. Si bien, no es el propósito de esta investigación analizar las complejidades de dicha categoría esta se utilizará basada en esa indeterminación y sobre todo porque se distingue de la categoría trabajador.

1.1 El hacedor de la danza.

Artista romántico

En líneas generales, pensar el arte como trabajo fue históricamente problemático, tanto para los investigadores que analizaron los fenómenos relacionados con estas prácticas como para los propios sujetos que forman parte de las mismas. A través de los años se ha naturalizado el hecho de que el verdadero artista es aquel que actúa por amor al arte con una fuerte idea

altruista sin perseguir un fin económico. Este artista “es por naturaleza indiferente al carácter mundano y al materialismo tosco de la política y las cuestiones sociales; se consagra, antes bien, a las esferas más sustanciales de la belleza natural y el sentimiento personal” (Williams, 2001:41). El arte aparece, entonces, como un “campo autónomo” en el sentido planteado por Bourdieu (1997) con derecho a autodefinir su legitimidad. Un campo opuesto a las lógicas mercantilistas que se contradicen con su verdadero espíritu que es el de una producción libre de condicionamientos. Esta idea de libertad artística nace durante el romanticismo europeo -a finales del Siglo XVIII y durante parte del Siglo XIX- y de esta manera se establece una concepción de artista como iluminado (Mendoza Niño, 2011).

El término romanticismo es amplio y difuso y su persistencia en la actualidad atraviesa e influye la conformación de distintos sujetos, principalmente en las artes. Su objetivo como movimiento fue superar la alienación de la condición humana transformando los sentimientos inherentes al ser humano en formas de expresión que lo alejen de todo aquello que impida su libertad y proponiendo esto como una forma de vida total. De esta forma, el romanticismo se propone como una idea contraria a la lógica economicista y racionalista presentándose como una salida necesaria ante los males de la sociedad, por lo que un verdadero artista no debe moverse por lógicas mercantiles (Romero Pineda, 2015). Si bien, en la Argentina el momento estrictamente romántico fue el periodo comprendido entre 1830-1880, con una fuerte relación con la consolidación de la nación⁶, estas ideas influyeron de manera tal que persisten en la actualidad (Batticuore, Gallo y Myers, 2005).

Específicamente en el arte el romanticismo se caracteriza por el culto a la individualidad del artista como un iluminado que produce en soledad y que tiene una fuerte relación con el mundo de lo sensible. Se puede observar un predominio del sentimiento y de la pasión por sobre la razón y al arte como medio de expresión personal de estos sentimientos. Estas ideas se construyeron y fortalecieron para formar parte de los sujetos que participan en esta disciplina artística. En la actualidad estas ideas, si bien atraviesan toda la práctica, se pueden ver claramente en la autodenominada danza independiente (Del Mármol, Magri y Sáez, 2017).

⁶ Para un desarrollo más amplio de las influencias románticas en el Río de la Plata en el siglo XIX consultar: Batticuore, Gallo y Myers (2005).

Los inicios de la danza independiente en la Argentina pueden rastrearse a la creación del Ballet Winslow en la década de 1940 (Cadús 2018). Esta compañía privada fue creada por la coreógrafa norteamericana Miriam Winslow quien se había formado con Mary Wigman. Wigman era una de las exponentes del expresionismo alemán⁷ cuya danza se planteaba como una expresión de los sentimientos individuales independiente de todo lo que la rodeaba⁸. El Ballet Winslow sentó las bases para lo que actualmente se denomina ámbito no oficial donde pervive la devoción y sacrificio en pos del amor al arte (Cadús, 2018). Winslow fue formadora de bailarines que luego crearon sus propias compañías siendo pionera, principalmente, en iniciar una forma de trabajo o modo de producción que perdura en los grupos independientes. Al no trabajar en relación de dependencia, este ámbito también es denominado como danza independiente. Y los grupos que conforman la danza independiente dependen de los recursos que puedan conseguir para producir sus obras y se reúnen, entre otras cosas, por amor al arte (Arenas Arce, Molina y Moreno, 2018). Si bien, puede observarse con mayor facilidad en el ámbito no oficial, o danza independiente, las ideas del artista romántico se extienden a todos los ámbitos de producción. De esta manera sobre estas ideas románticas de arte se constituye un sujeto que para propósitos de esta investigación y para distinguirlo del trabajador de la danza denominaremos hacedor de la danza.

El hacedor de la danza y la danza independiente

La producción dancística en la Argentina puede dividirse en tres ámbitos. El primero es el ámbito comercial y está conformado por quienes trabajan en televisión, teatro, casas de tango, entre otros (Sbodio, 2016). El segundo, el ámbito oficial definido como aquel que tiene íntima relación con el Estado y que corresponde a las compañías oficiales en sus distintos niveles (Municipal, Provincial o Nacional)⁹. Y por último, el mencionado ámbito no oficial o independiente que puede definirse como aquel que no depende directamente del Estado ni del mercado (Cadús, 2018). Este ámbito se compone principalmente por formas

⁷ La danza expresionista se contempla dentro del movimiento artístico del expresionismo que se desarrolló a principios del siglo XX e incluyó distintas disciplinas artísticas.

⁸ Para obtener un análisis detallado de este proceso leer: Isse Moyano (2006), Malinow (1962) y Durante (2008).

⁹ Algunos de estos son el Ballet Estable del Teatro Colón, La Compañía Nacional de Danza Contemporánea, El Ballet Folklórico Nacional, El Ballet Estable del Teatro Argentino de La Plata, entre otros.

de producción colectivas autofinanciadas con modos de organización cooperativos en los que el trabajo es esencialmente autogestivo, es decir, en general, los mismos trabajadores invierten su dinero. Sin embargo, pese a autodenominarse como independiente la existencia de algunos organismos o programas, como el caso de Prodanza en la Ciudad de Buenos Aires (CABA) y Mecenazgo¹⁰ cuestionan el alcance de esta independencia. Es decir, al financiar estas producciones e intervenir de manera indirecta este tipo de organismos complejiza la idea de libertad creativa para producir sin condicionamientos que se plantea como imprescindible en lo independiente. Esto lleva a preguntarse, como dijo uno de los bailarines que conforman AATDa: “¿independientes de qué?” (4/08/18, CABA).

El crecimiento más importante que tuvo la producción del ámbito no oficial en la CABA fue durante la década de 1990. Ante la ampliación de este sector y las dificultades materiales para producir se impulsa desde el sector la creación de un organismo con el objetivo de fomentar y proteger esta producción. Así en el año 2001, con la previa sanción de la Ley N° 340/00, se crea Prodanza¹¹ un instituto para el fomento económico de la danza no oficial que depende del Ministerio de Cultura del gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Prodanza resulta un organismo fundamental en gran parte de la comunidad de la danza de la CABA ya que es uno de los pocos fomentos al que puede acceder la producción no oficial siendo uno de los ámbitos más numerosos. La cuestión de Prodanza aparecía como un tema de discusión en la mayoría de las reuniones de AATDa incluidos los encuentros específicos que tenían por objetivo facilitar la inscripción a los subsidios otorgados por dicho instituto. Pudo observarse la importancia de dicho instituto al tratarse de un ámbito en el que las producciones son en general sustentadas por los propios hacedores.

¿Qué significa ser independiente en la danza?

¹⁰ Programa de financiamiento para proyectos artísticos y culturales cuyos recursos provienen de los contribuyentes que tributan en el impuesto sobre los Ingresos Brutos. Cualquier ciudadano puede destinar parte del pago de los mismos a apoyar proyectos culturales (información proporcionada por gobierno de la Ciudad de Buenos Aires <https://www.buenosaires.gob.ar/cultura/impulsocultural/mecenazgo>)

¹¹ Este instituto tiene, entre otros objetivos, otorgar subsidios a partir de una convocatoria que se abre anualmente. La selección de proyectos es realizada por el directorio de este organismo que está conformado por un Director Ejecutivo y un Director Artístico, elegidos por el Ministro de Cultura; y tres Vocales, seleccionados por concurso, que trabajan Ad Honorem (Arenzón, 2013).

Cuando se refiere a lo independiente se trata de un concepto complejo y difuso. Como planteaba uno de los bailarines que integran AATDa: “es una indefinición en un punto la danza independiente. Puede ser muchas cosas” (4/08/18, CABA). Por esta razón, resulta fundamental comprender algunos de los significados que puede cobrar ya que muchos de estos se encuentran relacionados directamente al hacedor de la danza. El instituto Prodanza realizó un acercamiento a algunos de estos sentidos en su estudio de diagnóstico de la producción de danza independiente en la Ciudad de Buenos Aires, donde se plantea a la danza independiente con “[...] dos grandes significaciones: libertad creativa y precariedad de la producción”. (Prodanza, 2011: 11). Esta libertad creativa aparece en relación con una independencia respecto a cualquier lógica estatal o del mercado ya que para que exista esa libertad de producir es necesario no ser coartado por ninguna voz externa. Esta libertad es “el valor fundamental que justifica las dificultades materiales que implica la tarea independiente.” (Prodanza, 2011: 11). Es decir, la precariedad de la producción mencionada como una de las grandes significaciones de la danza independiente, es aceptada siempre que se cuente con libertad para producir. Producir sin condicionamientos del mercado o del Estado es valorado por sobre las condiciones materiales de producción, que se presentan como una carencia pero a la vez como una potencia que puede impulsar dicha creatividad.

Lo independiente es definido como: “Un trabajo artístico sin ningún tipo de presión, totalmente libre, desligado de un mensaje, es un trabajo más personal”; “libertad, riesgo, reacción, algo personal que decir” (Prodanza, 2011: 11). Si bien aparece mencionado el trabajo no lo hace de manera central si no como trabajo artístico donde se encuentra en función de una producción sin presiones que fomente la creatividad artística sin importar el riesgo. El propio cuerpo del artista debe ponerse a merced de este arte para poder expresar lo más personal, los sentimientos, sin importar que se sacrifique el bienestar económico o incluso el de la propia herramienta de trabajo que es el cuerpo.

Es un trabajo que es planteado desde una lógica sacrificial, es decir, requiere sacrificios y a su vez es atravesado constantemente por lo precario. Un sujeto que bajo estas ideas de autonomía y libertad busca alejarse de la esfera del trabajo pero que a su vez coincide con un modelo de trabajador flexible y precario. De esta forma aparece una fricción constante

entre danza y trabajo de la cual este estudio de Prodanza solo es un ejemplo pero que también puede verse en las discusiones del sindicato entre financiamiento y condiciones laborales. Dicho instituto es fundamental en la comunidad dancística de la CABA pero la existencia de este organismo no es suficiente. Los subsidios para la danza independiente son escasos y la demanda suele superar el presupuesto que posee dicho organismo por lo cual la mayoría produce de manera precaria y con recursos escasos¹². Lo que sucede muchas veces es que la importancia de producir libremente deja por detrás sus condiciones de producción reproduciendo situaciones laborales altamente precarias y en general informales. Esto es algo que podía observarse en muchas de las anécdotas contadas durante las reuniones de AATDa. Tanto si estos relatos provenían de vivencias propias como si habían sido escuchadas u observadas durante sus trayectorias laborales. Para ejemplificar esto, una de las bailarinas que conformaba AATDa relató cómo algunos de sus compañeros comenzaban a ensayar para un evento sin firmar un contrato previo. De esta forma, estos bailarines se arriesgaban a sufrir un accidente sin tener un seguro que los protegiera en caso de que eso ocurriera.

1.2 Las dimensiones de lo precario.

Vulnerabilidad e inseguridad

Lo precario así como la idea de lo independiente son conceptos que atraviesan las reuniones realizadas por AATDa, sobre todo en relación a la precarización laboral pero lo precario cobra múltiples significados en la danza. Si bien, en las últimas décadas tomó centralidad y adquirió nuevas significaciones no se trata de un fenómeno novedoso sino que convive con la danza prácticamente desde sus inicios. En su complejidad y en líneas generales este concepto puede dividirse teóricamente en tres dimensiones de análisis que aparecen como inseparables en la práctica, estas son: la política, la corporal u ontológica y la económica (Puar, 2012). En la danza, estas dimensiones atraviesan los procesos de conformación de sujetos y se encuentran presentes de forma constante por lo cual es fundamental comprender que significados puede cobrar lo precario.

¹² En el año 2018 el presupuesto otorgado a Prodanza fue de aproximadamente cuatro millones de pesos (US\$ 216.450) mientras que, para tener un punto de referencia, el otorgado a Proteatro fue de 32 millones de pesos aproximadamente (US\$ 1.731.601) (Berrino Malaccorto, 2019).

La dimensión política en la cual se enmarca la propuesta de precarización gubernamental elaborada por Lorey (2006), a partir de las lecturas realizadas de la teoría de Foucault, refiere a los modos de gobernar que tienen los Estados neoliberales fundamentalmente en las sociedades europeas y la estadounidense. A diferencia de los “Estados de Bienestar”, que buscaban gobernar a través de la seguridad y estabilidad, estos Estados contemporáneos toman la precarización como un instrumento de gobierno (Lorey, 2016). De esta forma, se utilizan sentimientos de inseguridad, miedo, incertidumbre y desencanto acompañados de una idea de amenaza constante, lo cual debe ser controlado para no poner en peligro el orden existente. Por lo tanto, el “arte de gobernar” en estas sociedades supone encontrar el equilibrio para que ese miedo no lleve a la insurrección (Lorey, 2016). Esta precarización como gubernamentalidad supone una incertidumbre en el modo de vida en sí, cuestión que afecta directamente a los cuerpos (Lorey, 2006). Lo que remite a la dimensión ontológica o corporal siguiendo la propuesta de Judith Butler (2006).

Esta segunda dimensión comprende lo precario como vulnerabilidad ontológica, es decir se relaciona con la forma en que un ser humano depende de otro, algo que no puede ser evitado debido a la necesidad inherente de las personas de relacionarse con los otros. Asimismo tiene relación con la vulnerabilidad propia del cuerpo y de su fragilidad en tanto mortal (Butler, 2006). Esta fragilidad del ser es algo que el capitalismo contemporáneo ataca generando miedo e incertidumbre, desde el plano de lo político pero también desde lo laboral y económico. Es decir, se hace uso de esta vulnerabilidad con el fin de gobernar a través de la precarización como herramienta de gobierno creando una necesidad de seguridad y a su vez un sentimiento de inseguridad. Esta precariedad corporal atraviesa directamente a los cuerpos en la danza que no son solo parte de los sujetos sino que a su vez son una herramienta de trabajo. La vulnerabilidad de estos cuerpos puede observarse como algo transversal en las reuniones sobre todo en situaciones de informalidad donde se trabaja sin contrato. Como ejemplifica la siguiente frase escuchada durante una de las reuniones de AATDa: “no es solo un trabajador no registrado que también es terrible sino que corre riesgo la vida de la persona” (14/04/18, CABA). Cuando AATDa quiso accionar sobre estas cuestiones sus estrategias quedaron trucas debido a que esta inseguridad se cubre con discursos de resignación, naturalización y romantización del arte por parte de quienes se encuentran en la informalidad.

Precariedad económica y laboral

La dimensión económica adquiere una gran complejidad sobre todo con la crisis de los “Estados de bienestar” y puede ser abordada de distintas maneras según el enfoque teórico elegido. Fundamentalmente puede relacionarse directamente con la precariedad laboral que, al igual que las otras dimensiones, supone un sentimiento de inestabilidad, inseguridad y vulnerabilidad creado a partir de relaciones laborales débiles y frágiles que impiden que el individuo pueda planificar a largo plazo (Paugam, 2015). Lo que supone una sensación de incertidumbre que afecta directamente a los sujetos trabajadores (Sennett, 2001). A partir de dicha incertidumbre y del miedo el capitalismo posfordista busca una disposición de ductilidad por parte del individuo (Virno, 2003). De esta manera, el capitalismo crea una ficción de libre elección que naturaliza estas condiciones precarias haciéndolo ver como algo deseable bajo la promesa de un individuo capaz de fabricar su vida según sus propias reglas. En el caso de la danza, esta vulnerabilidad e incertidumbre se cubren detrás de un discurso de romantización de la práctica que lo lleva a trabajar bajo condiciones altamente informales y precarias. Como varias experiencias relatadas en el sindicato donde estos artistas trabajan *ad honorem* o por muy bajas remuneraciones en determinada puesta porque constituye una plataforma para mostrar lo que se hace. Esto apareció principalmente en relación a las casas de tango así como en los eventos organizados por el Estado que en el 2018 fueron el Festival Emergente y el G20. También aparece un cierto temor que se cubre con un sentimiento de resignación sabiendo que, como planteaba una de las integrantes del sindicato, “si no lo hace uno porque considera que es un trabajo mal pago hay 150 bailarines que lo van a hacer” (14/07/18, CABA).

En la danza lo precario es parte de los modos de producir de estos sujetos pero a su vez esta inestabilidad convive con situaciones de estabilidad ante la existencia de múltiples formas de empleo y trabajo. Los trabajadores de la danza, principalmente en los ámbitos comercial e independiente, pueden desarrollarse de forma autónoma, muchas veces sin que se reconozca la relación laboral. Lo que supone condiciones altamente precarias en las cuales la mayoría de las veces no tienen acceso a aportes jubilatorios y ni siquiera cuenta con una ART (Aseguradora de Riesgo del Trabajo) que los proteja en caso de accidentes laborales. Estas condiciones ponen en peligro el propio cuerpo de los trabajadores y en una disciplina

donde ese cuerpo es la herramienta de trabajo que el mismo no se encuentre protegido genera sensaciones de vulnerabilidad e incertidumbre. Lo novedoso de la precariedad laboral en la danza es la extensión de ésta al ámbito oficial, que se caracterizó históricamente por la estabilidad y seguridad, a través de un proceso de precarización de las relaciones laborales.

Este proceso de precarización, con el surgimiento de nuevos modelos de empleo y la implementación de políticas neoliberales, alcanzó a sectores antes caracterizados por la estabilidad (Lorey, 2006). Estas nuevas modalidades son múltiples y heterogéneas e incluyen tercerización laboral, emprendedurismo, cooperativismo, contratos a corto plazo y la flexibilización salarial, horaria y funcional (Antunes, 2009). Formas que se encuentran cada vez más extendidas, que se plantean como modelos ideales y que necesitan de trabajadores flexibles predispuestos al cambio constante y a vivir en la incertidumbre bajo una idea de libre elección. Algo que sucede en las cooperativas encuadradas en la danza no oficial en las cuales en general el trabajo es flexible tanto en lo respectivo al horario y salario, los cuales no son fijos, como en las funciones o tareas realizadas, las cuales son múltiples. Esto produce una clara imposibilidad de planificar a largo plazo ya que este trabajo depende de proyectos que son temporales por lo cual no es posible pensarlo como un empleo estable. Por esta razón muchos optan por tener otros trabajos y aprovechan estos espacios para desarrollar la imaginación y creatividad que les da el poder crear libremente. Se naturaliza que el modo de producir en la danza es precario, como permite ejemplificar la siguiente frase dicha por una de las bailarinas del ámbito independiente que participan en el sindicato: “hay grupos que creamos sin pensar en la idea de precariedad.” (26/05/18, CABA). Estas afirmaciones suelen ser acompañadas de una idea de lo precario como potencia tanto en lo político, como en lo económico, lo artístico y lo corporal. Es decir, lo precario puede ser una posibilidad de resistencia (Puar, 2012) tanto en la unión de esos cuerpos débiles, en su dimensión ontológica, como en el reconocimiento de las condiciones de producción.

Lo precario como potencia

En los relatos de experiencias en el sindicato se puede observar que se produce un reconocimiento de lo precario pero esto se acompaña en una parte de la comunidad con un sentimiento de resignación respecto al funcionamiento de la práctica lo que puede resultar en una romantización de la precariedad. Proponer lo precario como potencia es complejo en sí mismo así como también riesgoso ya que esta potencia puede ocultar la vulnerabilidad en la que producen gran parte de estos sujetos. Muchas veces la falta de recursos es resignificada positivamente y vista como posibilidad de ejercitar la imaginación, es decir esta ausencia se vuelve una potencia. Algo que fue cuestionado en varias oportunidades en AATDa:

“Con poco se puede hacer un montón y no por eso tiene menos calidad. Pero podría ser de otra manera y los coreógrafos podríamos tener derecho a decidir. Nunca podemos ver nuestra obra como realmente la imaginamos porque nunca podemos acceder a esos recursos.” (26/05/18, CABA).

“Pero no es que alguien viene y pone un foco que se prende y se apaga porque quiere ser rupturista sino que la realidad es que te cortan la luz. Vivimos en un condicionamiento tan fuerte que tampoco me parece bueno que digamos esto es lo cool.” (19/05/18, CABA).

Con respecto a ambas afirmaciones hubo voces que planteaban que lo precario no necesariamente supone un problema sino que puede ser percibido dentro de su positividad, es tomado como potencia. Es decir lo inestable y lo indefinido de la precariedad le da dinamismo a la creación en la renovación del hacer, deshacer y rehacer (Fabião, 2011). Si bien esta definición no supone legitimar la pobreza de los artistas sino tomar la precariedad en su dimensión positiva como modo de resistencia muchas veces es un discurso que romantiza la precarización. En pos del amor al arte que produce una naturalización o normalización de esta situación convirtiéndose en lo que Lorey (2006) denomina una “precarización de sí” la cual supone una ficción de una supuesta libertad de elección. Es decir, la libertad del trabajador de elegir su horario, su lugar de trabajo, etcétera ocultando de esta forma las condiciones materiales y exigiendo un trabajador creativo. Es algo que se discute al interior del sindicato ya que esta naturalización aparece como un problema para pensar estrategias.

Lo precario es complejo y se cuestiona fuertemente en las reuniones de AATDa generando posiciones bastante disímiles entre sus integrantes lo que permite observar cierta tensión en cómo se percibe la precariedad. Esta fricción se percibió de manera más clara cuando aparece la noción de potencia creativa. Detrás de esto puede observarse una cierta resignación y sobre todo una romantización de esa precariedad la cual se construyó históricamente alrededor de una idea de producción libre. Por otra parte, dicha tensión se encuentra menos visible cuando aparecen las condiciones laborales y la vulnerabilidad de los cuerpos de los bailarines. En los sucesos de los últimos años lo precario cobró especial importancia formando parte de la constitución de un sujeto trabajador de la danza razón por la que no se encuentra alejado de las discusiones dadas al interior del sindicato. Uno de los objetivos de AATDa es resolver a través de la organización colectiva las condiciones precarias en las que se desarrollan los trabajadores de la danza. El principal problema al que se enfrenta esta organización es que gran parte de los sujetos que forman parte de la práctica no perciben sus condiciones como algo negativo. Por lo que, inevitablemente, se produce una fricción, entre una idea romántica de producir donde lo fundamental es hacerlo sin condicionamientos y una idea de trabajo en el que estén garantizadas las condiciones laborales mínimas.

1.3 Modos de producción y de trabajo en la danza.

Trabajo estable, trabajo precario y “pluriempleo”

Las condiciones laborales y las formas de trabajo en la práctica dancística dependen en gran medida del ámbito de producción -oficial, no oficial o independiente y comercial- en el que se desarrollen estos sujetos caracterizándose por una heterogeneidad de modos de empleo y trabajo que coexisten. Por un lado los trabajadores del ámbito oficial suelen ser empleados estatales contando con una cierta estabilidad laboral. Por el otro, quienes padecen los mayores índices de informalidad y precariedad son los trabajadores de los ámbitos restantes. El denominado ámbito comercial está conformado por empresarios de distinta naturaleza tanto teatrales y televisivos como gastronómicos incluyendo a aquellos bailarines con una importante trayectoria dentro de la práctica, quienes forman sus propias compañías (Sbodio, 2016). Muchos de estos empresarios son dueños de grandes salas de

espectáculos, dentro del mundo artístico, como también fuera del mismo como aquellos que tienen fines turísticos y gastronómicos -Bares, boliches, cruceros, entre otros-.

El trabajo en este caso puede ser por proyectos con una duración limitada o también para presentaciones en locales de distinta naturaleza, los empleadores muchas veces aprovechan la naturaleza atípica del trabajo para no reconocer la relación de dependencia. Así como también evaden la responsabilidad exigiendo a estos trabajadores la inscripción en el monotributo (Sbodio, 2016). En las reuniones de AATDa se plantearon muchas situaciones de irregularidades respecto a la situación de bailarines sobre todo en casas de tango y restaurantes de “Caminito”¹³ donde ni siquiera se firmaba un contrato. La inexistencia de un contrato que compruebe la relación de dependencia impide que estos trabajadores cuenten con aportes previsionales o con una ART (Aseguradora de Riesgo de Trabajo). De esta forma, al estar desprotegidos y al trabajar muchas veces de manera informal o como monotributistas la mayoría se desenvuelve sin un seguro poniendo en riesgo su propio cuerpo. Estos trabajos suelen ser muy inestables, por lo cual existe un miedo a ser despedido. Además, como se compartió en las reuniones del sindicato muchos aceptan trabajar “bajo cualquier condición, de cualquier manera” (19/05/18, CABA) en casas de tango debido al prestigio. Por otro lado, se cultiva esa idea de individualidad que es parte de la idea de artista como individuo único que produce en soledad, y que es observada en la competencia entre estos sujetos.

Por último, se encuentran los trabajadores del ámbito no oficial o independiente, los cuales suelen enmarcarse en las autodenominadas “cooperativas” un trabajo autogestivo y generalmente colectivo. En el caso de la danza en este ámbito, lo más cercano a un marco regulatorio es registrarse en la Asociación Argentina de Actores (AAA) para poder efectivizar la inscripción como Sociedad Accidental de Trabajo (SAT), como se denomina legalmente a dichas cooperativas (Bayardo, 1992). La inscripción en la AAA suele ser exigida por gran parte de las salas teatrales que intentan deslindarse de la responsabilidad civil por riesgos de trabajo. Esto se debe a que dicha inscripción otorga un cierto marco legal al existir un contrato de sala que se encuentra amparado en la AAA. El problema que se presentaba en las reuniones de AATDa era respecto al aporte que debían realizar los

¹³ Callejón turístico ubicado en el barrio porteño de la Boca en el cual se pueden ver distintos espectáculos principalmente de tango.

elencos que se inscribían como SAT por medio de la AAA. Ante la exigencia por parte de las salas los elencos debían depositar un 6% de la recaudación en la AAA sin beneficiarse de esto al no estar afiliados a este sindicato. Con respecto a esto una de las integrantes de AATDa comentaba: “literalmente vos no podés estrenar si no te firma la cooperativa actores” (14/07/18, CABA).

El trabajo tanto en el ámbito no oficial como en el privado se caracteriza, en líneas generales, por su flexibilidad e inestabilidad, lo que lleva a que estos trabajadores recurran a una práctica muy común denominada *pluriempleo* que consiste en tener más de un trabajo simultáneamente (Antolínez Ladino, 2016). Un ejemplo de esto es el de los bailarines o coreógrafos que también dan clases para poder de esta manera lograr su supervivencia y poder participar en proyectos de distinta índole. El principal problema es que esto impide la dedicación exclusiva a la actividad artística y a la preparación que requiere dicho trabajo. Lo paradójico de esto es que si bien estos sujetos pueden acceder a un trabajo formal al mismo tiempo existe una sensación de frustración por el hecho de que dicho trabajo afecta el desarrollo dancístico al no poder convertir la danza en la actividad laboral principal (Antolínez Ladino, 2016).

Pese a que la práctica dancística es altamente heterogénea en cuanto a los modos de desarrollarse laboralmente existen problemáticas que atraviesan a todos los sujetos sin importar el ámbito en el que se desarrollen. De esta manera puede decirse que el hacedor de la danza no es un sujeto estático ni que se encuentra circunscripto a un único espacio sino que sus principales ideas atraviesan los tres ámbitos de producción. Así las lógicas que guían a los distintos ámbitos muchas veces se entremezclan, sobre todo en el último tiempo, donde ciertos modos de contratación ya no se limitan a un único ámbito. Por ejemplo, el caso de los contratos temporales implementados en muchos eventos organizados por el Estado (Juegos olímpicos de la Juventud, festivales, el G20, entre otros). Como indicaron varios testimonios recogidos en el sindicato, estos contratos, además de ser para una única función, solían ser firmados después de los ensayos y a veces luego de la propia presentación dejando a los trabajadores desprotegidos ante cualquier accidente. De la mano de esto otro caso muy común es el de no utilizar a los elencos estables para distintos

eventos sino abrir convocatorias a la comunidad en las que los participantes trabajan *ad honorem* con tal de expresar su danza.

El objetivo de este capítulo fue desentrañar cómo se constituyó y como permanece el hacedor de la danza a través de lo independiente y de lo precario focalizando en la práctica de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA). El hacedor de la danza no es un sujeto estático sino que puede encontrarse en todos los ámbitos de producción sin embargo es más visible en la denominada danza independiente debido a cómo se constituyó la misma en la Argentina. Lo independiente se presenta como una categoría sujeta a discusión en las reuniones del sindicato sin contar con un único significado pero consciente o inconscientemente esta idea de producir en libertad y de forma independiente reproduce condiciones precarias de producción que cada vez se extienden más. Puede observarse en las reuniones de AATDa que esta precariedad se oculta o se encuentra velada por sentimientos de miedo, incertidumbre y resignación así como también se produce una romantización del hacer artístico. Pero en los últimos años pensar modalidades de empleo y trabajo que exceden la relación salarial ya no resulta tan lejano y ante este contexto pensar el mundo del arte y del trabajo como completamente independientes el uno del otro resulta cada vez más difícil.

A lo largo de este capítulo pudimos observar como la práctica dancística fue planteada como algo alejado y casi ajeno del mundo del trabajo. Si bien excede el objetivo de este trabajo, esta supuesta improductividad de la danza puede relacionarse con el índice de feminización de dicha práctica. Esto no es menor teniendo en cuenta que históricamente las tareas llevadas adelante por mujeres fueron pensadas como aquellas que no producían valor y que por lo tanto no eran consideradas trabajo. En la exaltación de los sentimientos y en la idea de vocación y sacrificio se subordina la danza a algo improductivo que no tiene fines económicos y que por lo tanto no produce valor invisibilizando el trabajo existente. Parte de esta improductividad tiene relación directa con la acumulación originaria del capitalismo y con la división sexual del trabajo que introduce cambios en “la posición social de las mujeres y en la producción de la fuerza de trabajo.” (Federici, 2010: 23). El trabajo es planteado como algo propio de lo masculino situando a los hombres como trabajadores y proveedores (Rodríguez Durán, 2014) y el rol de la mujer trabajadora como algo poco

moral. De esta forma, estos cuerpos femeninos quedan atados a una mera labor reproductiva y en particular los cuerpos de las bailarinas son idealizados y objetualizados (Cadús, 2017).

Capítulo 2.

El trabajador de la danza: Seres políticos con derecho a reclamar.

En el capítulo anterior pudimos observar que históricamente la danza se constituyó sobre una idea de autonomía respecto de la esfera económica y laboral. A partir del análisis de lo precario y lo independiente se buscó caracterizar al hacedor de la danza, un sujeto que se conformó sobre la idea de artista romántico y que fue hegemónico durante gran parte de la historia de la danza argentina. Bajo esta idea de artista romántico se produce una idealización del hacer artístico como una manera de disimular la dificultad de armonizar el libre juego del arte y del mercado (Williams, 2001). Durante mucho tiempo esta idea romántica fue hegemónica en gran parte de las disciplinas artísticas pero en los últimos años la imbricación entre el capitalismo y el arte y por ende entre el trabajo y el arte dificultan pensar a la danza como campo autónomo. Por esta razón, el objetivo de este capítulo es profundizar en la conformación de un sujeto trabajador de la danza y en su sindicalización en el contexto del mundo del trabajo del siglo XXI.

En la primera parte del capítulo me centré en la imbricación entre danza y capitalismo posfordista a partir de los cambios en el mundo del trabajo en las últimas décadas. Haciendo foco en la relación entre un modelo ideal de trabajador flexible, autónomo y precario y el trabajo independiente y cooperativo en la danza. Dichas cooperativas históricamente se pensaron como formas horizontales que permitían producir libremente pero este trabajo sacrificial, flexible y precario coincide cada vez más con los modelos propuestos por el capitalismo posfordista. La definición amplia de lo que supone el trabajo, que incluye no solo lo material del mismo, permite incluir estos procesos dentro del mundo del trabajo.

Si bien la constitución de un sujeto trabajador de la danza se produce en dicho contexto, hay que tener en cuenta que la práctica dancística posee su propia heterogeneidad y fragmentación que preceden a estas transformaciones y que se complejizan con las mismas. Es decir, la sindicalización de la danza posee lógicas propias que le dan su particularidad.

Por esta razón, en la segunda parte reconstruyo parte del proceso de sindicalización de la danza a partir de tres hechos que supusieron momentos bisagra en el proceso de constitución de un sujeto trabajador. A partir de estos tres hechos se pudieron delimitar tres modos de pensar al trabajador en relación con la danza los cuales suponen sentidos del trabajo que circulan en las reuniones del sindicato y que se disputan lugares de poder. Es decir, una disputa por definir al trabajador de la danza. En dicha definición del trabajador de la danza, entendiéndolo como un sujeto complejo y heterogéneo, perviven muchos de los fundamentos del hacedor de la danza sobre todo en la idea de lo precario y lo independiente.

2.1 Trabajo y danza en el capitalismo posfordista.

El trabajo en el siglo XXI

Los cambios suscitados en el mundo del trabajo en las últimas décadas llevaron a grandes discusiones teóricas en las cuales muchos autores coinciden en que el trabajo como se pensaba en el siglo pasado sufrió un gran cimbronazo. A pesar del debilitamiento del obrero industrial, fundamental en las sociedades industriales del siglo XX, este sujeto convive con nuevas formas de empleo y trabajo más flexibles y precarias. Esto se debe en parte a la crisis de los Estados de Bienestar que supone una disminución de la intervención estatal en la regulación de las relaciones laborales generando de esta manera una apertura a la implementación de dichos modos de empleo y trabajo (Castel, 2009). De esta forma, asistimos a una nueva morfología del trabajo (Antunes, 2001) que, supone un mundo del trabajo cada vez más complejo. Es decir, la definición de trabajo se amplía ante un proceso de heterogeneización, complejización y fragmentación de quienes trabajan. Esta transformación configuró nuevos modelos que permiten ampliar la definición de trabajo e incorporar nuevas experiencias de constitución de sujetos trabajadores como el de la danza. Una actividad que al estar directamente relacionada con un quehacer artístico se pensó como algo lejano al mundo del trabajo asociado a aquellas actividades que producían bienes tangibles.

Históricamente el arte fue subordinada a fines no económicos (Mauro, 2018) lo que invisibiliza el trabajo artístico que se construye como algo improductivo, es decir que no

produce valor. Pero la complejización del trabajo permite ampliar e incluir estas actividades dentro de las actividades consideradas trabajo pese a su carácter “inmaterial” no solo en la producción sino en el consumo (Lazzarato Y Negri, 2001). Es decir, en estos trabajos interviene el consumidor formando parte del proceso, es fundamental para la existencia de esa producción la participación del mismo. Lo que “implica que el producto no es separable de quien lo produce o quien lo consume” (De la Garza Toledo, 2009: 118). Pero este trabajo comprende un amplio abanico de profesiones y actividades (telecomunicaciones, docentes, coreógrafos, artistas, etcétera) por lo que se trata de un grupo de trabajadores heterogéneo. En general suele tratarse de modelos de trabajo flexibles y precarios que son cada vez más comunes y se han transformado, en los últimos años, en parte de los valores del capitalismo posfordista (De La Garza Toledo, 2009). Este capitalismo requiere de trabajadores dispuestos a la movilidad que tenga la capacidad de reconvertirse sin importar la brusquedad de estos cambios (Virno, 2003).

Esto es parte de una nueva ética del trabajo, en la cual se busca un trabajo en equipo que celebre la sensibilidad del mismo y que plantea a un trabajador flexible dispuesto a cooperar (Sennett, 2001). En la Argentina el periodo de mayor transformación del empleo y del trabajo en este sentido fue durante la década de 1990 con la aplicación de políticas liberales. Las cuales llevaron adelante la privatización de empresas del Estado y el crecimiento del desempleo y del empleo informal, temporal y precario con la flexibilización de las legislaciones vigentes. En el mundo de la danza en dicho periodo, si bien existían previamente, crecieron las cooperativas como forma de producción y ante esto fue necesario impulsar la creación de Prodanza, un instituto que fomenta dichas producciones.

En este contexto la romantización que oculta las relaciones precarias en el cooperativismo de la danza independiente con una flexibilidad horaria, organizativa y funcional, imbrica las lógicas del trabajador posfordista con las del hacedor de la danza. De esta forma, lo que inicialmente fue pensado como un arma de lucha y de producir libremente puede convertirse sin proponérselo en parte de este modelo capitalista.

Trabajo independiente: Cooperativas y trabajo precario

En la Argentina la expansión del trabajo cooperativo o de las cooperativas se da durante la década de 1990 (Acosta, Levin y Verbeke, 1997) y principalmente luego de la crisis del 2001 (Paiva, 2007). La mayoría de las cooperativas que surgen en este periodo lo hacen ante el cierre de fábricas producto de la implementación de una serie de políticas neoliberales (Arias, 2008). Ante esta situación los trabajadores se organizaron para autogestionar y mantener estas fábricas. El espíritu de esta forma de trabajo era el de luchar contra el desempleo y una manera de mantener las fuentes de trabajo. En la actualidad, si bien este espíritu se mantiene el cooperativismo se asocia a una estrategia alternativa al modelo de la economía formal en un intento de sustituir al mercado. Los movimientos sociales promueven esta estrategia a partir de la participación y horizontalidad en la toma de decisiones como una forma contraria a las formas jerárquicas de gestión de la mayoría de las cooperativas tradicionales (Palomino, 2004).

En el caso de la danza estas nacen con este espíritu de autogestión y horizontalidad como una forma de romper con las formas verticales de organizarse y relacionarse (Fortuna, 2019). Una de las principales diferencias que guarda con el trabajo cooperativo de las fábricas recuperadas o el fomentado por los movimientos sociales es que la mayoría de las cooperativas de danza no perduran en el tiempo sino que son creadas por proyectos. Es la manera más frecuente de producir en el ámbito independiente por lo que este trabajo cooperativo se relaciona directamente con el trabajador independiente. Este espíritu de horizontalidad e independencia sobre el que se fundó este modo de trabajo se relaciona también con el hacedor de la danza. Pero esta relación es problemática ya que si bien muchos eligen lo independiente como una posibilidad de producir libremente otras veces se debe a los límites que presenta producir en el ámbito oficial y también a los pocos espacios existentes por fuera del ámbito independiente. Con respecto a esto una de las coreógrafas y bailarinas que participaban en AATDa planteaba: “El coreógrafo decide trabajar independientemente antes que lidiar con toda la burocracia que supone montar en los teatros oficiales” (26/05/18, CABA).

Las cooperativas en el arte surgieron legalmente en el año 1968 cuando su régimen laboral se incorporó en la Ley 14.250 de Convenciones Colectivas de Trabajo, como sociedades transitorias. Esta fue una iniciativa de la AAA con el fin de crear y formalizar espacios de

producción teatral alternativa a la modalidad empresarial (Bayardo, 1992). En un principio fueron pensadas, idealmente, como sociedades transitorias en las cuales los trabajadores manejarían su propio tiempo con la inversión de capitales ajenos razón por la que legalmente son denominadas sociedades accidentales de trabajo. Pero en la actualidad el único carácter que conservan es la idea de independencia que le dio origen, como opción productiva libre de coacciones e intereses por fuera de los artísticos (Bayardo, 1992). Esto muchas veces lleva a los trabajadores a desempeñarse bajo condiciones materiales precarias, vulnerables e inestables justificadas por las ideas de libertad y amor al arte (del Mármol, Magri y Sáez, 2017).

En general, dichas producciones dependen del propio aporte de los artistas que participan ya que el acceso a financiamiento externo, que permita sostener los gastos, es escaso o insuficiente. El modo en el que se intenta recuperar lo invertido es la implementación del denominado *bordereaux* el cual consiste en dividir la recaudación según una escala de puntajes acordada previamente en base al rol ocupado en el proyecto (Bayardo, 1992). En este sistema la recaudación se divide entre lo que le corresponde a la sala, que suele ser del 30%, y a la cooperativa, 70%. El total de lo que queda para los integrantes de la cooperativa se divide según un sistema de puntos que cada grupo decide cómo repartir en base a las tareas realizadas. Por ejemplo, la directora se lleva dos puntos mientras que los intérpretes se llevan uno. Supongamos que el monto del *bordereaux* fue de \$100 y la cooperativa se conforma de una directora (dos puntos) y dos intérpretes (un punto cada una), esos \$100 se dividen en la cantidad de puntos otorgados, en este caso cuatro, lo que daría como resultado \$25. Es decir, cada punto vale \$25 por lo cual la directora se lleva \$50 de la recaudación del *bordereaux* y cada intérprete \$25.

Además, de la escasez de recursos, estas producciones suelen moverse en un circuito que cuenta con salas más modestas y económicas en comparación a las del circuito comercial. Suele tratarse de espacios recuperados y reacondicionados como casas antiguas, fábricas, galpones, etcétera por lo que no cuentan con la disposición tradicional y tampoco tienen grandes comodidades. Al contar con espacios más acotados y por fuera del ámbito comercial la afluencia de público es limitada y la recaudación menor ya que los precios de las entradas no pueden ser demasiado elevados.

Frente a dichas situaciones las condiciones de trabajo de estos sujetos suelen ser heterogéneas pero una gran parte de estos trabajadores se desarrolla de manera autónoma y como consecuencia de forma precaria y flexible. Se trata de un trabajo flexible tanto en lo referido a las tareas realizadas como al tiempo dedicado a este trabajo, el cual muchas veces suele mezclarse con la vida privada o el ocio. Los roles asumidos pueden ser variados y al no existir tareas fijas es común que una misma persona realice varias, como por ejemplo participar como bailarina y a su vez encargarse del vestuario (del Mármol, Magri y Sáez, 2017). Esto se debe principalmente a que, como fue mencionado, los presupuestos son limitados por lo que es poco probable que se contraten más personas por fuera de quienes forman parte del proyecto.

Hay algo de elegir producir en libertad pero también hay algo de no poder elegir, de límites estructurales que empujan a trabajar de esta manera precaria. El trabajo independiente y el cooperativo no son los únicos existentes en la danza sino que como observamos en el capítulo anterior existe una gran heterogeneidad y formas de producir en esta práctica. En la constitución de un sujeto trabajador puede observarse esta heterogeneidad en la cual perviven muchos de los sentidos del hacedor de la danza.

2.2 El trabajador de la danza.

Una nueva Argentina: trabajadores de la cultura/trabajadores del Estado

En diciembre de 2007 una bailarina del Ballet Contemporáneo del Teatro General San Martín se rompió el tabique durante un ensayo, lo que resultó ser el detonante de una serie de sucesos que incluyó la formación de la Compañía Nacional de Danza Contemporánea (CNDC)¹⁴. Lo fundamental de este accidente es que visibilizó las irregularidades en las que producían estos bailarines, entre ellas no contar con una Aseguradora de Riesgo de Trabajo (ART). Es decir, que en el caso de un accidente como este quedaban completamente desprotegidos al no contar con un seguro. Una de las causas por las que resultó tan impactante este suceso es porque el mismo ocurrió en una compañía oficial dependiente del gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA). Es crucial tener en cuenta la pertenencia de esta compañía al ámbito oficial ya que históricamente, fue considerado

¹⁴ Siete de los bailarines que reclamaron mejores condiciones laborales fueron despedidos por el Gobierno de la CABA por lo que crearon esta compañía en 2009.

como ideal debido a la estabilidad y seguridad que proporcionaba ser un empleado estatal. Algo que cambió rotundamente durante la década de 1990 con la implementación de políticas neoliberales, que dio como resultado una diversificación y debilitamiento del empleo estatal¹⁵.

En el caso de la danza durante dicha década se modificó, en la mayoría de las compañías oficiales, el régimen jubilatorio 20/40 al considerarlo una jubilación de privilegio. Este régimen permitía a los bailarines jubilarse con veinte años de servicio y con cuarenta años de edad como mínimo teniendo la posibilidad de elegir seguir en actividad si así lo deseaban y sobre todo si se encontraban aptos físicamente. La eliminación del 20/40, con el paso de los años, supuso grandes reestructuraciones en los elencos oficiales con respecto a la contratación de los bailarines.

Lo que sucede es que los bailarines de los elencos estables, como planteaba una de las referentes del movimiento por la LND y de AATDa: “se retiran del escenario pero en términos administrativos no se jubilan porque sino su jubilación es del 40% de su sueldo” (14/07/2018, CABA). Ante esto ese bailarín termina aportando al teatro, en el mejor de los casos, como docente o realizando otros trabajos por fuera de dicha compañía. Por otra parte, tal como relataba dicha referente: “no se habilitan los concursos, no dejan su puesto real de trabajo por ende la compañía tiene 100 bailarines más 40 contratados que son los que tienen que bailar” (14/07/2018, CABA). De esta manera, se implementan modalidades de contratación precarias en las que se oculta la relación laboral bajo la denominación locación de servicios.

La implementación de políticas neoliberales durante la década de 1990 así como el surgimiento de nuevos modelos de empleo, alcanzó a sectores antes caracterizados por la estabilidad así como también debilitó a las organizaciones sindicales tradicionales¹⁶. Luego de la crisis económica, política y social del 2001-2002 el resultado fue una clase trabajadora profundamente fragmentada y debilitada. Aquel sujeto que históricamente se

¹⁵ Entre otras cosas se implementaron modalidades precarias de contratación y se produjeron despidos masivos (Abal Medina, 2009).

¹⁶ Esto no significa que no existieran agrupaciones que lucharan contra estas políticas como fue el caso de la Central de Trabajadores de la Argentina (CTA). Simplemente refiere a que las organizaciones tradicionales no pueden representar de la misma manera a trabajadores registrados, no registrados o tercerizados, etcétera.

constituyó como sujeto político que suponía una amenaza al orden vigente (Abal medina, 2009) fue disminuido por la implementación de dichas políticas.

El periodo que sucedió a la convertibilidad¹⁷ a partir del 2003 buscó una recomposición del trabajo y de la estructura ocupacional reactivando la negociación colectiva dándole protagonismo a las organizaciones tradicionales que históricamente representaron a los trabajadores formales. En el caso de los trabajadores del San Martín afectados en el 2007 estos recurrieron a la Asociación de Trabajadores del Estado (ATE). Es importante señalar que las medidas de lucha se llevaron adelante con el apoyo de uno de los sindicatos de empleados estatales y no desde los sindicatos específicos del arte que históricamente representaron a los bailarines como, por ejemplo, la Asociación Argentina de Actores (AAA). Lo que permite ilustrar el peso que tiene el empleado del Estado el cual se instauró como símbolo de estabilidad laboral. Esto pudo observarse en las reuniones específicas que organizó AATDa de tablas salariales en las que este trabajador aparecía como modelo ideal, como mencionaba una de las participantes de dicho encuentro: “las compañías estables se convierten en el piso para poder reclamar” (14/07/2018, CABA).

En una de las movilizaciones realizadas por los empleados despedidos, un delegado de ATE dice unas palabras que permiten graficar esta reactivación de la organización colectiva así como también la relación entre danza y trabajo que se vio en este conflicto particular:

“Tienen que entender que estamos en una *nueva Argentina* donde hay derecho al disenso, donde hay derecho a pensar distinto, donde hay derecho a que nuestros artistas tengan un seguro médico, tengan ART, tengan licencia médica. Una vez que levantan la cabeza y dicen ‘Nosotros también *somos trabajadores*, somos bailarines porque nos hemos preparado para bailar pero *somos trabajadores de la cultura*’. La respuesta es la baja del contrato, echar a los delegados y a cinco bailarines del Teatro San Martín.” (Bousmpoura y Martínez Heimann, 2016) [cursivas propias].

Si bien, esa nueva Argentina refiere al cambio de gobierno nacional en el 2003, con la asunción de Néstor Kirchner como presidente, al ser enunciado desde el lugar de un

¹⁷ El Plan de convertibilidad implementado en el año 1991 fue parte del plan económico del Ministro de Economía Domingo Cavallo y fue anulada en el año 2002. El mismo consistía, en líneas generales, en una relación de cambio fija entre el dólar y la moneda argentina, lo que influía, en la emisión monetaria, en la política de precios, etcétera (Azpiazu y Basualdo, 2004).

sindicato tradicional también puede cobrar sentido pensándolo en línea con la reactivación de la movilización colectiva. Pero es fundamental tener en cuenta que dicho proceso tuvo limitaciones en cuanto al sector que fue protagonista (Palomino, 2007). A partir del 2003 la restitución de la negociación colectiva con los sindicatos tradicionales (Etchemendy y Berins Collier, 2008) y el Salario Mínimo Vital y Móvil (SMVM) excluyó a una gran parte de aquellos trabajadores que no se encontraban regulados. A pesar de estas limitaciones se abrió la posibilidad de construir nuevas formas de representación. En ese periodo se comenzaron a delimitar las bases para la conformación de organizaciones como el caso de la Confederación de Trabajadores de la Economía Popular (CTEP), así como también se produjo la sindicalización de “nuevos trabajadores”.

Si bien se puede destacar que en este fragmento aparece la idea de bailarín asociada a la de trabajador no lo hace en su especificidad sino asociado a un trabajador en general o puntualmente a un trabajador de la cultura. No obstante, este hecho ocurrido en 2007 dio un paso fundante en un largo proceso de constitución de un trabajador de la danza. En este caso este proceso se inicia desde un reconocimiento de la vulnerabilidad en la que producían lo que conllevó un reconocimiento de esta precariedad laboral. Ya que se trató de un hecho muy vistoso y conmovedor para los integrantes de la compañía percibiendo lo desprotegidos que estaban (Bousmpoura y Martínez Heimann, 2016).

Bailando trabajo: trabajador independiente/trabajador precario

Poco tiempo después del accidente laboral en el Teatro San Martín se comenzó a gestar lo que finalmente se denominaría Movimiento por la Ley Nacional de Danza (LND). Este se proponía legislar sobre la producción no oficial que había crecido exponencialmente durante la etapa neoliberal de la década de 1990, entre otras cosas, con el aumento de la producción autogestiva. En 2014, dos años después de presentar el proyecto de Ley y que el mismo perdiera estado parlamentario este movimiento cobra significancia en la escena pública y en la misma comunidad de la danza. Con una importante convocatoria que involucró compañías y artistas famosos, cientos de personas se concentraron en diferentes

puntos del país con el Congreso de la Nación como punto neurálgico de esta movilización¹⁸.

Gran parte de las personas que se congregaron ese 29 de abril lo hicieron bajo demandas como la necesidad de una jubilación específica para el sector, el pedido por tener una ART, entre otras consignas que iban detrás de una mejora en sus condiciones laborales pese a no encontrarse incluidas en la Ley en sí. Si bien el objetivo de esta Ley era crear un instituto de fomento para la actividad¹⁹ y no se proponía directamente como una mejora estructural de las condiciones laborales se transformó en una estrategia para visibilizar las distintas demandas existentes. De esta manera, se planteó, muchas veces, la Ley como una regulación del sector produciéndose así una indiferenciación entre una Ley de fomento y una legislación laboral. Sin embargo, es importante destacar que al decir “bailando trabajo” y “somos trabajadores de la danza” se produjo, desde la familiaridad que produce lo precario en la danza, una identificación en tanto trabajadores precarios.

Al incluir a la producción no oficial o independiente aparece lo precario en su complejidad como parte central de este sujeto. Se incluye aquí al hacedor de la danza pero a su vez este sujeto es puesto en cuestión al incluir la idea de trabajo y de trabajador de la danza lo que es parte de la dualidad entre arte y trabajo. En este hecho ocurrido en 2014, la precarización laboral y esta sensación de vulnerabilidad se piensa como una potencia o una posibilidad de transformación. Es decir, en el reconocimiento de la precariedad pueden unirse para resistir las apropiaciones que intenta el capitalismo posfordista (Puar, 2012). Desde esta visión puede entenderse como una forma que impulsa la construcción de sujetos y actores colectivos, es decir, en el reconocimiento de lo precario puede constituirse un nuevo sujeto (Dasten, 2018). Percibir lo precario de este modo puede correr el riesgo de solo reconocer la precariedad y usarla como potencia pero no supone necesariamente avanzar en la constitución de una organización política-sindical.

¹⁸ Ese día en las afueras del Congreso se realizó una jornada de lucha (mientras se ingresaba dicho proyecto, bailaron diferentes compañías oficiales e independientes, se dieron clases y se hicieron intervenciones en las calles) que finalizó con la lectura de un documento y un flashmob (Intervención en el espacio público organizada a través de distintos medios, en este caso redes sociales, en la cual se reúne un grupo para realizar algo inusual antes de dispersarse, lo que puede tener distintos fines en este caso políticos) cuya imagen fue replicada durante años como un símbolo de un hito sin precedentes en la danza.

¹⁹ Instituto Nacional de la Danza (IND).

La creación de AATDa tiene como objetivo salir de este dilema y dar ese paso al realizar encuentros periódicos que se proponen crear un sujeto trabajador en un sentido político más cercano a como históricamente se constituyó en la Argentina el trabajador. Y pese al contexto en el que se conforma este sindicato el mismo retoma muchas de esas ideas y luchas del sindicalismo tradicional para conformar una organización fuerte que pueda disputar desde lo político la mejora de estas condiciones. Poniendo en cuestión y en tensión aquellas ideas de sacerdocio, vocación e independencia en cuanto a autonomía y neutralidad que se encuentran naturalizadas en parte de la comunidad y en las Asociaciones Civiles que representan al hacedor de la danza.

La creación de un sindicato: trabajador organizado

Un año después de la masiva movilización por una LND se firmó en la Facultad de Derecho de la UBA el acta que manifestó la intención de crear un sindicato. De esta manera, con apoyo de una parte importante de la comunidad y de referentes de la danza se creó la Asociación Argentina de Trabajadores de la Danza (AATDa). La necesidad de crear esta herramienta tiene una relación directa con el Movimiento por la LND, como expresó una de las integrantes del sindicato y del Movimiento por la Ley:

“El proyecto de Ley Nacional de Danza lleva 10 años en el Congreso y hubo un desvío de fuerzas hacia la construcción de un sindicato, ya que aparece la necesidad de darle una estructura al movimiento” (17/03/2018, CABA).

Para otorgarle dicha estructura se solicitó al Ministerio de Trabajo de la Nación la simple inscripción gremial para tener el reconocimiento formal que le permita adoptar medidas legítimas de acción, como por ejemplo la negociación colectiva. Para presentar dicho trámite se requería la firma de trabajadores en relación de dependencia, lo que supuso el primer problema en una actividad en la que la mayoría se desarrolla como monotributista o de manera informal. Es decir, que se desempeñan como autónomos registrados o directamente no se encuentran registrados. Se logró salir de esta encrucijada presentando el trámite con la firma de los trabajadores de elencos oficiales, los cuales como se observó en el accidente del año 2007 son empleados estatales. Sin embargo, cinco años después de presentar este trámite aún no se les otorgó el reconocimiento formal que les permite actuar

como representantes sindicales de los trabajadores de la danza. Pese a no obtener dicho reconocimiento se planificaron reuniones y otras actividades, dando como resultado un funcionamiento de hecho.

Este sindicato fue fundado por algunas de las referentes del Movimiento por la LND por lo que la continuidad entre el movimiento y el sindicato se manifiesta en gran parte de las reuniones. El peso que tuvo el movimiento por la Ley y ese 29 de abril, específicamente, se refleja en el lugar que sus redactoras y referentes tienen al interior del sindicato, construyéndose como voces consultadas a la hora de tomar decisiones. Son los integrantes del sindicato los que legitiman estas voces en base a la trayectoria que estas tuvieron en el movimiento por la LND. Esta importancia se visibilizó en aquellos momentos en que se cuestionó dicho proyecto mostrando el peso que adquirió el movimiento por la Ley en la comunidad de la danza.

Aunque, el sindicato y el movimiento en sí no se contradicen no solo son instancias distintas, sino que además proponen dos ideas de trabajador diferentes. El sindicato necesita que ese trabajador precario, como se mencionaba, no se quede estancado en el reconocimiento de esa precariedad sino que se organice para, entre otras cosas, buscar mejorar sus condiciones laborales. Un panorama general de este escenario en las últimas décadas como parte de un proceso de reactivación de la organización colectiva muestra que a la vez que se piensan nuevas formas de organización estas conviven con aquel sindicalismo más tradicional u ortodoxo. Por ejemplo, los Movimientos Sociales permiten pensar de otra manera la organización colectiva, pese a que formalmente no sean considerados como organizaciones gremiales. Se trata de un sector amplio y heterogéneo que encuentra nuevos espacios de afiliación como el barrio (Pereyra y Svampa, 2003) lo que permite observar que la fábrica ya no es el único espacio en el que pueden conformarse identidades sindicales. El movimiento obrero organizado se fragmentó y adquirió nuevas formas pero, pese a esto, es indudable su protagonismo en las sociedades capitalistas actuales.

El propio mundo de la danza es altamente complejo debido a que se trata de un colectivo heterogéneo y atomizado. Es decir, por un lado conviven múltiples formas de empleo (entendido como trabajo remunerado) así como también de trabajo. Por otro lado, es

atomizado debido a la existencia de diferentes ámbitos de producción -Oficial, No Oficial y Comercial- así como también de especialidades. Ante esto los trabajadores de la danza se encuentran organizados en diferentes formas de asociación y organización, que pueden ser tanto sindicatos de distinta naturaleza -ATE, Asociación Argentina de Actores (AAA), Unión Argentina de Artistas de Variedades (UADAV), etcétera- como también Asociaciones Civiles. Por esta razón AATDa propone un trabajador organizado que contemple todas las estéticas, especialidades y ámbitos y por esta misma razón propone la creación de un espacio común de encuentro.

A lo largo de este capítulo se pudo observar que con la crisis del modelo fordista el trabajo no llega a su fin ni desaparece, como muchos teóricos plantearon, sino que se complejiza. En este proceso de complejización, por un lado, el operario fordista pierde su centralidad ante los cambios producidos en los sistemas de producción. Y, por otro lado, el capitalismo busca transformar la subjetividad del trabajador para lograr un modelo más flexible y precarizado ante el reconocimiento de que el trabajo vivo es necesario (Virno, 2003). Esto muestra que la precariedad laboral va de la mano de una mayor precarización de la vida que lleva a vínculos frágiles y dificulta la capacidad de organización de los sindicatos tradicionales. Esto no impide que se busquen nuevas formas de organización mostrando que pese a estos intentos de apropiación de la subjetividad de quienes trabajan el capital tropieza constantemente con cuerpos vivos que resisten y que buscan la manera de organizarse (Lazzarato y Negri, 2001). Sin embargo, para cualquier intento de crear y fortalecer un sindicato es necesario que estos sujetos se reconozcan e identifiquen como trabajadores (Abal Medina, 2009). Este proceso comenzó en la danza en el año 2007 a través de un reconocimiento de su condición como seres precarios. Continuó con la construcción y fortalecimiento de una herramienta sindical propia que se diferencie de los sindicatos tradicionales y de las organizaciones existentes en la danza previamente. Pero al pensarse como trabajadores y apelar a una organización colectiva tradicional como un sindicato se genera una fricción o tensión con el hacedor de la danza y un modelo de trabajo colectivo planteado como horizontal que se observará en las reuniones de AATDa a través de su interacción con las Asociaciones Civiles y con la comunidad de la danza. A esto dedicaré el tercer capítulo.

Capítulo 3

Somos un sindicato: Los desafíos de construir representatividad en la danza.

En los capítulos anteriores se pudo observar que pensar la danza como trabajo sigue siendo un camino repleto de tensiones y contradicciones. El camino de constitución de un sujeto trabajador de la danza se encontró atravesado tanto por el contexto general como por las tensiones y heterogeneidad propias de la práctica dancística. Al crear una herramienta sindical como la Asociación Argentina de Trabajadores de la Danza (AATDa) uno de los desafíos principales fue representar a un sujeto heterogéneo en el que persisten ideas que pensaron históricamente a la danza como una esfera separada del resto. A través de la complejidad que suponen lo precario y lo independiente pueden observarse tensiones entre una idea romántica de artista y la de un trabajador organizado.

El objetivo de este capítulo es profundizar el proceso de conformación de una organización sindical cuyos desafíos son enfrentarse no solo a las complejidades del contexto social, político y económico sino a las existentes en la propia práctica dancística. Este contexto supone cambios en el mundo del trabajo que afectaron directamente la organización de los trabajadores incluidos los de la danza. Por esta razón, la primera parte de este capítulo se centra por un lado, en los desafíos de sindicalismo argentino ante los cambios ocurridos durante la etapa neoliberal enfocándose en la búsqueda de recuperación del mundo del trabajo a partir del 2003. Y por el otro, se buscó hacer hincapié en los desafíos particulares que supuso construir e intentar fortalecer una herramienta como AATDa. En línea con esto, la segunda y tercera parte del capítulo profundizaron en cómo la tensión danza y trabajo aparece en las reuniones de AATDa a partir de la búsqueda por construir representatividad. Dicha tensión aparece, principalmente, cuando los actores del sindicato interactúan con las Asociaciones Civiles y con la comunidad de la danza.

En la segunda parte el foco está en la interacción de los agentes del sindicato con los de las Asociaciones Civiles de la danza independiente de la CABA. Se intentó identificar las

tensiones entre estos actores principalmente cuando aparece la idea de lo independiente y la influencia que esto tiene en la organización de los trabajadores de la danza. La última parte se dedica a la comunidad de la danza como grupo de personas que suele referir a quienes no se reconocen o perciben como trabajadores. Por esta razón siempre aparece la comunidad ligada a palabras como concientizar o concientización asociándose a la idea de lo precario.

3.1 Organización sindical y danza.

Los desafíos del sindicalismo hoy

El proceso de construcción de un nuevo sujeto y de una nueva organización sindical en la danza fue atravesado por un contexto que a partir del año 2003, como se señaló anteriormente, intentó llevar adelante una recuperación de la estructura ocupacional. La aparición de nuevos modos de trabajo y el crecimiento de la informalidad presentaron un desafío para los sindicatos tradicionales. Ante los cambios ocurridos en la década de 1990 y la creciente desigualdad en el mundo del trabajo este proceso requirió de otro movimiento obrero (Abal Medina, 2016). Esto conllevó una pérdida del poder de representación de estas organizaciones cuyo objetivo primordial no fue ampliar la representación hacia un sector cada vez más masivo que se regía por la informalidad y la precariedad. A lo que se sumó un creciente descreimiento en las estructuras sindicales clásicas que llevó a pensarlas como organizaciones que funcionaban en cierta complicidad con el empresariado, sobre todo en la década de 1990 (Abal Medina, 2015). Lo que supone una idea de que dichas organizaciones no defienden los intereses de los trabajadores que representan. Estas transformaciones impulsaron la creación de nuevas organizaciones tanto como alternativas desde “trabajadores de base” como el caso de los metrodelegados (Arias, Diana Menéndez y Salgado, 2013), así como también nuevas organizaciones como la de trabajadores de la danza. La conformación de nuevas formas de organización supone también que se enfrentan a nuevos desafíos (Antunes, 2009).

La complejización del mundo del trabajo supone también una complejización de la organización sindical. Es decir, actualmente se incluyen modos de trabajo que ya no requieren que los trabajadores compartan su lugar de trabajo como sucedía con las grandes fábricas (Lazzaratto y Negri, 2001). Como fue el caso del movimiento piquetero y de la

creación de la Central de Trabajadores de la Argentina (CTA) durante la década de 1990 que supusieron pensar nuevos espacios de filiación como el barrio (Abal Medina, 2016; Pereyra y Svampa, 2003). Luego de la crisis del 2001-2002, en 2003 con la asunción de Néstor Kirchner se intentó recuperar las estructuras sindicales a través de una serie de políticas que incluyeron la restitución de la negociación colectiva y del Salario Mínimo Vital y Móvil (SMVM). Sin embargo, pese a que se buscó recuperar ese trabajador organizado predominante durante el siglo pasado, estos cambios no alcanzaron a representar la compleja trama laboral que dejaron las políticas de las décadas pasadas.

Pensar una cultura sindical de mediados del siglo XX en el siglo XXI supone nuevos desafíos para la organización sindical. Pese a esto, los sujetos que trabajan buscan resistir los controles de este capitalismo flexible y buscan organizarse a partir de distintas formas de movilización colectiva lo que vuelve el “nosotros” en un pronombre peligroso para un capitalismo que teme la confrontación organizada (Sennett, 2001). Y Aunque estos modos de trabajo precarios y flexibles se plantean explícitamente como modelos ideales, el capital tropieza constantemente con cuerpos vivos que resisten estas apropiaciones y que buscan la manera de organizarse (Lazzaratto y Negri, 2001).

A partir de estos procesos podemos entender la emergencia de los trabajadores de la danza quienes decidieron concretar la creación de una organización propia impulsada por un conflicto entre dos sindicatos que históricamente se disputaron la representación de una parte importante de los trabajadores de la danza. La Unión Argentina de Artistas de Variedades (UADAV) y la Asociación Argentina de Actores (AAA) dos sindicatos constituidos a mediados del siglo XX no lograban satisfacer las demandas de los bailarines. En línea con el contexto general y con el de la danza particularmente la creación de un sindicato buscó generar una herramienta de representación propia que se enfrentó no solo a la perdurabilidad de modelos sindicales tradicionales sino también a aquellos sujetos como el hacedor de la danza. A esto se le añade la aparición de organizaciones y Asociaciones Civiles que buscan una manera de construir una representación distinta a la propuesta por el sindicato las cuales se suman a otras organizaciones creadas previo al movimiento por la LND (Arenas Arce, Molina y Moreno, 2018).

Asociación Argentina de Trabajadores de la Danza (AATDa)

Como relatamos anteriormente en el mes de abril del 2015 en la Facultad de Derecho de la UBA (Universidad de Buenos Aires) se firmó el acta que manifestó la intención de crear la Asociación Argentina de Trabajadores de la Danza. Posteriormente se presentó el trámite para solicitar la simple inscripción ante el por entonces Ministerio de Trabajo de la Nación. Para realizar dicho trámite se requirió del aval de trabajadores en relación de dependencia, lo que supuso una dificultad importante en una actividad en la cual una importante mayoría trabaja de manera informal o se encuentran inscriptos como autónomos. Este problema, que, fue resuelto con la firma de los trabajadores de elencos estables, muestra la heterogeneidad del mundo de la danza y la complejidad del sujeto trabajador que busca representar AATDa.

Ante un cambio en el contexto político nacional, con el gobierno de Mauricio Macri (2015-2020), y una percepción de empeoramiento de las condiciones de los trabajadores de la danza en el 2018 se dieron una serie de reuniones semanales que tenían como objetivo fortalecer esta herramienta. Las reuniones semanales se plantearon como fundamentales ante el desafío que representa organizar trabajadores que debido a la naturaleza de su actividad generalmente no comparten lugar de trabajo. El 17 de marzo del 2018 en la Facultad de Derecho de la UBA se da inicio a dichas reuniones con un encuentro abierto cuyo objetivo era, como planteó una de las participantes:

“[...] fortalecer la *identidad colectiva* como *trabajador* y la *organización*. Hay que pensar estrategias para evitar el desgaste de los compañeros. Y la idea es darle continuidad tanto a las *asambleas* como a las reuniones” (17/03/2018, CABA).

En esta declaración podemos observar que aparecen varios términos asociados a una idea de organización sindical tradicional como identidad colectiva, organización, estrategias, compañeros y asambleas. Pero si bien se hace referencia a términos que pueden asociarse a la idea de sindicalismo clásica se trata de sujetos en su mayoría con escasa o nula experiencia sindical. El sindicato se encuentra compuesto mayormente por mujeres jóvenes cuyas experiencias laborales son heterogéneas tanto en los ámbitos en los que se desarrollan como en las disciplinas y profesiones. Se trata de bailarines, coreógrafos y

docentes con una sobrerrepresentación de la danza contemporánea y el tango y la mayoría se desarrolla en el ámbito no oficial o comercial.

Si bien, los trabajadores de la danza recurren a formas conocidas, teniendo en cuenta que buscaron conformar una herramienta formal que canalice el movimiento por la LND. También buscaron diferenciarse de las experiencias de otros sindicatos artísticos como por ejemplo la AAA y UADAV. En relación a esto, pudo observarse en las reuniones una tensión entre modelos sindicales más clásicos y la propia organización de la danza. Por un lado, al momento de pensar modos de acción ante diversas situaciones se utilizaban como ejemplo experiencias previas de sindicatos como AAA o la Unión Obrera de la Construcción de la República Argentina (UOCRA) asociados a una idea clásica de organización sindical. Por el otro, también aparecían ideas fundadas en un desconocimiento y una cierta confusión en ciertos términos del lenguaje sindical clásico y mismo en el funcionamiento de una estructura sindical. Esto se observaba más claramente al momento de tomar la decisión sobre las demandas que puede canalizar una organización sindical. Por ejemplo en el caso de Prodanza se planteaba una discusión en torno al tiempo que se le dedicaba a esta problemática entendiéndola como una cuestión particular. Principalmente teniendo en cuenta la existencia de una multiplicidad de demandas estructurales y amplias que corresponden a una organización que tiene como objetivo representar y mejorar las condiciones de todos los trabajadores de la danza. Y sobre todo, este desconocimiento se observaba a la hora de tomar decisiones como la adhesión a una de las centrales obreras o el apoyo como sindicato a acciones del marco político más amplio, como por ejemplo la marcha por el primero de mayo. En este caso no se tenía en claro cómo se organizaba esta movilización, quienes convocaban y como adherir. Ante esta situación y teniendo en cuenta que el sindicato no tenía un posicionamiento político decidieron solo publicar un comunicado y no movilizar como organización. Una de las referentes del sindicato con respecto a esto planteaba:

“Si esta bueno observar que sucede, que actores hablan, como es la dinámica de este primero de mayo para tener después un avance la discusión sobre con qué central identificarnos porque a futuro tenemos que saberlo” (21/04/2018).

La conformación de una organización propia en la danza enfrenta múltiples desafíos principalmente trabajadores que no comparten espacios de trabajo, trabajadores jóvenes con escasa experiencia y conocimiento en el sindicalismo y sujetos que no se reconocen como trabajadores. A esto se le añade tanto la disputa a sindicatos tradicionales como a otras formas de representación existentes en la danza que entran en tensión en las reuniones. Pensar una organización sindical que asume un lugar de representación en la práctica dancística en donde históricamente predominaron los hacedores de la danza, quienes fundamentalmente confluyeron en organizaciones que buscaban construir una cierta horizontalidad, genera fricciones. Algunas de estas fricciones se verán a lo largo del capítulo sobre todo aquellas que aparecen en la relación que construyen los agentes del sindicato con los de las Asociaciones Civiles y los de la comunidad de la danza.

3.2 Asociaciones Civiles o Sindicato: Dos niveles de representación.

En resumen, pudo observarse que nos enfrentamos a un mundo complejo compuesto por sujetos que entienden el trabajo de diferentes maneras y que históricamente se organizaron colectivamente alrededor de distintas organizaciones que interactúan en el sindicato. Éstas pueden dividirse en dos grandes grupos, el primero conformado por organizaciones sindicales tradicionales (ATE, AAA, UADAV, entre otras) y el segundo compuesto por aquellas denominadas Asociaciones Civiles como por ejemplo Coreógrafos Contemporáneos Asociados-Danza Teatro Independiente (CoCoA-DaTeI) y Trabajadores del Tango Danza (TTD). Estas organizaciones suelen homologarse generando tensiones en las discusiones que se dan en las reuniones, principalmente, porque construyen modos de representación ampliamente diferentes tal como planteaba una de las referentes de AATDa: “Hay una diferencia entre Asociaciones y sindicato, hay que definir esto” (05/05/2018, CABA). En principio, podemos marcar tres diferencias fundamentales: la naturaleza de los reclamos, el sector que representan y el reconocimiento formal e institucional.

Primero, es necesario entender el modo en el que participan estas Asociaciones ya que el conflicto es visible con aquellas agrupaciones que participan de manera indirecta. Es decir, aquellas que dialogan con los agentes de AATDa por fuera de las reuniones y que muchas veces generan vínculos con las estructuras estatales que las colocan como formas de

organización alternativas al sindicato. Estas Asociaciones en varios momentos construyeron estrategias en paralelo a AATDa sobre todo en lo referido al instituto Prodanza. Este fue el caso de reuniones con las autoridades del gobierno de la CABA en las que AATDa no participó. También encuentros entre bailarines y coreógrafos realizados en la casa de alguno de los miembros de dichas asociaciones. Esto se realizó a través de una práctica muy común en la danza que es la persecución de fines a través de redes relacionales constituidas previamente, lo que se presentó como un problema en las reuniones según planteaba una de las integrantes:

No podemos paralelizar un sindicato con una Asociación Civil. Porque AATDa es superador, está en otro plano tiene una *representación más grande* y es la única que tiene representatividad en esos planos. Para que no se genere una confusión nuestra, una cosa es una entidad sindical a la que todos estamos llamados a construir, y otra cosa son Asociaciones que tienen *temáticas particulares y específicas*. La figura es más dura y una espalda más amplia porque en un sindicato se amparan todos los trabajadores y *no tiene ni nombre ni cara* (5/05/2018, CABA).

Este fragmento permite resumir dos de los puntos más importantes en esta diferenciación entre ambos niveles de organización -la naturaleza de los reclamos y la representación- así como también permite ilustrar esta individualidad en la que se fundan estas redes relacionales a través de las que negocian estas agrupaciones. Estas redes en las cuales un individuo que conoce a otro debido a su carrera artística le consigue por ejemplo una reunión con un ministro puede entenderse en relación a la idea de artista romántico en la que lo individual fue un principio fundante. Para entender esto es fundamental remitirse a los cimientos sobre los que se instituyeron estas Asociaciones. Uno de estos refiere a su naturaleza como Organización No Gubernamental (ONG) que, al no contar con estatus jurídico, cobra la forma de Asociación Civil (Malagamba Otegui, 2009). El otro se corresponde directamente con las lógicas sobre las que se instituyó el trabajador independiente en la danza, sujeto que es representado por dichas Asociaciones. Lo independiente en este caso al relacionarse con la danza resulta fundamental ya que como observamos anteriormente una de las supervivencias del hacedor de la danza se puede ver en dicha idea.

Estas Asociaciones Civiles tuvieron su apogeo en la década de 1990 como formas alternativas de organización frente a una debilidad institucional producto de la implementación de políticas neoliberales. Durante dicho periodo lograron un vínculo con el Estado posicionándose como voces expertas y participando de manera directa en la implementación de políticas públicas sin implicarse directamente en las instituciones políticas cuya legitimidad mermaba frente a un creciente discurso de corrupción y descreimiento. Para ejemplificar este punto podemos mencionar a CoCoA que fue la Asociación que impulsó la creación de Prodanza.

Dentro de estas instituciones que perdieron legitimidad, teniendo en cuenta las diferencias, podemos encuadrar a los sindicatos tradicionales, los cuales perdieron fuerza durante este periodo. Esta legitimidad no logró recuperarse del todo luego de la crisis del 2001-2002 pese a los intentos de reactivación de estas organizaciones. El discurso que primaba era el de una concentración de poder en las cúpulas con dirigentes que no representaban a los trabajadores de base lo que posibilitó la creación de nuevas organizaciones (Abal Medina, 2015). Como fue el caso de AATDa que se conforma en el 2015 a partir de un conflicto entre dos sindicatos que se disputaban la representación de un sector que ya no se sentía representado por dichas organizaciones. Estas organizaciones entendidas como verticalistas fueron deslegitimadas por varias causas entre ellas la corrupción de sus dirigentes los cuales operaban en connivencia con los empresarios.

La "verticalidad" del sindicalismo genera una diferenciación o tensión entre organizaciones cuyo modo de representación es horizontal y aquellas organizaciones corruptas y verticalistas que no representan a sus trabajadores de base. Esto plantea distintos antagonismos al interior de AATDa sobre todo con aquellas Asociaciones que no participan de forma directa en las reuniones sino que construyen otros modos alternativos de representación. El caso de los sindicatos complejiza estos antagonismos ya que si bien se plantean como tales también se piensan como experiencias de las cuales se puede aprender tanto de sus errores como de sus estrategias de lucha. Y es importante en este punto retomar la distinción entre trabajador estatal y trabajador precario y como es representado en el sindicato a través de estas organizaciones.

El trabajador estatal suele aparecer representado por grandes sindicatos como ATE y es un sujeto que pese a otorgar las credenciales necesarias para la creación de AATDa se encuentra casi ajeno a su construcción, ya que, tal como dijo una de las referentes del sindicato: “el mundo de las compañías es muy específico porque tiene reclamos puntuales.” (26/05/2018, CABA). Es un sujeto que es respetado en términos de que, en general, está sindicalizado y es prácticamente un modelo ideal de trabajador de la danza en cuanto a su estabilidad por lo que por momentos parece justificarse su no participación constante. En cambio, el trabajador precario es mucho más complejo en su representación ya que es representado por sindicatos de distinta índole pero también es representado por dichas Asociaciones Civiles.

Estas asociaciones se plantean discursivamente como formas de representación horizontales a diferencia de un verticalismo que se contrapone con los fundamentos de la danza independiente que representan. Las Asociaciones comprenden un mundo heterogéneo ya que en ellas se incluyen espacios culturales, espacios de formación y principalmente grupos de personas que se reúnen por algo común como el caso del TTD o de CoCoA. Ambas Asociaciones, que participan de distinta manera en AATDa, se encuentran conformadas por grupos de distinta naturaleza que representan tanto al ámbito comercial como a la danza independiente. Lo independiente como vimos anteriormente supone una definición compleja pero en su espíritu muchas veces pueden encontrarse supervivencias de los sentidos que constituyeron al hacedor de la danza. Una de ellas es la idea de horizontalidad que se traslada a las cooperativas y a la propia forma de representación que buscan algunas de las Asociaciones Civiles mencionadas. Otra de estas supervivencias, que aparece generando fricciones al interior de las reuniones de AATDa, es la idea de individualidad que se opone a la construcción que discursivamente plantea el sindicato.

Retomando lo expuesto anteriormente puede observarse en las reuniones que pese a que estas Asociaciones se plantearon como formas de representación horizontal en la práctica esto no se presenta de forma tan clara. En principio, es casi imposible mantener una completa horizontalidad al asumir un lugar de representación. Por otra parte, muchas de las fricciones se produjeron por el accionar de estas Asociaciones en temáticas puntuales como lo referido al instituto Prodanza. Como mencionamos anteriormente se percibe un accionar

individualista el cual puede explicarse por cómo se plantearon las Asociaciones Civiles en la Argentina y por otro lado un accionar fundado en pequeños grupos propio de la danza independiente. Esto fue planteado por una de las coreógrafas que forma parte de AATDa y que produce en el ámbito independiente:

“Hay una *intención un poco anárquica* como realidad que tenemos en este momento de gente que *se organiza individualmente o en pequeños grupos*. No está bueno dispersar la energía y tenemos que nuclearnos” (21/04/2018).

Esta individualidad o “intención anárquica”, como mencionamos anteriormente, remite a una idea romántica del artista sobre la que se fundó el hacedor de la danza. También puede entenderse, en parte, como producto de un sentimiento de desilusión de las grandes instituciones del siglo XX como el caso de los sindicatos tradicionales. Los cuales se vieron debilitados no solo por los cambios en el mundo del trabajo sino también por las políticas aplicadas en la década de los '90 que mermaron su fuerza. A lo que se le sumó una pérdida de legitimidad producto de un alejamiento de los dirigentes de las bases. Esto permitió la conformación de nuevas organizaciones pero en la danza también generó tensiones entre dos modelos de representación. AATDa busca salir de esta disyuntiva vertical-horizontal a partir de la participación directa de los trabajadores de la danza. La principal dificultad a la que se enfrentan es la escasa participación que debe en gran parte a la lejanía de gran parte de la comunidad de la danza de un lenguaje sindical fundamental para construir una organización distinta.

3.3 Comunidad de la danza: El precariado.

La comunidad de la danza puede definirse como todos aquellos que forman parte de la actividad dancística sin importar en qué ámbito, especialidad o estética se desarrollen. Esta definición esquemática se complejiza en las reuniones del sindicato en las cuales en la mayoría de los casos se hace uso de esta categoría para referir a aquellos sujetos que no se reconocen como trabajadores. En general, se trata de jóvenes que se encuentran alejados, no solo de los sentidos de trabajo tradicionales, sino también del lenguaje sindical clásico. Por esta razón a la hora de pensar una nueva organización, el diálogo entre AATDa y estos sujetos suele presentar algunas fricciones o tensiones. Lo que se debe no solo a la

complejidad y heterogeneidad propia del mundo de la danza sino a la propia fragmentación sufrida por el mundo del trabajo actual.

La Argentina del periodo post crisis 2001-2002 supone que, como describimos anteriormente y en líneas generales, la identidad de trabajador industrial y organizado que protagonizó el siglo pasado fue debilitado ante la implementación de políticas neoliberales que erosionaron y complejizaron el mundo del trabajo. En dicho contexto ingresan al mercado laboral nuevos agentes en su mayoría personas jóvenes cuyas experiencias son erráticas y cuya construcción identitaria como trabajadores es atravesada por un discurso de flexibilización y desafiliación. Un contexto en el que se intenta institucionalizar la precariedad laboral y en el que la organización colectiva es cada vez más compleja. Esta flexibilización se entiende como una predisposición de los trabajadores de adaptarse lo más rápido posible a los cambios ocurridos en un tiempo posfordista que parece cada vez más vertiginoso (Virno, 2003). Esta capacidad de adaptación es valorada positivamente y al producir cambios de lugar de trabajo dificulta la organización colectiva. Por otra parte, muchos de estos sujetos ni siquiera comparten dicho lugar de trabajo. Si bien todo esto supone un desafío demostró no ser un obstáculo insuperable si observamos las organizaciones conformadas en los últimos años.

Pero estos discursos atraviesan a estos jóvenes que ingresan en este mercado laboral produciendo un alejamiento del trabajador organizado que tanto peso tuvo en la Argentina. Esta lejanía fue planteada en varios momentos por distintas referentes y participantes de las reuniones:

“Todavía sigue faltando la idea de empoderamiento del trabajador de la danza. Estaría bueno que veamos gente de la danza diciendo *soy trabajador*.” (14/04/2018, CABA).

“[...] hay que salir a hacer campañas para instalar en la propia comunidad que *somos trabajadores* y que el sindicato es una realidad que está y existe ahora.” (21/04/2018, CABA).

Hasta este punto pudimos observar la dificultad de crear una identidad homogénea cuando existen tantos modos de entender el trabajo en la danza. Algo que se relaciona directamente

con la coexistencia de múltiples formas de trabajo y empleo lo que supone la existencia de diferentes modos de entender su actividad. Es decir, no es lo mismo trabajar en relación de dependencia, que de manera autónoma o ser empleado por el Estado o por un privado o ni siquiera encontrarse registrado.

Construir una identidad homogénea resulta complejo ya que la comunidad de la danza está compuesta por un gran grupo heterogéneo y fragmentado en donde los niveles de informalidad y vulnerabilidad tienen distintos grados. La comunidad de la danza engloba a creadores, coreógrafos, bailarines o intérpretes y docentes de distintas disciplinas como salsa, tango, folklore, danza clásica, moderna, contemporánea, etcétera. Lo que suele reiterarse en toda esta heterogeneidad es la creciente precarización laboral algo que fue mencionado en varias de las reuniones por parte de distintas participantes de AATDa: “[...] si te lastimas no tenes obra social, no tenes aporte” (21/04/2018, CABA). “[...]Cosas que cuando sos joven no te das cuenta pero cuando llegas a una edad decís: ‘ah labure todo este tiempo y no me sirvió para nada’, son cosas que hay que instalar en la comunidad” (5/05/2018, CABA).

Muchas veces ni siquiera se firma un contrato por lo cual el bailarín queda desprotegido en el caso de un accidente o enfermedad. De esta forma, al estar desprotegidos y al trabajar muchas veces de manera informal o como monotributistas la mayoría se desenvuelve sin un seguro poniendo en riesgo su propio cuerpo. Por su parte, gran parte de los trabajadores del Estado, colocados históricamente como modelo ideal de estabilidad, trabajan en una relación de dependencia encubierta por contratos de “locación de servicios” que anulan, niegan y ocultan dicha relación.

Así, las lógicas que guían a los distintos ámbitos (privado, oficial y no oficial) muchas veces se entremezclan, sobre todo en los últimos años, donde ciertos modos de contratación ya no se limitan a un único ámbito. Por ejemplo, el caso de los contratos temporales implementados en muchos eventos organizados por el Estado (Juegos olímpicos de la Juventud, distintos festivales, el G20, entre otros). Con respecto a esto AATDa muchas veces tuvo que acudir a tareas de formación con respecto a la contratación ante la cantidad de trabajadores que estaban siendo empleados sin firmar un contrato. Como indicaron varios testimonios recogidos en el sindicato, estos contratos, además de ser para una única

función, suelen ser firmados después de los ensayos y a veces también luego de la propia presentación dejando a los trabajadores desprotegidos ante cualquier accidente o eventualidad. De esta forma, conviven entre sí distintos modos de empleo y trabajo, cuya regulación puede diferir pero donde la sensación de vulnerabilidad se encuentra cada vez más extendida.

Esto puede entenderse como parte del precariado (Standing, 2011), una nueva clase social en la cual predominan la inestabilidad y condiciones laborales precarias. Se trata de un gran grupo heterogéneo conformado por distintos tipos de trabajadores con mayor o menor formación profesional (trabajadores de plataforma, call center, etcétera). Nos enfrentamos a un nuevo sector social caracterizado por la inestabilidad lo que conlleva una inseguridad que le impide planificar el futuro relacionado con un tiempo posfordista y la pérdida de control del mismo. Para convertirse en agente de acción se debe producir un proceso en que tomen conciencia de sí²⁰, conciencia de que son trabajadores y sobre todo de que son sujetos con la capacidad de lograr una transformación de sus condiciones. Esto coincide en gran parte con lo que plantea la Asociación Argentina de Trabajadores de la Danza en prácticamente todas sus reuniones en la que la generación de conciencia como dijo una de las referentes del sindicato: “es nuestra primera pata” (5/05/18, CABA). Las condiciones de trabajo precarias son pensadas por gran parte de la comunidad como algo normal, no necesariamente positivo pero algo que sucede, es decir se naturaliza que ese es el modo de producir. Esto se plasma durante las reuniones con diferentes anécdotas sobre situaciones laborales puntuales y como dijo una de las bailarinas y coreógrafas que conforman AATDa: “Naturalizamos también que los demás cobren y nosotros no” (21/04/2018, CABA).

Esta naturalización de la precarización laboral así como el debilitamiento de lo que fue el trabajador tradicional y sus organizaciones provocó un alejamiento de estos sujetos de estas ideas y de un lenguaje sindical clásico. Esto se reflejó en muchos momentos de las reuniones cuando se generaron debates en torno a estrategias y a discusiones sobre experiencias similares. En dichos debates parecían generarse confusiones en torno a ciertos términos utilizados, mostrando que no había una base sólida de un lenguaje sindical. Esto dificulta cuestionar y discutir experiencias anteriores para pensar una nueva organización,

²⁰ Clase para sí (Marx, 2014).

por esa razón se realiza tanto énfasis no solo en la concientización sino también en lo que podríamos denominar formación sindical. El problema no es solo que una gran parte de la comunidad de la danza no se reconoce como trabajador sino que puede reconocerse como tal pero no en términos de un trabajador organizado como propone AATDa. Los límites a los que se enfrenta AATDa con la comunidad guardan más relación con estas trayectorias erráticas y con un contexto laboral precario y fragmentado que aleja a estos sujetos de un lenguaje sindical clásico y sobre todo de la organización colectiva como trabajadores.

Como pudimos observar, sobre todo en la movilización del año 2014, estos sujetos se piensan como trabajadores, ya sea estatales, independientes, precarios, etcétera pero no necesariamente se piensan como un trabajador organizado. La comunidad de la danza y por lo tanto la práctica dancística suponen una heterogeneidad por lo que pensar una idea de trabajador de la danza como homogéneo resulta muy difícil. A través de un formato que se denomina asambleario en el cual se abre la posibilidad a la participación de toda la comunidad de la danza se busca construir un colectivo unido para pensar una organización distinta. Si bien, el arte y el trabajo se plantearon en el inicio como dos prácticas y mundos distantes en los últimos años pudimos observar un proceso de constitución de un trabajador de la danza, en cual pese a su heterogeneidad busca organizarse para mejorar sus condiciones materiales. Por lo tanto, a este proceso de concientización sobre ser trabajador puede sumarse una segunda concientización que se relaciona con lo planteado por Standing (2011), que ese precariado reconozca su existencia como sujeto histórico y como agente que puede transformar sus condiciones.

El objetivo de este capítulo fue identificar los desafíos a los que se enfrenta la Asociación Argentina de Trabajadores de la danza a la hora de construir representatividad, tanto a los propios como a los del contexto social, político y económico. Los procesos ocurridos en las últimas décadas en la Argentina permiten entender parte de la emergencia de una organización sindical propia en la danza. Un contexto en el que el sindicalismo y el trabajo son cada vez más complejos pero en el que surgen organizaciones que se enfrentan a nuevos desafíos. Por su parte AATDa a la hora de pensar qué tipo de herramienta construir busca a través de la creación de una estructura sindical salir de esta tensión entre arte y trabajo que atraviesa todo el proceso de constitución de un trabajador de la danza. Pero

muchas de esas ideas sobreviven y circulan en las reuniones del sindicato principalmente a través de la interacción con las denominadas Asociaciones Civiles que representan al hacedor de la danza y la comunidad de la danza como grupo de individuos que no reconoce su actividad como trabajo. Mientras lo precario y lo independiente aparecen como parte de esas supervivencias del artista romántico tanto en la comunidad como en las Asociaciones, también se observan en los propios actores de que conforman AATDa.

Conclusiones.

El objetivo de esta investigación fue identificar las tensiones que aparecen y que pueden observarse en el proceso de conformación y consolidación de una organización sindical en la danza. A lo largo de la misma, sostuve que existe una tensión entre danza y trabajo que se constituyó históricamente y que pervive a través de las reminiscencias de un sujeto artista que se relaciona con una idea romántica de este quehacer. Estas reminiscencias atraviesan todo el proceso de constitución de un sujeto trabajador y de la conformación de una organización sindical. Lo que puede observarse a partir de los sentidos que se le otorgan al trabajo en la danza y de los desafíos a los que se enfrenta AATDa.

En línea con esto, el primer capítulo buscó, a través de un análisis de la práctica dancística en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA), identificar y desentrañar como permanece el “hacedor de la danza”. Pudimos observar que algunos de los sentidos que forman parte de este “hacedor de la danza” guardan estrecha relación con el artista propuesto por el romanticismo. Estas ideas que tienen que ver con la vocación, el sacrificio, los sentimientos como el amor al arte, la libertad creativa y la individualidad propia de un artista como iluminado atraviesan toda la práctica. Sin embargo, debido a su constitución histórica estas ideas pudieron identificarse con mayor facilidad en la denominada danza independiente, uno de los ámbitos de producción más cuantioso. Se evidenció que lo independiente es un concepto complejo que posee sus propias tensiones en cómo se define, algo que pudimos observar en las discusiones entre los actores del sindicato. Uno de los cuestionamientos más importantes se dio respecto a lo independiente en relación a otro concepto complejo que es fundamental en la práctica dancística que es lo precario. Aquí afirmé que la idea de producir de manera independiente, es decir sin presiones debido a la libertad creativa que esto produce, resaltándolo como un carácter fundamental de la producción artística, reproduce consciente o inconscientemente condiciones de producción precarias.

Lo precario, siendo otro concepto complejo, adquiere distintos significados en la práctica. Pero en esta romantización del quehacer artístico dicha precariedad es tomada como potencia y es aquí donde pueden observarse las tensiones más fuertes. Esto reveló que lo

precario no siempre tiene un sentido negativo en esta práctica pero a su vez dicha precariedad se oculta no solo detrás de la romantización sino también de un sentimiento de resignación. Se naturaliza que la forma de producir en la danza es precaria. Por lo que muchos/as trabajadores/as aceptan trabajar bajo cualquier condición ya que si no lo hacen lo hará otra persona y todo seguirá igual. Pese a este acercamiento y a poner en cuestión los preceptos del “hacedor de la danza” estas supervivencias, lo precario y lo independiente, de los sentidos que lo constituyeron afloran constantemente en el proceso de sindicalización.

En el capítulo 2, realicé un recorrido por el proceso de constitución de un sujeto trabajador de la danza y de una organización sindical en relación con el contexto post crisis de 2001-2002 problematizando en las particularidades de la práctica dancística. Se evidenció que el trabajo en la danza cobra distintos sentidos por lo que no existe una definición homogénea. Se pudo esquematizar al menos cuatro tipos de trabajadores -independiente, estatal, precario y organizado- presentes en la práctica y que circulan en las reuniones de AATDa. A su vez estas definiciones se encuentran atravesadas por la idea romántica del quehacer artístico. En esta capítulo se profundizó en el cooperativismo como forma horizontal de producir en la danza independiente con una flexibilidad horaria, organizativa y funcional que imbrica las lógicas del trabajador posfordista con las del “hacedor de la danza”. Aquí pudo argumentarse que la supervivencia de los sentidos que cimentaron al “hacedor de la danza” aparecen en esta forma de producir de manera cooperativa propuesta por la danza independiente. Nuevamente lo independiente forma parte de dichas supervivencias y en este modo de producir colectivo que es planteado como horizontal la lógica sindical es percibida como lo opuesto, generando fricciones. También pudo observarse que esta producción no siempre es una elección sino que se relaciona directamente con la cantidad de trabajadores que pueden acceder a trabajar en la supuesta estabilidad proporcionada por el Estado. En relación a lo precario como supervivencia afirmé que fue central en la constitución y reconocimiento como trabajadores de la danza mientras que la idea de construir una organización sindical resultó más difícil de instaurar.

En el capítulo 3 problematicé los desafíos que supone la conformación de una organización sindical en la danza en el contexto argentino de los últimos años. En líneas generales, se trata de un contexto caracterizado por instituciones debilitadas y un mundo del trabajo

transformado lo que erosionó aquella identidad de trabajador industrial y organizado que había protagonizado gran parte del siglo pasado. A esto se le suman las particularidades de la danza donde la creación de una organización sindical propia se enfrenta a individuos que no comparten espacios de trabajo, jóvenes con escasa experiencia y conocimiento en el sindicalismo y sujetos que no se reconocen como trabajadores. La mayoría de los sujetos que componen AATDa son jóvenes con escasa o nula experiencia sindical que se formaron en un mundo del trabajo muy diferente al del siglo pasado. La primera parte del capítulo se centró en uno de los principales desafíos surgidos al interior de esta organización que se relaciona con las experiencias y conocimientos de los integrantes de AATDa. En relación a esto, remarqué algunos momentos en los que aparecía una cierta confusión respecto al rol que debe tener una organización sindical. La segunda parte del capítulo reveló la tensión existente entre un tipo de organización que prevaleció en gran parte de la danza y un modo de organización sindical. Este modo de organización, que son las Asociaciones Civiles, guardan estrecha relación con el “hacedor de la danza” ya que plantean lo horizontal como fundamental. Aquí la tensión resultó más clara en la idea de horizontalidad frente a la de verticalidad. Mientras que con la comunidad de la danza podía advertirse que aparecía una cierta idea de un sector que no se reconocía como trabajador por lo que se planteaban estrategias para realizar campañas de concientización. A lo largo de todo el capítulo pudo evidenciarse la existencia de un cierto prejuicio sobre la organización sindical. No solo aparecían como organizaciones verticalistas opuestas al deber ser de la danza que es la horizontalidad sino que se relacionaban a ciertas ideas preconcebidas de instituciones corruptas que no representan las demandas de sus trabajadores. Se puede observar que en ambos actores hay arraigadas prácticas, sentidos e ideas que históricamente fueron hegemónicas en la práctica y que se relacionan con la idea romántica del arte y de su hacedor. Estos sentidos, aunque resulte más difícil de identificar aparecen en los propios agentes del sindicato. Es decir, en su propia construcción como sujetos se produce una tensión entre una idea de trabajador clásica y la de un artista romántico que trabaja de manera independiente y precaria.

A través de esta investigación intenté realizar un aporte tanto a la sociología del trabajo como a los estudios de danza. A diferencia de los estudios que plantean a la danza como algo ajeno al mundo del trabajo aquí se pensó a la danza en relación al trabajo y a la

organización sindical. Se evidenció que se trata de una relación problemática debido a que históricamente se han pensado las disciplinas artísticas como algo que no debería perseguir fines económicos. Pese a esto las transformaciones en el mundo del trabajo ocurridas en los últimos años que pensaron nuevos modos de trabajo que exceden la relación salarial permitieron pensar la danza como trabajo. Este proceso no se encuentra libre de tensiones teniendo en cuenta que se trata de una práctica que se concibió como ajena al mundo del trabajo, al lucro y a la organización sindical. A su vez se trata de un proceso dinámico por lo que resulta fundamental ampliar las líneas de investigación que piensen a la danza en relación con otras esferas.

Es fundamental para futuras investigaciones tener en cuenta dos líneas que no fueron profundizadas aquí debido a que no formaban parte del objetivo de esta investigación. Si bien no es algo que los/as agentes nombraran o que apareciera de forma explícita cabe preguntarse por la centralidad del cuerpo femenino y como fueron pensadas las mujeres trabajadoras a través de la historia. En este sentido algunos interrogantes que se presentan son: ¿Qué lugar ocuparon las mujeres a lo largo de la historia del trabajo? ¿Qué centralidad tiene la construcción y objetualización de un cuerpo femenino en la historia de la danza? ¿Por qué las actividades feminizadas son asociadas a una idea de vocación que invisibiliza y oculta el trabajo? Y sobre todo ¿Por qué cuesta tanto pensar las profesiones feminizadas como trabajo?

Por otra parte, surge otro interrogante en relación a ¿Cómo la variable generacional atraviesa el proceso de conformación de una organización sindical en la danza? Teniendo en cuenta que quienes conforman AATDa son jóvenes. Pese a que la mayoría de los sujetos que componen AATDa son jóvenes con escasa o nula experiencia sindical que se formaron en un mundo del trabajo muy diferente al del siglo pasado crearon una organización sindical. Por lo que entiendo que es central preguntarse: ¿Qué tipo de organización y estructura pueden crear estos/as jóvenes? En las reuniones se producían momentos en los que aparecía una cierta confusión respecto al rol que debe tener una organización sindical. Así como también un cierto prejuicio fundamentado en el descreimiento producido por el debilitamiento que tuvo el movimiento obrero organizado con la implementación de

políticas neoliberales. Esto intentó ser revertido a través de charlas de formación que buscaban reponer parte de la historia del sindicalismo en la Argentina.

Es imprescindible, insertar la constitución de un sujeto trabajador y un sindicato propio en los debates teóricos sobre el trabajo para poder pensar a la danza en relación con otras esferas de la sociedad y no como un campo autónomo. Nos enfrentamos a un sujeto heterogéneo y complejo y sobre todo a nuevos desafíos, debates y tensiones que incluyen pensar cómo crear un trabajador organizado en el siglo XXI.

Bibliografía citada

Abal Medina, Paula (2009): *Senderos bifurcados. Prácticas sindicales en tiempos de precarización laboral*. Buenos Aires, Prometeo Libros.

___ (2014): *Ser sólo un número más. Trabajadores jóvenes, grandes empresas y activismos sindicales en la Argentina actual*. Buenos Aires, Biblos.

___ (2015): Dilemas y desafíos del sindicalismo argentino. Las voces de dirigentes sindicales sobre la historia política reciente. En *Trabajo y sociedad*, núm. 24, pp. 53-71.

___ (2016): Los trabajadores y sus organizaciones durante los gobiernos kirchneristas. En *Nueva sociedad*, núm. 264, pp. 72-86.

Acosta, María Cristina; Levin, Andrea y Verbeke, Griselda Edit (1997): El sector cooperativo en Argentina en la última década. En *Cooperativismo y Desarrollo*, vol. 21, núm. 102, pp. 27-39.

Antolínez Ladino, Ingrid Natalia (2016): *Al que le gusta, le sabe. Prácticas laborales de bailarines profesionales de danza contemporánea en Bogotá*. Tesis de Maestría. Facultad de Ciencias Sociales. Pontificia Universidad Javeriana.

Antunes, Ricardo (2001): *¿Adiós al trabajo? Ensayo sobre las metamorfosis y la centralidad del mundo del trabajo*. São Paulo, Cortez Editora.

___ (2009): Diez tesis sobre el trabajo del presente (y el futuro del trabajo). En Neffa, Julio César; de la Garza Toledo, Enrique y Muñiz Terra, Leticia (comps.). *Trabajo, empleo, calificaciones profesionales, relaciones de trabajo e identidades laborales. Vol. I*. Buenos Aires, CLACSO.

Arenas Arces, Belén; Molina, Cecilia y Moreno, Federico (2018): Moviendo preguntas desde y en torno a la danza contemporánea. Modos de organización. La cuestión laboral como problemática. En Hantouch, Julieta y Sánchez Salinas, Romina (Comps.). *Cultura*

*independiente. Cartografía de un sector movilizad*o en Buenos Aires. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

Arenzón, Mayra (2013): Las políticas culturales para la danza en la Ciudad de Buenos Aires. En *Anuario de investigaciones Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini*, núm. 5, pp. 1-33.

Arias, Cecilia Cora; Diana Menéndez, Nicolás y Salgado, Paula (2013): Los desafíos de construir institucionalidad: el sindicato del subte de Buenos Aires. En *Espacio abierto: cuaderno venezolano de sociología*, vol. 22, núm. 3, pp. 455-476.

Arias, Cecilia Cora (2008): Representación sindical y fabricas recuperadas. Un mapa de la cuestión. En *Karios. Revista de Temas Sociales*, núm. 22, pp. 1-20.

Azpiazu, Daniel y Basualdo, Eduardo (2004): Las privatizaciones en la Argentina. Génesis, desarrollo y principales impactos estructurales. En publicación de FLACSO, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Argentina. En línea: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/argentina/flacso/azpiazu.pdf>> (consulta: 09-09-2020).

Atzeni, Maurizio y Ghigliani, Pablo (2008): Nature and limits of trade unions' mobilisations in contemporary Argentina. En *Labour Again*, pp. 1-13. En línea: <<http://www.iisg.nl/labouragain/documents/atzeni-ghigliani.pdf>> (consulta 10-10-2020).

Basualdo, Victoria (2012): Avances y desafíos de la clase trabajadora en la Argentina de la posconvertibilidad, 2003-2010. En Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS).

Derechos Humanos en Argentina. Informe 2012. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

Batticuore, Graciela, Klaus Gallo y Jorge Myers (Comps.) (2005): *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina 1820-1890*. Buenos Aires, Eudeba.

Battistini, Osvaldo (2009): La precariedad como referencial identitario. Un estudio sobre la realidad del trabajo en la Argentina actual. En *Psicoperspectivas*, vol. 8, núm. 2, pp. 120-142.

Bayardo, Rubens (1992): Economía de la escena. Las cooperativas de teatro. En *Cuadernos de antropología Social*, núm 6, pp. 157-175.

Bourdieu, Pierre (1997): *Las Reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. España, Anagrama.

Busso, Mariana (2010): Las crisis y el trabajo informal en la Argentina (o de cómo las crisis socio-económicas permean lugares de trabajo “atípicos”. En *Revista Atlántida [La Laguna]*, núm. 2, pp. 125-138.

Butler, Judith (2006): *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Ciudad de Buenos Aires, Paidós.

Cadús, María Eugenia (2017): «¿Dejarás el baile por mí?»: la representación de la bailarina como trabajadora en *Mujeres que bailan* de Manuel Romero. *Culturas*, (9), 49-66.

__ (2018): Las condiciones laborales de los/as bailarines/as durante la primera mitad del siglo XX. En *Telondéfondo. Revista de teoría Y crítica teatral*, núm. 27, pp. 232-244.

Castel, Robert (2009): *El Ascenso de las Incertidumbres. Trabajo, Protecciones, Estatuto del Individuo*. Buenos Aires, Fondo de cultura Económica.

Da Matta, Roberto (1999): El oficio del etnólogo o cómo tener “Anthropological Blues”. En Boivin, Mauricio y Rosato, Ana (editores). *Constructores de Otredad. Una introducción a la antropología social y cultural*. Buenos Aires, Antropofagia.

Dasten, Julián Vejar (2018): Precariedad laboral y estrategias sindicales en el neoliberalismo. Cambios en la politización del trabajo en Chile. En *Psicoperspectivas*, vol. 17, núm. 1, pp. 103-115.

De la Garza Toledo, Enrique (2009): Hacia un concepto ampliado de trabajo. En Neffa, Julio César; de la Garza Toledo, Enrique y Muñiz Terra, Leticia (comps.). *Trabajo, empleo, calificaciones profesionales, relaciones de trabajo e identidades laborales, vol. I*. Buenos Aires, CLACSO.

Del Mármol, Mariana; Magri, María Gisela y Sáez, Mariana Lucia (2017): Acá todos somos independientes. Triangulaciones etnográficas desde la danza contemporánea, la

- música popular y el teatro en la ciudad de La Plata. En *el genio maligno. Revista de humanidades y ciencias sociales*, núm. 20, pp. 44-64.
- Durante, Beatriz (2008): *Historia General de la Danza en la Argentina*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Etchemendy, Sebastián y Berins Collier, Ruth (2008): Golpeados pero de pie. Resurgimiento sindical y neocorporativismo segmentado en Argentina (2003-2007). En *POSTData: Revista de Reflexión y Análisis Político*, núm. 13, pp. 145-192.
- Fabião, Eleonora (2011): "Performance e precariedade". Antonio Wellington de Oliveira Junior (Organizador) *A performance ensaiada: Ensaio sobre performance contemporânea*. Fortaleza, Expressão Gráfica e Editora.
- Federici, Silvia (2010): *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid, Queimada Gráficas.
- Fortuna, Victoria (2019): *Moving Otherwise: Dance, Violence and Memory in Buenos Aires*. New York, OUP.
- Franko, Mark (2002): *The work of dance. Labor, Movement, and identity in the 1930s*. Middletown, CT, Wesleyan University Press.
- González, Ignacio (2019): La rebeldía de los débiles y sus indicios: sobre la huelga del Cuerpo de Baile del Teatro Colón en 1935. En Anuario de investigaciones año 2018. Centro Cultural de la Cooperación. Buenos Aires.
- Guber, Rosana (2001): *La etnografía. método, campo y reflexividad*. Bogotá, Grupo Editorial Norma.
- Infantino, Julieta (2011): Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses. En *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 34, pp. 141-163.
- Isse Moyano, Marcelo (2006): *La Danza Moderna Argentina cuenta su Historia. Historias de vida*. Buenos Aires, Artes del Sur.

- Krause, Mariane (1995): La investigación cualitativa. Un campo de posibilidades y desafíos. En *Revista temas de educación*, núm. 7, pp. 19-39.
- Kunst, Bojana (2015): *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*. Alresford, Zero Books.
- Lazzarato, Maurizio y Negri, Antonio (2001): *Trabajo inmaterial. Formas de vida y producción de subjetividad*. Río de Janeiro, DP&A.
- Leonardi, Yanina Andrea (2013): Arte y militancia durante el primer peronismo: “El Ateneo Cultural Eva Perón”. Ponencia en XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza.
- ___ (2019): De la legitimación a la profesionalización: los teatros vocacionales durante el primer peronismo. En *Revista Teatro XXI*, núm. 35, pp. 71-84.
- ___ (2020): Cultura y sindicatos durante el primer peronismo. En *Políticas Culturais em Revista*, vol. 13, núm. 1, pp. 178-198.
- Lins Ribeiro, Gustavo (1989): Descotidianizar. Extrañamiento y conciencia práctica, un ensayo sobre la perspectiva antropológica. En *Cuadernos de Antropología Social, Sección Antropología Social*, vol. 2, núm. 1, pp. 65-69.
- Lorey, Isabell (2006): Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales. En línea: < <https://transversal.at/pdf/journal-text/463/>> (consulta: 10-10-20).
- ___ (2016): *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Madrid, Traficantes de Sueños.
- Malagamba Otegui, Romina (2009): ¿Viudas e Hijas de la Transformación Neoliberal? El lugar de las ONG en el espacio político. En *Cuestiones de sociología: Revista de estudios sociales*, núm. 5-6, pp. 203-220.

Malinow, Inés (1962): *Desarrollo del Ballet en la Argentina. Platea sentimental*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura.

Marx, Karl (2014): *Antología*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

Mauro, Karina (2018): Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico. En *Telondefondo. revista de teoría Y crítica teatral*, núm. 27, pp.114-143.

Mendoza Niño, Ivonne Paola (2011). Arte y trabajo: una aproximación conceptual a la relación del arte con otros campos del espacio social. En *Calle 14. Revistas de investigación en el campo del arte*, vol. 5, núm. 6, pp. 120-138.

Noguera, Lía (2018): Las condiciones laborales en las compañías teatrales de José Podestá (1872-1937). En *Telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*, núm. 27, pp.144-162.

Paiva, Verónica (2007): Emprendimientos asociativos tras la crisis argentina de 2001. El caso de las cooperativas de recuperadores de Buenos Aires (1999-2006). En *Observatorio iberoamericano del desarrollo local y la economía social*, vol. 1, núm. 0, pp. 284-313.

Palomino, Héctor (2004): Argentina hoy. Los movimientos sociales. En *Herramienta*, núm. 27. En línea: < <https://herramienta.com.ar/articulo.php?id=282>> (consulta 15-09-20).

__ (2007): La instalación de un nuevo régimen de empleo en Argentina. De la precarización a la regulación. En *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, núm. 19, pp. 121-144.

Paugam, Serge (2015): *El trabajador de la precariedad. Las nuevas formas de integración laboral*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Fundación de Educación y Capacitación para los Trabajadores de la Construcción.

Pereyra, Sebastián y Svampa, Maristella (2003): *Entre la ruta y el barrio. La experiencia de las organizaciones piqueteras*. Buenos Aires, Biblos.

- Puar, Jasbir (2012): Precarity Talk. A Virtual Roundtable with Lauren Berlant, Judith Butler, Bojana Cvejić, Isabell Lorey, Jasbir Puar, and Ana Vujanović. En *The Drama Review*. vol. 56, núm. 4, pp. 163-177.
- Reynoso, Jose Luis (2019): Democracy's Body, Neoliberalism's Body: The Ambivalent Search for Egalitarianism Within the Contemporary Post/Modern Dance Tradition. En *Dance Research Journal*, vol. 51, núm. 1, pp. 47-65.
- Rifkin, Jeremy (1997): *El fin del trabajo. Nuevas tecnologías contra puestos de trabajo*. Buenos Aires, Paidós.
- Rodríguez Durán, Adriana Beatriz (2014): Los sentidos del trabajo femenino en la Argentina del 1900. Ponencia en VIII Jornadas de Sociología de la UNLP. *Memoria Académica*.
- Romero Pineda, Rafael (2015): El artista romántico y su cosmovisión. En *Arte e Investigación*, núm. 11, pp. 100-105.
- Sbodio, María Noel (2016): Condiciones laborales de los trabajadores de la danza en Argentina. Estudio exploratorio. En *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, vol. 28, pp. 194-202.
- Senén González, Cecilia y Haidar, Julieta (2009): Los debates acerca de la 'revitalización sindical' y su aplicación en el análisis sectorial en Argentina. En *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, año 14, núm. 22, pp. 5-32.
- Sennett, Richard (2001): *La corrosión del carácter. Las consecuencias del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona, Anagrama.
- Shirkin, Susana (2018): El artista de variedades en el Buenos Aires de principios del siglo XX. En *Telondefondo. Revista de teoría Y crítica teatral*, núm. 27, pp. 163-175.
- Standing, Guy (2011): *The precariat. The New Dangerous Class*. New York, Bloomsbury.
- Svampa, Maristella (2000): "Identidades astilladas. De la Patria Metalúrgica al Heavy Metal". Svampa Maristella (ed.) *Desde Abajo. La transformación de las identidades sociales*. Buenos Aires, Biblos.

Van Assche, Annelies (2020): *Labor and Aesthetics in European Contemporary Dance: Dancing Precarity*. Cham, Palgrave Macmillan.

Vallejos, Juan Ignacio (2019): Subverting Precariousness. Work, History, and Aesthetics in Contemporary Dance in Buenos Aires. En *Dance Research Journal*, vol. 51, núm. 1, pp. 32-46.

Virno, Paolo (2003): *Virtuosismo y revolución, la acción política en la era del desencanto*. Madrid, Queimada Gráficas.

Williams, Raymond (1980): "Hegemonía". En *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península. Pp. 129-136.

__ (2001): *Cultura y sociedad. 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Wolanski, Sandra (2015): "Construir el sindicato. Trabajo militante y generaciones activistas en el Sindicato Telefónico de Buenos Aires". Tesis de Doctorado. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

Bibliografía consultada

Benjamin, Walter (1934): El autor como productor. Ponencia, Instituto para el Estudio del Fascismo, París.

Cadús, María Eugenia (2019): Narrativas dominantes y violencia epistémica en la historiografía de las danzas argentinas: posibilidades de desobediencia. En *Intersticios De La política Y La Cultura. Intervenciones Latinoamericanas*, vol. 8, núm. 16, pp. 143-166.

Cifuentes, María José (2008): Acercamientos y propuestas metodológicas para el estudio histórico y teórico de la danza. En *Aisthesis*, núm. 43, pp. 85-98.

Gramsci, Antonio (2004): *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Guber, Rosana (1996): Antropólogos nativos en la Argentina. Análisis reflexivo de un incidente de campo. En *Revista de Antropología*, vol. 39, núm. 1, pp. 39-81.

Lobato, Mirta Zaida (2007): *Historia de las trabajadoras en la Argentina, 1869-1960*. Buenos Aires, Edhasa.

Morris, Gay (2009): Dance Studies/Cultural Studies. En *Dance Research Journal*, vol. 41, núm. 1, pp. 82-100.

Rodríguez Durán, Adriana Beatriz (2014): Los sentidos del trabajo femenino en la Argentina del 1900. Ponencia en VIII Jornadas de Sociología de la UNLP. *Memoria Académica*, Argentina.

Scott, Joan (1996): “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en Lamas, Marta (comp.) *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México, PUEG.

Fuentes

Berrino Malaccorto, Renato (2019): El presupuesto de la Ciudad de Buenos Aires ¿Qué lugar ocupan los derechos culturales? En línea: < http://abogadosculturales.com.ar/wp-content/uploads/2019/10/El-presupuesto-de-la-Ciudad-de-Buenos-Aires_-_%C2%BFque%CC%81-lugar-ocupan-los-derechos-culturales_.pdf> (consulta: 10-10-20).

Bousmpoura, Konstantina y Martinez Heimann, Julia (2017): *Trabajadores de la danza*. Argentina, Kinisi, Bad Crowd. En línea: <<https://play.cine.ar/INCAA/produccion/4000>> (consulta: 14-09-2020).

Prodanza (2011): La escena de la danza independiente en la Ciudad de Buenos Aires. En línea: <https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/la_escena_de_la_danza_independiente_en_la_ciudad_de_buenos_aires_final.pdf> (consulta: 09-09-20).

Proyecto Ley Nacional de Danza. En línea: https://isped-sfe.infed.edu.ar/aula/archivos/repositorio//0/230/PROYECTO_LEY_NACIONAL_DE_DANZA.pdf (consulta: 09-09-20).

Ley N° 14.250 de Convenciones Colectivas de Trabajo. Boletín Oficial de la República Argentina, Buenos Aires, 20 de octubre 1953.

Ley N° 340. Boletín Oficial de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Buenos Aires, 21 de marzo 2000.

Ley N° 23.551 de Asociaciones Sindicales. Boletín Oficial de la República Argentina, Buenos Aires, 23 de marzo 1988.

Ley N° 24.057 de Asociaciones Civiles. Boletín Oficial de la República Argentina, Buenos Aires, 20 de enero 1992.