



UNSAM
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN

Universidad Nacional de San Martín
Instituto de Altos Estudios Sociales
Doctorado en Antropología Social

**ENTRE CREAR Y CRIAR: balances entre la profesión y la
maternidad de bailarinas de tango y bailarinas de
contemporáneo en Buenos Aires**

Nombre de Autora: Mg. Juliana Verdenelli

Tesis de Doctorado presentada a la Carrera de Antropología Social, Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, como parte de los requisitos necesarios para la obtención del título de Doctor en Antropología Social.

Directora: Dra. María Julia Carozzi

Co-directora: Dra. Ana Sabrina Mora

**Buenos Aires
Diciembre 2020**

Verdenelli, Juliana.

Entre crear y criar: balances entre la profesión y la maternidad de bailarinas de tango y bailarinas de contemporáneo en Buenos Aires/ Juliana Verdenelli; directora: María Julia Carozzi; codirectora: Ana Sabrina Mora. San Martín: Universidad Nacional de San Martín, 2020.- 274 p.

Tesis de Doctorado, UNSAM, IDAES, Antropología Social, 2020.

1. Balance Profesión-Maternidad. 2. Agencia. 3. Danza Contemporánea. 4. Tango Danza. – Tesis.

I. Carozzi, María Julia (Directora); Mora, Ana Sabrina (Codirectora). II. Universidad Nacional de San Martín, Instituto de Altos Estudios Sociales. III. Doctorado.

RESUMEN

Juliana Verdenelli
Directora: María Julia Carozzi
Codirectora: Ana Sabrina Mora

Resumen de la Tesis de Doctorado presentada al Doctorado en Antropología Social, Instituto de Altos Estudios Sociales, de la Universidad Nacional de San Martín - UNSAM, como parte de los requisitos necesarios para la obtención del título de Doctora en Antropología Social.

Esta tesis aborda el balance entre la profesión y la maternidad de bailarinas de tango y bailarinas de contemporáneo en Buenos Aires. Su objetivo es describir y analizar etnográficamente las experiencias situadas de maternidad en relación con las trayectorias artísticas de las bailarinas madres y dar cuenta de sus múltiples modalidades de acción para articular las esferas del trabajo y la familia dentro de un mismo proyecto personal. Desde una perspectiva relacional que dialoga con teorías sociales sobre la agencia humana, la tesis presta especial atención a la permeabilidad, bidireccionalidad e interconexión entre estas esferas vitales. El estudio se basa en un trabajo de campo realizado entre 2013 y 2020 en el que se siguió a bailarinas madres que participan profesionalmente de los circuitos dancísticos del tango y del contemporáneo.

En diálogo con los estudios que proponen una mirada complejizadora sobre la dominación y la resistencia, este trabajo pone particular énfasis en la agencia de las bailarinas madres para conciliar el mundo del cuidado infantil con el de la creación artística. Si bien la observación atiende al modo en que se entraman lo corporal con lo cultural, lo cinético, lo afectivo y lo moral en las experiencias situadas de estas mujeres, también se indaga sobre la compleja relación que existe entre el deseo y la construcción del ser (madre y bailarina).

La tesis encuentra que los posicionamientos como madres y bailarinas pueden entrelazarse, retroalimentarse y coexistir en un mismo proyecto de auto-realización. Aunque la invisibilización de la maternidad da cuenta de un criterio central de reproducción de desigualdades entre varones y mujeres en los circuitos dancísticos estudiados, se observa que la experiencia materna también constituye un recurso habilitante para la acción y la creación artística. Además, la tesis presta especial atención a los saberes que desbordan las fronteras rígidamente establecidas, que circulan entre la danza y la maternidad y que muestran las porosidades existentes entre las diferentes esferas de la vida cotidiana.

Palabras-clave: Balance Profesión-Maternidad; Agencia; Tango Danza; Danza Contemporánea

Buenos Aires
Diciembre 2020

ABSTRACT

Juliana Verdenelli

Thesis Director: María Julia Carozzi

Second Reader: Ana Sabrina Mora

Abstract of the thesis presented upon completion of the Ph.D. program in Social Anthropology at the Instituto de Altos Estudios Sociales (Social Studies Institute) of the Universidad Nacional de San Martín (UNSAM).

This thesis examines how tango and contemporary dancers strike a balance between work life and motherhood in Buenos Aires. By offering a description and ethnographic analysis of situated experiences of motherhood in dancers' artistic careers, the text reveals how multiple courses of action allow women to articulate the work and family spheres as part of a single personal project. Drawing on a relational perspective that dialogues with social theories of human agency, the text homes in on the permeable, bidirectional, and interconnected aspects of these two vital spheres. The study is based on fieldwork conducted with dancing mothers gainfully employed on tango and contemporary dance circuits between 2013 and 2020.

In a dialogue with critical studies on domination and resistance, this work underscores the agency of dancing mothers as they strike a balance between the worlds of childcare and artistic creation. While the relationship between the body, culture, movement, affect, and morality in the situated experiences of these women is one focus on the work, another is the complex relationship between aspirations and the construction of being both mother and dancer.

The thesis notes how these two intertwined roles can be mutually beneficial, coexisting within a single project of self-realization. Although the erasure of motherhood reveals one of the core ways that gender inequalities are replicated on the dance circuits surveyed, it is possible to see how the experience of motherhood becomes an empowering resource for action and artistic creation. Finally, the thesis emphasizes how professional dancers who are also mothers bring to bear insights and knowhow that permeate rigidly established boundaries between the different spheres of everyday life.

Keywords: Motherhood, Work-Life Balance, Agency, Tango, Contemporary Dance

Buenos Aires
December 2020

A mi indómita luz,
Helena.

Agradecimientos

Quiero comenzar estos párrafos agradeciendo a todas las bailarinas de tango y las bailarinas de contemporáneo con las que trabajé a lo largo de esta investigación. Ellas me abrieron las puertas de sus vidas, me dedicaron su tiempo y compartieron sus experiencias y saberes conmigo, entre la danza y la maternidad. A todas ellas, gracias. A mi directora, María Julia Carozzi, por la generosidad, la lucidez, el amor y la dedicación con la que enriqueció todo mi trabajo. Es una gran maestra de la que sigo aprendiendo todos los días.

A Ana Sabrina Mora, mi codirectora, por las lecturas críticas, la inspiración, la curiosidad y el apoyo incondicional. Otra amiga y maestra que me enorgullece.

Al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) que, a través de una beca doctoral otorgada entre 2014 y 2019, posibilitó la realización de esta investigación.

Al Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM), lugar en el que estuvo radicada mi beca y donde realicé mi formación doctoral. A todo el personal administrativo.

A los docentes y colegas del IDAES que aportaron sugerencias bibliográficas, comentarios sobre mis manuscritos y miradas sensibles sobre el quehacer etnográfico: Luis Ferreira, Gabriel Noel, José Garriga, Nicolás Viotti, Pablo Semán y Santiago Canevaro.

A mis colegas, alumnas y alumnos del Instituto Tecnológico de Buenos Aires (ITBA), por la creatividad y el estímulo constante.

A mis compañeros del Núcleo de estudios antropológicos sobre danza, movimiento y sociedad: Denise Osswald, Guadalupe Gallo, Hernán Morel, Julia Winokur y Santiago Battezzati. Muchas ideas de esta tesis se cocinaron inspiradas en nuestros intercambios y en las discusiones teóricas compartidas en este espacio.

Al Grupo de Estudio sobre Cuerpo, por la apuesta colectiva a conjugar la investigación académica con la creación artística. Muy especialmente a Daniela Camezzana, Elizabeth López Betancourth, Gisela Magri, Lucía Merlos, Mariana del Mármol, Mariana Sáez y Verónica Capasso por pensar conmigo, por la colección de memes y por aguantarme el corazón. En esta etnografía hay amorosas huellas de cada una.

A Graciela Tabak, por abrir mis mundos y por enseñarme todo lo que sé sobre disponibilidad, soporte, tono y emoción.

A Carolina Justo von Lurzer, Johana Kunin, Catalina Kranner y Marina Sánchez de Bustamante, por conspirar para sacar a la maternidad del clóset académico.

A Lucía de Abrantes por la amistad, las miradas enriquecedoras y las cábalas académicas.

A Jazmín Ohanian por las lecturas resonantes, las ideas anfibas y las carcajadas en momentos críticos.

A Andrea Rizzotti, por la militancia feminista.

A Marianela Sansone, Romina Pedrolí y Verónica González Cejas por hacer maravillas sin cuartos propios. Son motor, orgullo e inspiración.

A Anaclara Raffaele, por el humor, la amistad y por salvarme las papas.

A Esteban Pontoriero, Florencia Osuna y Patricio Simonetto, por los consejos, el aliento y la complicidad.

A Marcela Turjanski, Sabrina Giacomone, Virginia Medici, Melina Brufman y todas las mujeres que pugnan por hacer lugar a las maternidades en el arte.

A Pasto, por el refugio. A Luz Palazón y Sofía Salvaggio, el aprendizaje y la generosidad.

A mis amigas y amigos artistas, sus miradas nutritivas, los espacios de formación y los proyectos compartidos en estos años: Alfonso Llach, Arturo Bonorino, Angie Mabres, Antonela Cordone, Alejandro Zappoli, Bárbara Raznoznik, Carolina Saura Blanco, Carolina Zorzut, Delfina Braun, Eugenia Fanna, Felix Santamaría, Gonzalo Laprida, Gonzalo Romano, Julieta Niguyen, Leandro Gabilondo, Mariana Barcia, Mariana Limeres, María Belén Rosaenz, Manuel Gonzalo, Rodrigo Calvete y Valentina Platz.

A mis amigas de siempre, las hermanas que me regaló la vida, Ayelén Vicuña, Belén Lucaioli y Sofía Pascualetti.

A todas mis amigas y amigos bahienses, por estar y hacerme reír.

A mi hermano, mi persona favorita y mi mejor amigo.

A mi papá, mi brújula eterna.

A mi mamá, el apoyo incondicional.

A mis tías, Nuncy y Lili, el amor y la generosidad.

A Alicia, mi tía del corazón, la confianza y la calidez.

A Patricia, mi querida suegra y la mejor editora.

A toda mi familia política. En especial a Joaquín, Sofía, Renata y Emilia.

A mi compañero, Matías, por el apoyo, los abrazos y las sugerencias literarias. Gracias por discutir conmigo muchas ideas de esta tesis mientras desinfectábamos los productos del supermercado.

A Felipe, por enseñarme a cuidar y llenar de risas mis días.

A Helena, va dedicada esta tesis.

Índice

Introducción	1
1. Mi itinerario etnográfico.....	6
2. Organización de la tesis.....	16
 Capítulo 1. Antecedentes, perspectiva y metodología	
1.1 Introducción.....	19
1.2 En los límites de lo posible: maternidad, danza y deporte profesional	21
1.3 Maternidad y trabajo en mujeres de clase media.....	30
1.4 Las fronteras permeables del espacio vital.....	38
1.5 Agencia y subjetividad.....	41
1.6 Comparar las experiencias situadas.....	48
 Capítulo 2. El embarazo en el campo	
2.1 Introducción.....	55
2.2 El embarazo como oportunidad: experiencias de etnógrafas.....	55
2.3 El embarazo como extrañamiento.....	65
2.4 El embarazo como transgresión.....	69
2.5 El embarazo como vínculo.....	73
2.6 La maternidad como estrategia metodológica.....	75
2.7 Conclusiones.....	77
 Capítulo 3. Las narrativas de madres y bailarinas	
3.1 Introducción.....	79
3.2 La madre y la milonguita.....	79
3.3 María Nieves.....	85
3.4 Lucía y Catalina.....	93
3.5 El maestro.....	97
3.6 El sacrificio.....	100
3.7 Conclusiones.....	106
 Capítulo 4. Danza, precarización laboral y maternidad	
4.1 Introducción.....	109
4.2 Lo que expuso la pandemia.....	110
4.3 Entre el sacrificio y la flexibilidad.....	121
4.4 Las invisibles.....	126
4.5 Las estrategias colectivas.....	135
4.6 Conclusiones.....	140
 Capítulo 5. Lo que cierra (la maternidad)	
5.1 Introducción.....	142
5.2 Erotismo y sexualidad.....	142
5.3 El instrumento.....	149
5.4 Trayectorias vitales: continuidades, bifurcaciones y rupturas.....	161
5.5 La conversión.....	170
5.6 Conclusiones.....	177

Capítulo 6. Lo que abre (la maternidad)

6.1 Introducción	179
6.2 El embarazo como posibilidad.....	180
6.3 Equilibrio inestable: rehacer y reconectar.....	188
6.4 Saber improvisar: escuchar, desbordar y mezclar.....	196
6.5 Estar entre.....	201
6.6 La creatividad de las madres.....	208
6.7 Conclusiones.....	212

Capítulo 7. Las tácticas

7.1 Introducción.....	214
7.2 Gestionar el tiempo.....	215
7.3 Ocupar el espacio.....	223
7.3.1 La milonga.....	223
7.3.2 La clase.....	230
7.3.3 El ensayo.....	234
7.3.4 El escenario.....	237
7.4 Conclusiones.....	242

Palabras finales	245
-------------------------------	------------

Referencias bibliográficas.....	255
--	------------

Introducción

Eugenia suele ser muy cuidadosa con las palabras que elige para guiar la exploración. Quiere abrir sentidos, tocar imaginarios, acompañar la búsqueda del movimiento desde la palabra. Pone el ejemplo de las medusas. Dice que son seres marinos de cuerpo gelatinoso que se mueven sin intención. Cuenta que las medusas son movidas por el agua cuando se relajan completamente y nos pide trabajar con lo que aparece a partir de esta imagen. Con lo que dispara, con lo que abre o con lo que emerge. Luego de un rato, propone detener el movimiento para conversar. Nos sentamos en semicírculo alrededor de ella:

Eugenia: ¿alguien quiere comentar o compartir algo?

Carmen: sí, yo quiero contarles algo. Hoy me puse a prestarle más atención a la panza y a los movimientos que hace el bebé. Hay un tipo de movimiento que todavía no puedo entender mucho, que no identifico muy bien cómo lo hace. Es como más rápido, difuso o burbujeante, no sé –mientras lo dice, hace un movimiento de aleteo con sus manos–. Pero después hay otro movimiento que para mí se conecta más con lo que nos estás proponiendo.

Eugenia: ¿con lo involuntario?

Carmen: sí, algo así. O capaz nada que ver. Por momentos yo siento que el bebé hace una presión tremenda en alguna parte del útero. A veces se me pone dura la zona o me duele bastante. Después la presión afloja de golpe y el bebé sale disparado para otro lado, con mucha potencia. Para mí usa ese empuje para impulsarse.

Eugenia: ¡qué lindo lo que estás contando!, me encanta.

Carmen: hay como una relación entre los apoyos y la potencia del movimiento. Es como si buscara el máximo de presión que puede hacer, para después soltar y ver cómo viaja eso por su cuerpo. También me encanta observar como responde al toque externo. Porque a veces hace contacto con la mano de afuera de la panza y presiona hacia ella con alguna parte de su cuerpo, desde adentro. Pero otras veces el bebé se escapa del contacto. Sale disparado hacia otro lugar ni bien siente la presión de la mano. Igual es un movimiento que viaja, no sé, que resuena en un lugar diferente al del contacto pero que se vincula con él. Quiero decir, el movimiento no está necesariamente en el punto de contacto, pero está estimulado por ese contacto, ¿se entiende?

Eugenia: sí, yo te entiendo perfecto. Y me parece brillante lo que traés. Gracias por compartirlo. Me gustaría tomar alguna de estas ideas para continuar con el trabajo, ¿qué les parece?

Esta escena durante una clase de Eugenia Estévez¹ fue particularmente reveladora para mí por varias razones. Si bien ya estaba en pleno proceso de escritura

¹ A lo largo de esta tesis, conservo los nombres originales de docentes y artistas del movimiento cuando me refiero a cuestiones que dicen de manera pública en sus clases, en sus obras o en las entrevistas periodísticas. En cambio, en línea con las prácticas más usuales en la disciplina, he decidido modificar

de mi tesis de maestría sobre las dificultades y las tácticas para compatibilizar la maternidad y la profesión de las bailarinas de tango, observé por primera vez otro modo de entamar la vivencia de la gestación con la investigación del movimiento en la danza contemporánea.

Carmen era una bailarina profesional de tango que estaba embarazada de unos seis meses. Sabía que era su segundo embarazo porque un tiempo atrás intenté contactarla para conversar sobre su primera experiencia materna. De manera similar a mi propio itinerario de movimiento, complejo y diverso, la circulación de Carmen coincidía con los recorridos informados por muchas bailarinas madres con las que conversé durante la etnografía; que incluían experiencias de formación en diversos lenguajes artísticos y técnicas de movimiento orientales, con influencia oriental o alternativas a la danza occidental, por ejemplo: eutonía², tai chi chuan, Feldenkrais, yoga, técnica Alexander³, biodanza, entre otras.

La clase de Eugenia Estévez en salón Camargo⁴ se dividía en dos partes: la primera se basaba en el método Feldenkrais⁵ de investigación del movimiento y la segunda estaba compuesta por una serie de pautas y ejercicios para la improvisación grupal. Durante el mes en que coincidí con Carmen tuve la oportunidad de registrar exhaustivamente lo que sucedía en las clases y emergieron nuevos interrogantes.

el nombre de todas mis informantes y de todas las alumnas o alumnos mencionados para preservar su anonimato.

² La palabra eutonía proviene del griego y significa armonía del tono. Expresa la idea de una tonicidad muscular armoniosamente equilibrada, en adaptación constante al estado o la actividad del movimiento. Este método fue creado por la danesa Gerda Alexander (1908-1994) desde una mirada integradora de los aspectos psicosomáticos, las emociones, el movimiento, la expresión y la conciencia (Vishnivetz, 1995).

³ Es un método de reeducación psicofísica desarrollado por el actor australiano Frederick Matthias Alexander (1869-1955). El proceso de aprendizaje busca deshacer hábitos inconscientes o automáticos y crear las condiciones adecuadas para recuperar un buen uso de sí mismo. El “buen uso” implica la fluidez y la coordinación de los movimientos, el estar presente en cada cosa que se hace, poder recuperar el tono muscular necesario para cada actividad y redistribuir la energía en todo el organismo, etcétera (Park, 1991).

⁴ El espacio estaba ubicado en el barrio porteño de Villa Crespo, en la calle Camargo 231. La sala de danza del primer piso era una de las más grandes y solía decirse que tenía el mejor piso de madera de la ciudad. En la planta baja funcionaba un centro de rehabilitación, por lo cual en los vestuarios también nos cruzábamos con las personas que estaban en tratamiento. El lugar cerró definitivamente en noviembre de 2019.

⁵ Dentro de la educación somática se destaca el método desarrollado por Moshé Feldenkrais (1904-1984) a partir de sus conocimientos de ingeniería física, mecánica, biomecánica, desarrollo motor, psicología y artes marciales. Este método de reeducación psicofísica apunta a cambiar la dinámica de las reacciones y a modificar la manera de actuar a través de la conciencia neuromotora. Se trata, en líneas muy generales, de enseñarle a la mente que hay otras maneras de hacer lo que hacemos y de encontrar nuevas opciones: romper con los patrones habituales de pensamiento y acción (Volk, 2000).

Observé sus modos de organizar el cuerpo y el movimiento, su uso del espacio, la escuché compartir reflexiones sobre su gestación con el grupo, tomé notas sobre el modo en que Eugenia incorporaba el embarazo de una alumna en su propuesta pedagógica y atendí a cómo ese embarazo afectaba el espacio compartido.

Por sugerencia de la docente, empecé a llevar a las clases un cuaderno personal en que iba registrando actividades, anotaba pautas de trabajo para repetirlas y tomaba apuntes de algunas palabras, sensaciones o reflexiones que me parecían estimulantes para nutrir mis procesos creativos. El modo de trabajar desde el hábito que proponía Eugenia me cautivó. Comencé a desarrollar otra escucha, a observar los modos habituales de organizar mi movimiento y pude atender –entre una variedad de cuestiones que abordaré durante esta tesis– a las resonancias de mi embarazo, parto y puerperio en el cuerpo. A partir de estas nuevas inquietudes volví con una mirada renovada sobre mis registros etnográficos del tango danza.

Mi propio itinerario danzado como bailarina de tango y bailarina de danza contemporánea, luego devenida madre, fue el que me llevó a establecer una serie de contrastes entre lo que experimentaba como participante de dos circuitos que, a priori, se presentaban con historias, trayectorias, dinámicas y prácticas de formación muy disímiles. Esta comparación me permitió establecer semejanzas y diferencias, elaborar nuevas preguntas y conocer las particularidades y las continuidades de las vivencias de las bailarinas madres, que son el centro de indagación de este estudio.

Esta tesis se propone describir y analizar etnográficamente las experiencias situadas de maternidad en relación con las trayectorias artísticas de bailarinas de contemporáneo y bailarinas de tango en la ciudad de Buenos Aires. Se espera dar cuenta de sus múltiples modalidades de acción para articular las esferas del trabajo y la familia dentro de un mismo proyecto personal. Desde una perspectiva relacional que dialoga con ciertas teorías sociales sobre la agencia humana, se presta especial atención a la permeabilidad, bidireccionalidad e interconexión entre estas esferas vitales.

En esta etnografía comparativa parto de una definición de agencia que no es sinónimo de resistencia (Mahmood, 2008; Ortner, 2006) y entiendo que una de sus dimensiones más elementales es la capacidad de llevar adelante proyectos y deseos personales, que son constituidos culturalmente y atravesados por múltiples desigualdades y relaciones de poder. Por tanto, en diálogo con los estudios que

proponen una mirada complejizadora sobre la dominación y la resistencia, este trabajo pone particular énfasis en la agencia de las bailarinas madres para conciliar el mundo del cuidado infantil con el de la creación y el trabajo artístico.

Si bien la observación atiende al modo en que se entraman lo corporal con lo cultural, lo cinético, lo afectivo y lo moral en las experiencias situadas de estas mujeres, también se indaga sobre la compleja relación que existe entre el deseo y la construcción del ser (madre y bailarina) a la luz de los debates feministas de los últimos años⁶, que colocaron en el centro la voluntad de decidir sobre el propio cuerpo y la organización social y sexual de los cuidados.

El estudio se basa en el análisis de un trabajo de campo realizado entre 2013 y 2020. Durante esos años me dediqué a “seguir” etnográficamente a un grupo de bailarinas madres –todas ellas heterosexuales, blancas, cisgénero y de sectores medios urbanos– en sus actividades cotidianas. Entre otras actividades, las acompañé a sus ensayos, tomé notas de campo de lo que sucedía en clases, seminarios, clínicas, talleres, prácticas, milongas relajadas y obras. Observé las clases que dictaban, bailé con ellas y fui de visita a sus casas. En ocasiones, me ofrecí a cuidar de sus hijos e hijas mientras ellas cocinaban, se bañaban, iban a comprar al almacén o ensayaban. En varias oportunidades también llevé a mi hija para que jugara con sus hijos e hijas en diferentes espacios. A la par, utilicé herramientas autoetnográficas, realicé entrevistas en profundidad de orientación biográfica e hice observaciones en eventos organizados por agrupaciones de bailarines y bailarinas.

⁶ El tema de este estudio responde a un momento de cuestionamiento social en el que las reflexiones sobre el rol materno, el cuerpo de las mujeres, la organización de los cuidados y las relaciones sexo-genéricas cobran sentido. En Argentina, el movimiento feminista como fuerza política heterogénea cobró una relevancia extraordinaria durante los últimos años y logró instalar en la arena social, política y mediática una serie de reclamos y discusiones. Específicamente, la disputa por el derecho al aborto legal, seguro y gratuito habilitó un debate renovado sobre la posibilidad de decidir sobre nuestros cuerpos y sobre el derecho a ejercer maternidades deseadas, libres y no forzadas. Bajo lemas como “nos mueve el deseo” o “la maternidad será deseada o no será”, se articularon una serie de reclamos que pugnan por la soberanía de los cuerpos de las mujeres y las personas con capacidad de gestar, que destacan la dimensión política de la maternidad y que cuestionan el ideal mujer-madre en tanto constructo cultural arraigado, resistente y elemental de nuestra cultura. La maternidad se convirtió en un campo de batalla ideológica y su definición se encuentra en permanente revisión, redefinición y disputa. En este contexto, el andamiaje sobre el que se montó el modelo ideal de maternidad intensiva y abnegada comenzó a resquebrajarse por las críticas feministas, particularmente por aquella que se ocupó de visibilizar la naturalización y la esencialización de la que fue objeto la experiencia materna (entre otras: Chodorow, 1984; Badinter, 1991; Hays, 1996). También se puso en cuestión el modelo ideal de madre profesional, malabarista (Faur, 2014) o moderna y multitasking (Wainerman, 2005), capaz de repartir eficientemente su tiempo entre las demandas del mercado de trabajo y las tareas de cuidado infantil.

A partir de la categoría propuesta por Mariana Sáez (2017) de práctica corporal artística, consideré que la cuestión de lo corporal en vinculación con lo artístico convertía a la danza en un terreno privilegiado para indagar sobre los conflictos, las tensiones o las disputas que enfrentan las mujeres que desean conciliar sus maternidades con sus carreras artísticas. También decidí hacer foco en las experiencias de maternidad que resultan de una transformación corporal temporal asociada a la gestación, que es exteriormente perceptible y socialmente significada, e indagar sobre los modos en que los cambios fisiológicos que tienen lugar durante la gestación, el parto y el puerperio se impregnan de sentido y adquieren un carácter de cambio social (Imaz, 2010).

Al preguntarme cómo este conjunto concreto de mujeres vive cotidianamente el balance entre la maternidad y la profesión, ubico en el centro del análisis sus experiencias, siempre cambiantes, ambivalentes, heterogéneas, en disputa y, sobre todo, situadas. Así, indago cuáles son las adscripciones identitarias y los posicionamientos de estas mujeres; atendiendo a sus dimensiones espaciales, temporales, corporales y simbólicas. También me pregunto por las formas más sutiles de poder que saturan la vida cotidiana, por los sentidos y los significados que ellas mismas les atribuyen a sus vivencias, por los conflictos que les provocan y por cómo interpretan, organizan y proyectan sus vidas cotidianas.

Dentro de las preguntas etnográficas que orientaron la comparación, pueden mencionarse: ¿qué sucede con los cuerpos gestantes en cada circuito?, ¿cómo se mueven y por qué?, ¿qué tienen en común y qué diferencia a las mujeres madres de cada circuito?, ¿cuáles son los sentidos y repertorios acerca de la maternidad que circulan?, ¿cuál es la concepción de artista que las bailarinas ponen en juego?, ¿existen disputas particulares o reglas tácitas respecto a la maternidad dentro de cada circuito?, ¿qué capacidades, cualidades o conocimientos son valorados positivamente por estas mujeres en relación con la maternidad?, ¿cómo se relacionan el deseo y la construcción del ser (madre y bailarina) en cada caso?; ¿cómo hacen para articular su carrera artística con su vida familiar y el cuidado infantil?, ¿de qué modos se entrama la maternidad con la pertenencia efectiva a cada circuito? Y, sobre todo, ¿cómo construyen estas mujeres la experiencia materna en relación con su trayectoria artística?, ¿cómo elaboran, organizan o redefinen su relación con la danza y el movimiento?

Como se puede observar, preguntarse por la relación entre agencia y subjetividad de las bailarinas madres es, al mismo tiempo, indagar sobre cómo operan las representaciones hegemónicas de la madre y la artista en sus subjetividades, visibilizar sus capacidades de agencia (Ortner, 2006), sus modalidades de acción (Mahmood, 2008) y sus múltiples resistencias cotidianas, ya sea en términos de tácticas o estrategias (De Certeau, 1996). Se trata de mostrar que, aunque muchos de los términos de sus prácticas y discursos estén establecidos, dentro de esos límites también hay lugar para la interpretación, la reflexividad, la performatividad y la disputa.

1. Mi itinerario etnográfico

Como la mayoría de las bailarinas madres que forman parte de esta tesis, yo también atravesé un proceso de formación complejo y diverso. Durante mi adolescencia estudié danza jazz en un instituto privado de Bahía Blanca. Luego de mudarme a Buenos Aires, empecé a tomar clases de danza clásica, comedia musical, expresión corporal, danza movimiento terapia, danza contemporánea y yoga. A los veintitrés años descubrí el tango y decidí realizar mi tesis de licenciatura en sociología sobre las transformaciones del baile social en los inicios del nuevo siglo. Desde entonces –aunque de manera intermitente–, fui transitando diferentes clases, profesores, estilos y espacios de tango. Esta circulación como estudiante⁷ me permitió acceder a un panorama sobre los modos en los que se enseñaba el baile social.

Podría considerarme una nativa de los dos circuitos en que se delimita este estudio: el relajado del tango danza (Carozzi, 2015) y el independiente de la danza contemporánea (Osswald, 2015). Sin embargo, como observa Mariana Sáez (2017),

⁷ Durante esta etapa también me anoté en la carrera de folklore con mención tango del Instituto Universitario Nacional del Arte, actualmente Universidad Nacional de las Artes. Un par de años después abandoné la carrera por motivos laborales y porque mis intereses también cambiaron. Decidí profundizar mis estudios en danza contemporánea en la escuela Octavo Piso y en los talleres que ofrecía el Centro Cultural San Martín. También hice un posgrado en danza movimiento terapia en la Universidad CAECE y me formé como instructora de hata yoga en el Centro Ananda de Estudios Orientales. Mientras cursaba mis estudios de maestría y doctorales en antropología, empecé a tomar clases regulares de teatro en la Escuela de entrenamiento actoral de Luz Palazón y realicé diversos talleres, cursos y seminarios de formación en improvisación, educación somática e investigación del movimiento con docentes como Gabriela Prado, Marina Gubbay, Déborah Kalmar, Graciela Tabak, K. J. Holmes, Lucas Condró y Eugenia Estévez. De esta manera, comencé a circular por diversos espacios de formación dentro de la escena independiente de la danza contemporánea.

ser cientista social a la par que bailarina me convierte en un miembro diferente, con otros intereses en juego y atravesada por diversos sentidos y capitales en disputa. De este cuestión me ocuparé, con mayor profundidad, en el apartado metodológico de la tesis. Ahora considero importante establecer con claridad el alcance y las principales características de los dos circuitos dancísticos en los que se contextualiza mi etnografía.

Recurro a la distinción propuesta por María Julia Carozzi (2011, 2014, 2015) entre milongas ortodoxas y prácticas o milongas relajadas⁸, diferenciando entre estas últimas a las nuevas, *queer* y *gay*⁹. Las milongas son los espacios sociales, físicos y convencionalizados en donde las personas se reúnen a bailar tango. Suelen realizarse en salones, sociedades de fomento o en clubes sociales y deportivos ubicados tanto en los barrios como en la zona centro de la ciudad. Sin embargo, no todas las milongas presentan las mismas características ni forman parte de un mismo circuito cultural.

Según Carozzi los diferentes circuitos surgieron como resultado de una serie de disputas en torno a los modos de relacionarse y de bailar en las milongas porteñas —principalmente entre quienes desarrollaban nuevas formas de bailar y los antiguos milongueros—, que desencadenaron un proceso de segmentación de los lugares y estilos de baile, el cual se profundizaría durante la década de 2000.

Milongas ortodoxas es un término nativo utilizado por milongueros y milongueras que designa eventos, generalmente ubicados en el centro de la ciudad de

⁸ A la distinción de Carozzi entre milongas ortodoxas y milongas relajadas, María de los Ángeles Montes (2015) ha sumado la emergencia de un nuevo circuito al que denomina como neotradicional (y que también puede llamarse neo-ortodoxo). En un estudio sobre las normas que rigen el baile del tango entre los milongueros cordobeses, observa que algunos jóvenes han comenzado a manifestarse en contra de las milongas relajadas y de su “antiesencialismo” radical, buscando restituir y respetar los “códigos” de interacción que ellos consideran ortodoxos (o tradicionales) en el tango salón, entre otros: el valor a la trayectoria de los milongueros, las barreras de ingreso a la pista a favor de los bailarines experimentados, el uso de ropa elegante. Según Montes, estos jóvenes “están convencidos de que el tango no es una plastilina que deba amoldarse a ellos (aunque lo haga de hecho), sino un legado cultural que debe ser honrado” (2015: 108). Al igual que quienes circulan por los espacios ortodoxos, los jóvenes neo-ortodoxos piensan al tango como una expresión cultural con usos legítimos que están fijos y que no son permeables al paso del tiempo o a los cambios culturales.

⁹ Según Mercedes Liska (2012, 2014), estas nuevas experiencias corporales se desarrollaron en un contexto más amplio de transformaciones sociales, principalmente aquellas vinculadas a los cambios en materia de políticas de género estatales. Afirma que dichos cambios inauguraron una nueva etapa en el tango bailado, modificando las relaciones gays y héteros en los espacios de socialización nocturnos y propiciando una creciente des-heteronormatividad del baile. En el tango *queer* también se promueve el intercambio de roles durante la ejecución del baile, es decir la posibilidad de ir rotando de manera dinámica los roles de quien lleva o se deja llevar durante una misma pieza musical. Este estilo de tango encuentra sus raíces teóricas y filosóficas en el movimiento *queer*, nacido en Estados Unidos a principios de la década de 1990.

Buenos Aires, en los que se baila tango, que están estrictamente regulados por códigos de interacción considerados ortodoxos, vinculados a reglas que organizaron la dinámica del baile entre las décadas de 1940 y 1950. Entre estos códigos, pueden mencionarse: el uso de ropa elegante y zapatos de cuero, la organización musical en conjuntos de cuatro piezas denominados tandas, la invitación a bailar por parte del varón mediante un movimiento de cabeza llamado cabeceo¹⁰ y la circulación permanente en la pista de baile en sentido contrario a las agujas del reloj (Carozzi, 2015).

En cuanto a las milongas relajadas –otra categoría nativa utilizada por bailarines y bailarinas de todos los circuitos–, su característica principal es que muchos de los códigos vigentes en las ortodoxas se quiebran. Suelen ubicarse en los barrios de Almagro, Palermo y San Telmo. En ellas se registra una población que –en promedio– es más joven que en las otras milongas y suelen asistir grupos de varones y mujeres originados en las clases de tango. Se observan muchos alejamientos respecto de los códigos considerados convencionales u ortodoxos, particularmente aquellos vinculados a la estética, la vestimenta, el estilo de baile, las normas de interacción social y las relaciones sexo-genéricas.

Por su parte, las prácticas de tango son eventos de baile similares a las milongas relajadas y, a menudo, se desarrollan después de una clase de tango. Originalmente estaban destinadas a ejercitar el baile en contextos menos exigentes y más distendidos que las milongas. Es oportuno aclarar que dentro de las prácticas y milongas relajadas se fueron desarrollando diversas formas de bailar, producto de la circulación de los jóvenes bailarines y bailarinas por diversas clases, estilos y docentes.

Desde una perspectiva atenta a los modos de transmisión del movimiento (Carozzi, 2015), durante los últimos diez años observé una serie de modificaciones en la enseñanza del baile dentro del circuito relajado respecto a observaciones realizadas por investigaciones de años anteriores. Por un lado, noté la existencia de una gran porosidad entre el tango y una serie de lenguajes, cánones estéticos y significaciones del movimiento provenientes de otras disciplinas y que, a primera vista, poco tienen

¹⁰ Se trata de una sutil inclinación de cabeza realizada por un varón, a cierta distancia de una mujer, para invitarla a bailar. Ella debe corresponder a ese gesto con una mirada o un gesto de aprobación. Si la mujer acepta, generalmente se levanta de su silla y se dirige hacia la pista, pero no va al encuentro del hombre: es él el que se tiene que acercar hasta ella. En ocasiones, el gesto es acompañado por la pregunta “¿bailas?”, pronunciada en voz baja (Orozco y Verdenelli, 2009).

en común con esta manifestación cultural, entre ellas: la danza contemporánea, el contact improvisación¹¹, las técnicas del movimiento con influencia oriental o las técnicas alternativas a la danza occidental.

Por otro, observé una modificación en la delimitación de las variantes estilísticas del baile de pista o social que fueron relativamente consolidadas en la enseñanza y la práctica del tango a partir de la década de 1990. Los tres estilos que se delimitaron con cierta claridad durante este período: el milonguero, el Urquiza y el nuevo¹² (Morel, 2010; Carozzi, 2011, 2015), dieron lugar a numerosas reapropiaciones, mixturas e hibridaciones en los espacios relajados de Buenos Aires. La etiqueta “nuevo”, que caracterizó durante un tiempo a muchos de estos espacios (Merritt, 2012), fue cayendo paulatinamente en desuso. A la par, se dejaron de enseñar las propuestas más exigentes físicamente en términos de amplitud, flexibilidad, fuerza y velocidad del movimiento. También se comenzó a instalar un debate pedagógico sobre la importancia de romper la delimitación de los roles en la enseñanza del baile¹³.

¹¹ Iniciado entre los años 1960 y 1970 por Steve Paxton, el contact improvisación es un movimiento desarrollado en estrecha vinculación con la contracultura americana de aquellos años. Consiste en un dispositivo de movimiento basado en una apreciación profunda del peso, la gravedad y el contacto, vinculada a la realidad física de los cuerpos en el momento presente (Novack, 1990).

¹² Carozzi (2015) problematiza la atribución de cada estilo a un solo individuo: el “tango nuevo” a Gustavo Naveira –quien se formó con Rodolfo Dinzel en la Escuela Nacional de Danzas– y el “estilo milonguero” a Susana Miller. Según la autora, si bien esta práctica de historización es muy frecuente entre los aficionados al tango, un análisis pormenorizado de cada estilo parece mostrar que el proceso de elaboración didáctica, que dio origen a modos diferenciados de bailar y de enseñar, fue mucho más complejo y contó con distintas influencias y colaboraciones.

Muchos trabajos le atribuyen a Gustavo Naveira el proceso de codificación del estilo nuevo durante la década del noventa. Según estas versiones, Naveira habría ordenado una serie de conceptos acerca del movimiento, adquiridos e incorporados durante su experiencia como bailarín escénico, en pos de establecer ciertos criterios para transmitir a otros su estilo de baile y desarrollar una metodología propia de enseñanza (Merritt, 2012). Junto a Fabián Salas, Naveira desarrollaría un modo de investigación/enseñanza del tango “caracterizado por la división analítica del baile en sus mínimos movimientos y la incorporación de la mayor variedad posible, rompiendo para ello con el tradicional enfrentamiento de torsos y la cercanía de los miembros de la pareja” (Carozzi, 2015: 155). Pablo Villarza, “el Pulpo” Esbraz, Mauricio Castro, “Chicho” Frúmboli y Pablo Inza, entre otros, continuarían esta tradición desarrollando y enseñando un modo de bailar dirigido a la innovación –legitimada en términos de una “evolución” del género–, que rompería con muchas de las convenciones preexistentes, creando movimientos nuevos y dinamizando el baile (Liska, 2012).

¹³ En la enseñanza del tango suelen distinguirse dos roles durante el baile: unos son encargados de “llevar” o “marcar” los pasos y otros deben aprender a “seguir” o “dejarse llevar”. Históricamente, ha existido una asignación fija del rol durante el baile en función del sexo y el género del bailarín. Esta relación se ha desestabilizado de manera creciente a partir de la primera década del nuevo siglo, principalmente gracias a las propuestas de tango *queer* y tango *gay*. Es de esperar que las disputas en torno a los métodos y las técnicas de enseñanza del tango en los circuitos relajados se deban a una gran variedad de motivos. Si bien no es tema de esta investigación, puedo mencionar los siguientes: la necesidad de desarrollar una técnica de enseñanza al alcance de más personas y que sea capaz de adaptarse a la mayor diversidad de cuerpos posibles; la priorización de una comunicación sensible, desgenerizada y simétrica dentro de la pareja de baile, la relevancia discursiva de la escucha activa del

Al igual que sucede con el tango bailado, en la actualidad existen diferentes circuitos culturales de la danza contemporánea en Buenos Aires. Como analiza Denise Osswald (2015), durante las últimas décadas se consolidó un circuito independiente a partir de los aportes artísticos y pedagógicos de un grupo extenso, heterogéneo y bastante disgregado de maestros y maestras que dan clases en ámbitos no oficiales. Estos espacios del circuito independiente ofrecen ámbitos para bailar, entrenar o investigar el movimiento sin atenerse a las convenciones artísticas dominantes en otros circuitos académicos u oficiales de la danza –ya sea clásica, moderna o contemporánea– y trasladan, en muchas oportunidades, la escena a espacios públicos o a espacios no convencionales para estos estilos de danza en particular. También cuestionan la institucionalización de la danza desde diversos criterios de creación y composición.

Tanto Osswald (2015) como Sáez (2017) coinciden en destacar dos episodios fundamentales para el desarrollo, la consolidación y la visibilización de este circuito independiente porteño. El primero es la creación en 1997 de la asociación de coreógrafos contemporáneos asociados–Danza Teatro Independiente (CoCoA-Datei), que se organizó con la intención de promover la actividad de las compañías independientes locales. Sus reiteradas demandas al Gobierno de la Ciudad tuvieron como efecto la creación, en el año 2001, del Instituto para el fomento de la actividad de la danza no oficial en la ciudad de Buenos Aires (Prodanza).

El segundo es la creación del Instituto Universitario Nacional del Arte en 1996 y su Departamento de Artes del Movimiento, donde se comenzaron a dictar, entre otras, las Licenciaturas en Composición Coreográfica con orientación en Danza, Danza Teatro, Comedia Musical y Expresión Corporal. Según Osswald, este hecho modificó la centralidad ocupada hasta entonces por el Taller de Danza contemporánea del Teatro San Martín en la formación artística; a la par que incorporó al plantel

cuerpo y de la fluidez de movimientos dentro de la pareja; la atención a los micro-movimientos del cuerpo en vinculación con la experiencia sonora y con la experiencia de contacto; la adaptabilidad de los pasos a las necesidades menos “ostentosas” o “grandilocuentes” de la pista de baile para favorecer la convivencia con las demás parejas, entre otros. A su vez, la escuela de Dinzel (2012) también comenzó a explorar la enseñanza de la “propuesta compartida” en el baile, habilitando la posibilidad de que la pareja pueda decidir espontáneamente quien propone o se deja llevar durante la improvisación, llegando idealmente a un punto de “confusión” en el que ya “nadie sabe quien lleva a quien”. Esta propuesta ha sido retomada individualmente por diversos bailarines o profesores, como por ejemplo Soledad Nani.

institucional a docentes que, hasta entonces, desarrollaban sus actividades de manera independiente.

Mientras la constitución de COCOA consolida y hace visible un circuito independiente que ya existía (y que estaba formado por muchas maestras que participan en COCOA), la fundación del IUNA vuelve más porosos los límites entre lo oficial y lo independiente. Estas dificultades para establecer las delimitaciones en la danza contemporánea local continúan, con ciertas variaciones, hasta la actualidad¹⁴. Durante los últimos años, artistas y gestores culturales del circuito independiente porteño comenzaron a consolidar nuevas redes asociativas para impulsar ciclos, encuentros o festivales, como por ejemplo el Festival Internacional de Danza Emergente¹⁵.

Desde estas actividades se propone revertir los efectos de la disgregación y consolidar “nuevos puentes” para fomentar el trabajo en red y el intercambio artístico-comunitario. Asimismo, problematizan el quehacer artístico, los modos de producción y las condiciones de trabajo en la danza contemporánea. Particularmente, se preguntan por las lógicas con las que funcionan los subsidios estatales para obras y proyectos independientes, vuelven a poner en el centro de la escena el problema de la financiación, las limitaciones de las políticas culturales, la ausencia de una ley nacional de danza y la necesidad de reformular el vínculo entre el ámbito independiente y las instituciones públicas y privadas.

En cuanto a los métodos de enseñanza, dentro del circuito independiente se abrió un amplio abanico de posibilidades para la experimentación, la articulación o la fusión de lenguajes con técnicas de actuación, técnicas somáticas, técnicas del movimiento alternativas a la danza occidental o técnicas y estéticas consideradas populares (Sáez, 2017). Esto ha dado lugar, en palabras de Osswald:

a la emergencia de nuevos repertorios disponibles de movimientos, vinculados a la inclusión de movimientos ordinarios (caminar, rolar, correr, hablar), a la incorporación de prácticas como la improvisación, a una revisión crítica del

¹⁴ En 2009 también se creó la Compañía Nacional de Danza Contemporánea, dependiente del Ministerio –por entonces, Secretaría– de Cultura de la Nación.

¹⁵ El Festival Internacional de Danza Emergente (FIDE) es impulsado por artistas y gestores independientes. En 2015, 2016 y 2017 realizó tres ediciones. En el mes de mayo de 2020 llevó adelante su cuarta edición de manera virtual por las medidas de aislamiento social, preventivo y obligatorio a raíz de la pandemia de covid-19. En esta oportunidad recibió la colaboración de la Casa Nacional del Bicentenario, el Centro Cultural de la Cooperación y El Cultural San Martín, entre otras instituciones.

virtuosismo pregonado por la danza académica y a la revalorización de las experiencias públicas performáticas bajo nuevos formatos y dispositivos, orientados ahora a interpelar al espectador empujándolo hacia una participación activa o comprometida (2015: 221).

Ahora bien, una vez delimitado el contexto de esta tesis es importante destacar que mis objetos de comparación no son, en efecto, los circuitos dancísticos sino las experiencias situadas de las bailarinas madres que circulan en ellos. Y debo reconocer que mi primer registro de maternidad en la danza es absolutamente personal: esta investigación comenzó a gestarse junto con mi hija.

Supe que estaba embarazada poco antes del inicio de mi beca doctoral en abril de 2014. En ese momento hacía trabajo de campo dentro del circuito de milongas relajadas porteñas. También era alumna de un taller de creación y montaje coreográfico coordinado por Gerardo Litvak¹⁶ y Natalia Martirena en La Casa Nacional del Bicentenario (CNB)¹⁷. Era la primera actividad organizada por el área de danza contemporánea a cargo de Soledad Pérez Tranmar.

Al inicio de este recorrido, las experiencias de maternidad de las bailarinas contemporáneas no eran parte de la formulación de mi investigación. No obstante, fue imposible evitar el contrapunto permanente entre lo que me sucedía en ambos circuitos. El contraste de mis vivencias como mujer gestante en los diferentes espacios fue inevitable. En el taller de montaje coreográfico, mis compañeras –éramos casi todas mujeres y solo dos varones– estaban siempre muy atentas a todo lo que me pasaba. Me preguntaban cómo me sentía y se ocupaban de que estuviera cómoda y contenida.

Algunas no disimulaban la curiosidad que les provocaba la gestación y me hacían preguntas. Un par me buscaban durante los descansos para subirme la remera y chequear, ubicándome de perfil, cuánto cambiaba mi abdomen en comparación con las semanas anteriores. Era una especie de juego que nos divertía bastante. A mí me gustaba mucho tenerlas como testigas cercanas de este proceso vital. Pocos años después, algunas de ellas también se convertirían en madres y serían valiosas

¹⁶ Actualmente Gerardo Litvak es el Director Ejecutivo de Prodanza.

¹⁷ El edificio de estilo francés fue construido en 1913 y está ubicado en Riobamba al 900. Desde 2006 pertenece a la órbita de la Secretaría de Cultura de la Nación. En 2016 pasó a formar parte de la Dirección Nacional de Museos, dependiente de la Secretaría de Patrimonio Cultural. La CNB es un espacio oficial de referencia para la creación artística contemporánea.

interlocutoras para esta tesis. Con Gerardo, el coreógrafo, me volví a cruzar en varias oportunidades. A veces, junto a mi hija, a quien apodamos “la hija de Noche de baile”, jugando con el nombre de la obra montada durante el taller.

En el circuito de milongas relajadas mi vivencia gestante fue diferente y menos amigable. Al comienzo del embarazo opté por tomar clases particulares con una profesora para iniciarme en el aprendizaje del rol de “conductora” o “líder” en el baile. Siempre estuve convencida de la importancia de aprender ambos roles en el baile como vía de exploración etnográfica, si bien durante años lo postergué con diferentes pretextos¹⁸. Algo muy similar relata Mercedes Liska (2014) sobre su vivencia al ingresar al circuito del tango *queer*, observando lo difícil que le resultaba aprender el rol de conducir en la pareja de baile y la culpa que sentía frente a su preferencia por bailar en el rol “tradicional” asignado a las mujeres, pensándolo en términos de práctica normalizadora de la feminidad.

Al poco tiempo de haberme iniciado con las clases de conductora, una amiga me propuso que la acompañara a una práctica de tango en donde podríamos bailar juntas. El nombre de la propuesta (La María) me prometía una atmósfera femenina (incluso supuse que se trataba de una práctica de tango *queer*), el horario diurno –de 16 a 19 hs.– me resultaba muy “amigable” y ya conocía el espacio por haber asistido a diferentes propuestas en ese mismo lugar; todos motivos por los cuales decidí aceptar el convite.

Para mi sorpresa, al llegar a la práctica observé solo parejas conformadas por varones y mujeres, quienes además estaban bailando en los roles tradicionalmente asociados con unos y otras (los hombres conducían los movimientos y las mujeres se

¹⁸ Durante mi embarazo, y por primera vez en mi historia como bailarina de tango, comencé a disfrutar de la posibilidad de conducir los movimientos y de bailar con otras mujeres, moviendo mi cuerpo, habitado por otro ser que por momentos se movía conmigo y por momentos dentro de mí, a la vez que le proponía secuencias de movimientos a una tercera persona. En líneas muy generales, puedo afirmar que bailar embarazada se convirtió en una fuente de placer y bienestar, facilitando la toma de conciencia de las transformaciones que iba atravesando mi cuerpo y de las modificaciones dinámicas de mi eje corporal, a la vez que me permitía aliviar los dolores, las tensiones musculares e incluso ciertos temores al roce y al contacto vivenciados durante esta etapa.

Dentro del abrazo de tango mi embarazo adquiría una gran centralidad. No solo por la dificultad de calcular el espacio entre los cuerpos y de prever la posibilidad de movimientos de un cuerpo propio que cambiaba diariamente, sino también (y principalmente) porque la comunicación entre los torsos dentro del abrazo –fundamental para la ejecución del baile– generaba una permanente interacción con ese otro ser que habitaba dentro de mí, dando lugar a un diálogo “de a tres” muy novedoso en las relaciones intercorporales que se entranan en mi historia personal –Liska (2012) reflexiona de un modo muy similar sobre su experiencia de bailar tango con otras mujeres–.

dejaban llevar). Durante algunos segundos eternos sentí cómo todas las miradas se dirigían hacia mi prominente abdomen, mientras me invadía un intenso calor y buscaba vanamente algún rostro familiar en el salón (mi amiga aún no llegaba y no conocía a los presentes). En ese preciso momento sucedió algo que de algún modo ya sabía: me sentí completamente fuera de lugar. Por primera vez en muchos años, un espacio familiar se me representaba como un lugar desconocido y ajeno en el cual no sabía cómo actuar (Verdenelli, 2017a).

Después de esta primera experiencia regresé a mi casa pensando que jamás me había cruzado con una mujer gestante (al menos visiblemente) en una milonga, mientras que eran contadas las ocasiones en las que había compartido clases con mujeres embarazadas y en casi todos los casos se había tratado de bailarinas profesionales, que se encontraban allí acompañadas por un varón con quien habían bailado de manera exclusiva.

También me extrañé al notar que estos episodios llamaron mi atención lo suficiente como para recordarlos años después de haberlos vivido, si bien jamás había tomado notas de campo sobre ellos ni los había problematizado. Pero estaban allí, como notas mentales archivadas, que de pronto volvían a mi memoria activadas por mi propia experiencia. Me encontré recordando con exactitud los rostros y las panzas de estas mujeres, en algunos casos sus nombres, los lugares en los que las vi, sus modos de bailar embarazadas e incluso algunas bromas o comentarios que les dirigían otras personas.

Como desarrollaré en el capítulo 2, el extrañamiento antropológico provocado por mi embarazo en el circuito de milongas relajadas fue radical y presentó características disruptivas para el entorno, al menos desde que mi estado de embarazo se volvió ostensible para el resto de los asistentes a las prácticas y milongas que frecuentaba. Durante ese período mi cuerpo pasó a convertirse en el eje a partir del que se articuló y se organizó todo el trabajo de campo.

Si bien no tuve la intención de experimentar con mi momento vital, lo cierto es que fui descubriendo que podía hacer uso de mi embarazo para obtener información valiosa, por lo que decidí continuar con esta estrategia hasta cumplir las 34 semanas de gestación. Hacía tiempo que las lecturas feministas me habían ayudado a comprender que lo personal es también político. Sin embargo, me llevó varios meses, muchas angustias, preocupaciones y conversaciones con mis directoras de tesis

comenzar a conectar las tensiones y las contradicciones que experimentaba durante la etnografía con las vivencias de otras mujeres que, como yo, eran blancas, heterosexuales, cisgénero, de sectores medios urbanos, madres de por lo menos un hijo y que bailaban tango y/o contemporáneo en Buenos Aires.

Es decir, fui entendiendo que mis vivencias me permitían acceder a las experiencias de otras mujeres, que además ocupaban un lugar similar al que ocupaba yo en el espacio social. Esta aclaración es aún más importante si se tiene en cuenta que, según la perspectiva adoptada, la lógica con la que habitamos lo social se encuentra arraigada en nuestros cuerpos y subjetividades; de modo que la identidad personal nos representa tanto en nuestras singularidades como en nuestras posiciones dentro de las relaciones sociales que habitamos¹⁹.

En síntesis, el circuito relajado del tango me permitió vivenciar un extrañamiento radical que, durante mi embarazo, me llevó a reformular por completo mi pregunta de investigación y mis estrategias para el trabajo de campo. No obstante, en los años que siguieron al parto el circuito independiente de la danza contemporánea fue elemental para habilitar un distanciamiento analítico respecto al tango y para iluminar otras artistas de la problemática.

Luego de un período de etnografiar a bailarinas de tango comencé a notar que ya no aparecían preguntas originales, datos novedosos e incluso que podía anticipar muchas de las respuestas de mis interlocutoras. Algunos elementos se revelaron muy productivos para el análisis, pero al volver sobre mis notas me quedaba la sensación de que me estaba perdiendo de algo. Y ese algo fue lo que encontré en clases como la de Eugenia Estévez: otra oportunidad de elaborar desde el movimiento las resonancias del embarazo, el parto o el puerperio en el cuerpo, una nueva posibilidad de trasladar saberes de la maternidad a la danza, la adquisición de nuevas herramientas para observar hábitos de movimiento, las reflexiones pedagógicas sobre el movimiento cotidiano, etcétera.

Es claro que hubo diferencias respecto de los períodos y los ámbitos en los que se llevó a cabo mi observación participante en ambos circuitos. Mientras que en el tango realicé mi participación observante (Hammersley y Atkinson, 1994) en eventos de baile social del circuito relajado –principalmente, en dos prácticas de Almagro y

¹⁹ El grado de autonomía y de manejo de recursos del sujeto para construir el relato identitario dependerá también de su posicionalidad dentro de la estructura social (Hall, 2003; Butler, 2001).

una milonga que funcionaba en un club barrial de Palermo—; en la danza contemporánea me focalicé en la participación en clases, talleres, clínicas y seminarios. Junto con las descripciones etnográficas y los registros autoetnográficos, también comencé a acompañar a algunas informantes en sus actividades cotidianas, a visitarlas en sus espacios domésticos o de trabajo y a relevar una serie de lecturas sobre maternidad que me iban recomendando mis interlocutoras. A su vez, procuré asistir a todos los espectáculos escénicos que abordaran la cuestión de la maternidad y realicé una serie de entrevistas en profundidad de orientación biográfica.

No obstante, las diferencias temporales y espaciales de mi trabajo de campo en ambos circuitos y la disparidad de las descripciones obtenidas a través de los registros etnográficos (algunos eran mucho más detallados y prolongados en el tiempo que otros), me llevaron a preguntarme por la validez y la utilidad de la comparación. Una primera respuesta fue hacer hincapié en que mis objetos de comparación no eran, en efecto, los circuitos, sino las experiencias de las bailarinas madres.

Con respecto a las diferencias en las historias, las dinámicas de circulación y los procesos de formación involucrados en cada práctica, procedí de modo similar: ser nativa de ambos circuitos me permitió no solo participar activamente de todas las actividades que deseaba observar, sino que me ayudó a observar la porosidad de los límites entre ellos. También me sirvió para identificar con facilidad a las bailarinas que eran madres y para entender con claridad de qué hablaban estas mujeres a partir de mi propia experiencia, trayectoria y recorrido. Además, la vasta reflexividad propioceptiva que existe en el circuito independiente de la danza contemporánea me brindó nuevos recursos para pensar la vivencia corporal asociada a la maternidad gestante y habilitó una indagación renovada acerca de las relaciones entre cuerpo, movimiento y palabra.

2. Organización de la tesis

Luego de este capítulo introductorio, en el siguiente capítulo delimito el diálogo académico y la discusión conceptual en la que se inserta este estudio. Recupero los principales aportes sobre el balance entre la profesión y la maternidad en mujeres de clase media urbana. A partir de este recorrido, despliego diferentes líneas de

indagación conceptual sobre las cuales procuraré volver en los capítulos siguientes, para el análisis de los datos empíricos. Por último, desarrollo el abordaje metodológico desde el que observo el fenómeno en cuestión.

En el capítulo 2 “El embarazo en el campo”, me pregunto cómo un embarazo puede facilitar u obstaculizar el acceso al campo y reflexiono sobre las particularidades de realizar una etnografía durante la gestación. Asimismo, exploro la multiplicidad de formas que puede tomar la reflexividad en relación al embarazo durante el proceso de conocimiento antropológico. Para ello, recupero las contribuciones de otras etnógrafas que problematizaron las influencias de sus embarazos en el campo y presento mi experiencia durante los inicios de este estudio.

En el capítulo 3 “Las narrativas de madres y bailarinas”, indago acerca de la política narrativa que participa en la construcción de agencia de las bailarinas de tango y las bailarinas de contemporáneo que desean conciliar su profesión con su maternidad. En una primera instancia, profundizo sobre las figuras de la milonguita y la madre en las letras de las composiciones musicales de tango de las primeras dos décadas del siglo veinte, a fin de establecer cómo se distribuye agencia en estas historias. Luego, analizo dos registros fílmicos desde el punto de vista de las políticas narrativas: la película *Un tango más* (2015) y la miniserie *El maestro* (2017).

En el capítulo 4 “Danza, precarización laboral y maternidad” indago el proceso de (auto)reconocimiento de bailarines y bailarinas como trabajadores de la cultura y las particularidades del trabajo en la danza. Observo que la pandemia de covid-19 puso en escena la precariedad y la informalidad en la que se despliegan las vidas de bailarinas y bailarines en Buenos Aires. También me pregunto cómo se articulan y se reproducen las desigualdades entre varones y mujeres en los dos circuitos dancísticos estudiados, problematizo la invisibilización de la maternidad en estos espacios y recupero las incipientes estrategias de colectivización, reconocimiento y visibilización de las bailarinas madres.

En el capítulo 5 “Lo que cierra (la maternidad)”, describo la perspectiva nativa que lleva a clasificar una serie de obstáculos, barreras y limitaciones para articular la maternidad con el trabajo artístico: lo que cierra la maternidad. ¿Cuáles son las implicancias subjetivas de negociar entre necesidades y demandas que, según sus protagonistas, pueden percibirse como contradictorias o incompatibles?, ¿qué sucede

con los cuerpos gestantes de las bailarinas de cada circuito?, ¿qué repertorios culturales se activan para dificultar el balance trabajo-familia?

En el capítulo 6 “Lo que abre (la maternidad)”, indago la perspectiva nativa sobre lo que habilita la experiencia materna desde la palabra y el movimiento: ¿qué es lo que abre la maternidad? Analizo las transformaciones corporales temporales asociadas con los procesos de gestación, parto y puerperio como oportunidades. También me pregunto por los saberes y los aprendizajes que son valorados positivamente en relación con la trayectoria artística: ¿cómo elaboran, organizan o redefinen estas mujeres su relación con la danza y el movimiento a partir de la maternidad?

En el capítulo 7 “Las tácticas”, atiendo a las tácticas que desarrollan las bailarinas madres para gestionar el tiempo. ¿Cómo hacen estas mujeres para articular, diariamente, su carrera artística con el cuidado infantil?, ¿cómo usan el tiempo?, ¿siguen haciendo lo que les gusta?, ¿cómo?, ¿de qué modos mantienen su pertenencia efectiva a cada circuito dancístico? Si bien muchas bailarinas de tango y bailarinas de contemporáneo decían sentirse tironeadas entre la maternidad y la danza, entre deseos y necesidades que aparecían como contrapuestos e incompatibles, en sus prácticas cotidianas también daban cuenta de un gran despliegue creativo para circular por los espacios estudiados.

Capítulo 1

Antecedentes, perspectiva y metodología

1.1 Introducción

En este apartado delimito el diálogo académico y la discusión conceptual en la que se inserta este estudio. Recupero los principales aportes sobre el balance entre la profesión y la maternidad en mujeres de clase media urbana. A partir de este recorrido, despliego diferentes líneas de indagación conceptual sobre las cuales procuraré volver en los próximos capítulos para el análisis de los datos empíricos. Por último, desarrollo el abordaje metodológico desde el que observo el fenómeno en cuestión.

Dada la escasez de reflexiones sobre la conciliación entre la profesión y la maternidad dentro de la antropología de la danza, en un primer momento amplié mi consideración hacia las investigaciones sobre la maternidad en deportistas profesionales. Es cierto que, a diferencia de lo acontecido en el deporte profesional, la danza occidental ha estado altamente feminizada desde sus inicios (Abad Carlés, 2012). En este sentido, es menester reconocer que la danza y el deporte presentan múltiples diferencias en sus historias, en sus lógicas y en los procesos de formación para la práctica, entre otras.

No obstante, comparten el hecho de ser prácticas de educación del cuerpo, que operan a partir de su control y de su adecuación a una norma y a marcos de acción estrictos y que, además, en ambos casos la incorporación de técnicas y de habilidades corporales es acompañada por la incorporación de determinados valores y moralidades (Mora, 2008). A su vez, tanto el deporte como la danza comparten una idea similar en torno al cuerpo, ya sea de la atleta o de la bailarina: se lo piensa esencialmente como un instrumento de trabajo²⁰. Esta construcción del cuerpo como instrumento de trabajo (Mora, 2011, 2015) atraviesa a todas las carreras de la danza y del deporte profesional e implica, en cada circunstancia específica, ciertos modos particulares de entender el cuerpo, de representarlo, de moverlo y de vivirlo.

²⁰ Entre otros ejemplos, Ana Sabrina Mora (2011) recupera las palabras de Ana Itelman, bailarina, coreógrafa y maestra de danza, pionera en la danza moderna en Argentina. Para ella, la danza era movimiento expresivo y utilizaba el más humano de todos los instrumentos para su expresión: el cuerpo humano. Por tanto, decía que su característica distintiva era que instrumento e intérprete eran uno solo.

En relación al tema de este estudio, puede pensarse que la construcción del cuerpo como instrumento de trabajo da lugar a una serie de dificultades específicas para aquellas mujeres que, en pleno desarrollo profesional, desean convertirse en madres a partir de un proceso gestacional, principalmente debido a que su cuerpo quedará –por un período más o menos extenso e intenso– supeditado a otras construcciones, representaciones y mandatos asociados a momentos vitales como el embarazo, el puerperio y la crianza temprana de sus hijos e hijas. Como escribió Martha Graham, una de las creadoras de la danza moderna, “el instrumento mediante el que se expresa la danza es también el instrumento mediante el que se vive la vida: el cuerpo humano” (1995: 30).

La cuestión de lo corporal convierte a las esferas de la danza y del deporte en terrenos sumamente fértiles para indagar sobre los conflictos, las tensiones o las disputas que deben enfrentar bailarinas o deportistas profesionales que desean conciliar sus carreras con sus maternidades. Sin embargo, con valiosas excepciones como los trabajos de Abad Carlés (2012, 2015), Gray (2015), Freeman (2008), Nash (2011), Palmer y Leberman (2009), McGannon et al. (2012) entre no muchos otros, prácticamente no encontré estudios que atiendan a esta cuestión. Esta invisibilización de la maternidad en la danza y en el deporte me llevó a ampliar la búsqueda bibliográfica hacia otros estudios que, desde las ciencias sociales, abordan el cruce entre maternidades, cuidado infantil y trabajo remunerado en mujeres heterosexuales, cisgénero y de clase media urbana.

Durante las próximas páginas espero delinear las particularidades que presentan las búsquedas por conciliar el trabajo remunerado, la maternidad y el cuidado infantil en las vidas de estas mujeres. En una primera instancia, me detengo brevemente en los aportes específicos de los diferentes estudios relevados, con la clara intención de contribuir a la construcción de conocimiento sobre el fenómeno en cuestión. Luego, despliego brevemente la discusión sobre el conflicto trabajo-familia desarrollada en psicología del trabajo, dado que aporta una herramienta valiosa para pensar el tema de este estudio. Específicamente, me refiero a la utilidad del concepto de equilibrio trabajo-familia propuesto por Sue Campbell Clark (2000, 2002) y su teoría sobre la permeabilidad de las fronteras. Por último, presento la perspectiva adoptada para pensar la agencia de las bailarinas madres y describo el abordaje

comparativo propuesto para dar cuenta de la complejidad y la diversidad del fenómeno en cuestión.

1.2 En los límites de lo posible: maternidad, danza y deporte profesional

Históricamente, la mayoría de las mujeres que dejaron su impronta creativa en la danza occidental no tuvieron hijos. Desde grandes íconos como Anna Pávlova (1881-1931) o Ninette de Valois (1898- 2001)²¹ hasta la actualidad, ciertos mandatos de género perduran –con escasas variaciones– en el mundo del ballet. Uno de ellos, probablemente el más elemental, es que el matrimonio, el embarazo y el éxito artístico no se mezclan (Morris, 2015).

Susan Crow (2002), actual coreógrafa y ex bailarina del Royal Ballet fundado por de Valois, recuerda que, en su época como bailarina de la compañía, el matrimonio era considerado una “sentencia de muerte” para la carrera de cualquier mujer. En cambio, afirma que para los bailarines varones casarse era algo aceptable e, incluso, deseable y que el matrimonio les otorgaba mayor prestigio y respeto dentro de la compañía. En cuanto a la combinación entre baile y maternidad, la coreógrafa no duda en sentenciar: “era algo absolutamente impensable”. De manera similar, en una mesa redonda organizada por Dance Umbrella y Dance UK en el año 2009, otra ex bailarina del Royal Ballet, Lynn Seymour, contó que en el año 1965 decidió abortar ante el dilema de tener un hijo o estrenar la obra *Romeo y Julieta*. Poco tiempo después, su rol protagónico en esta obra la posicionaría como una de las principales bailarinas de su generación.

A partir de estos ejemplos, podría pensarse que para algunas bailarinas la decisión de no tener hijos se basó en la idea de que existe una incompatibilidad inherente a la profesión con la maternidad. Al observar los testimonios de aquellas mujeres que decidieron convertirse en madres en el transcurso de su carrera, esta

²¹Anna Pávlova fue una famosa bailarina rusa del siglo XX que se convirtió en el arquetipo de la bailarina de danza clásica: delgada, de apariencia delicada y etérea, dispuesta a consagrarse por completo a su vocación. Por su parte, Ninette de Valois también fue una reconocida bailarina de ballet y una prestigiosa coreógrafa irlandesa, además de la fundadora y directora del Royal Ballet del Reino Unido.

hipótesis cobra aún más sentido²². Estas artistas suelen destacar las múltiples dificultades que enfrentaron al tratar de conciliar su carrera artística y su vida familiar. Por ejemplo, en su autobiografía *Push Comes to Shove* (1992), la coreógrafa Twyla Tharp cuenta que en muchas ocasiones se sintió obligada a abandonar el cuidado de su hijo pequeño para poder desarrollar plenamente su carrera como coreógrafa.

Bronislava Nijinska y Birgit Cullberg también fueron madres, a la vez que grandes mentoras y reconocidas coreógrafas, y debieron atravesar dilemas constantes entre las demandas de la maternidad y las necesidades de su profesión, aparentemente opuestas e incompatibles (Abad Carlés, 2012, 2015). Igualmente, la ya mencionada Susan Crow (2002) se refiere a su lucha personal por tratar de equilibrar sus múltiples roles como maestra, coreógrafa y madre. De nuevo, otra ex primera bailarina del Royal Ballet y madre de dos hijos, Antoinette Sibley (Clarke, 1981), reflexiona sobre su propia historia y afirma que para una bailarina es muy difícil decidir ser madre.

En un artículo que analiza las representaciones sobre las bailarinas de ballet en el cine, Geraldine Morris (2015) observa que en todas las películas las protagonistas femeninas se ven obligadas a elegir entre el amor y la danza –o en el caso de *El cisne negro*, entre el éxito y la castidad–. Dice que en estos argumentos se refuerza la idea de que existe una incompatibilidad inherente a la profesión con la vida familiar e incluso, con la vida personal en general. A la vez, afirma que se reproduce un modelo de artista mujer que debe sacrificarlo todo –hasta la vida misma, en el caso del cisne negro– por alcanzar el éxito y el reconocimiento del público.

²² Una gran excepción esta constituida por la historia de la revolucionaria Isadora Duncan (1878-1927), una bailarina, docente y coreógrafa norteamericana. Duncan fue una de las grandes creadoras de la danza moderna, una mujer que rompió con todos los cánones estéticos de la danza clásica y que se negó a utilizar las zapatillas de baile. Influida por la Grecia clásica, afirmó que el baile tenía que ser una prolongación de los movimientos naturales del cuerpo y que debía poner al individuo en comunicación armónica con la naturaleza y con los cuerpos celestes. No dudó en convertirse en madre soltera, algo muy inusual para su época. También fue una pionera en salir al escenario y bailar embarazada, afirmando que la maternidad era parte de su vida creativa. Sin embargo, su experiencia materna tendría un final trágico cuando sus dos pequeños hijos, Deirdre y Patrick, se ahogaron con su niñera en un accidente automovilístico en el río Sena, en París, mientras Duncan se encontraba trabajando como coreógrafa.

Por otro lado, Ana Abad Carlés (2012) también destaca la paradoja de que, si bien en el escenario Duncan exhibía orgullosa su maternidad, dentro de la sociedad de su tiempo esta imagen maternal quedaría restringida a la de ser “mentora” de sus hijos artísticos: una madre virgen y una maternidad concebida artísticamente, más que sexualmente. La vida de Duncan también terminaría, como la de sus hijos, con un trágico accidente: murió estrangulada en su automóvil Bugatti durante un paseo, cuando su chal se enredó en los radios de una de las ruedas posteriores.

Ana Abad Carlés (2012), por su parte, se pregunta por qué durante los últimos años se desencadenó un proceso de marginalización y creciente invisibilización de la agencia creativa de la mujer en la danza occidental. Según la autora, la paulatina desaparición de las mujeres coreógrafas suele explicarse a partir de argumentaciones que apelan a tres tipos de determinismos: el biológico, el emocional y el espacial. Me detendré aquí en el determinismo biológico, a partir del que se argumenta que las mujeres abandonan sus carreras profesionales para convertirse en madres y formar una familia. Según estos testimonios, la mayoría de las bailarinas finalizan sus carreras alrededor de los treinta años, momento vital en el que opera cierta presión biológica en aquellas que desean tener hijos y que también suele coincidir con el momento en que coreógrafos y coreógrafas inician sus carreras.

Abad Carlés cuestiona este argumento y sostiene que reducir la desaparición de las mujeres de un ámbito creativo en el que en el pasado han tenido un gran protagonismo a la maternidad es una justificación fácil y necesariamente parcial. También destaca que, a diferencia de otros ámbitos laborales, el de la danza se ha movido desde sus inicios en esferas mayormente femeninas y, a su entender, esto constituye una razón de peso para esperar que en este ámbito se hubiera desarrollado una mayor adecuación del entorno y de las dinámicas laborales hacia sus protagonistas mujeres. En sus palabras:

No parece que sea simplemente la maternidad lo que aleja a las mujeres de la creación coreográfica, sino más bien la falta de adaptación de unas instituciones a la realidad de su mayor población artística y creativa. Lejos de pedirle cuentas a tales instituciones por su incapacidad de adaptación, el mundo de la danza ha ido generando místicas que mantengan la exclusión de las mujeres en base a diferencias de género que oculten unas construcciones socioculturales que ayudarían a explicar unas “estadísticas escandalosas” (2012: 364).

Para Abad Carlés es la falta de adecuación de las transiciones profesionales y de las condiciones de trabajo la que dificulta la incorporación de las mujeres a la carrera coreográfica y no la maternidad en sí misma. En este sentido, también destaca la inexistencia de “rutas de retorno” para aquellas mujeres que, por diversos motivos –entre ellos, la maternidad–, se alejan temporalmente de la profesión, con excepción del ámbito educativo. El cuidar y el educar parecen ser términos claves para

comprender los condicionantes de género en las carreras de las mujeres en la danza “la necesidad de ser cuidada, educada o de cuidar y educar a otros” (2015: 7).

También se pregunta por qué el ejemplo de las mujeres que fueron madres y que desarrollaron carreras artísticas exitosas fue invisibilizado para las futuras generaciones de artistas, que podrían estar interesadas en seguir esos mismos caminos. De igual forma, señala que la falta de documentación histórica sobre la maternidad en artistas ha dejado un vacío hermenéutico importante y que este vacío referencial es el que ha permitido la emergencia de las teorías que intentan explicar la situación con argumentos de tipo biológico o naturalistas, en pos de garantizar la aceptación de esta nueva realidad como incuestionable; ocultando su naturaleza social e histórica.

Para comenzar a revertir esta situación, Abad Carlés propone rescatar la historia reciente de las artistas-madres como parte de la formación de las jóvenes bailarinas y de las futuras creadoras. La autora cree que es fundamental empezar a compartir “las batallas y los éxitos obtenidos por otras mujeres en décadas anteriores de forma que se les permita vislumbrar nuevos objetivos y posibilidades dentro de sus carreras” (2012: 363).

Por otro lado, Crow (2002) destaca la necesidad de un cambio en las lógicas binarias y en las reglas masculinas que rigen el mundo de la danza hasta la actualidad y toma como el inicio de un proceso de transformación el hecho de que la principal bailarina del Royal Ballet, Darcey Bussell, haya vuelto a subirse a los escenarios luego de dar a luz a su hija en el año 2001²³. Este proceso de transformación también puede verse actualmente en la escena local, en dónde la primera bailarina del Teatro Colón, Nadia Muzyca es, además, madre de dos niños pequeños.

Como parte de este proceso de visibilización de la maternidad en la danza, es relevante mencionar el trabajo de la fotógrafa y periodista norteamericana Lucy Gray (2015); quien se dedicó a seguir y a registrar, durante catorce años, la vida cotidiana de tres bailarinas del Ballet de San Francisco que se convirtieron en madres en la cima de sus carreras profesionales. A partir de un registro fotográfico íntimo y detrás de escena —la mayoría de las fotos son en los hogares, los ensayos, los trayectos cotidianos, los camerinos e incluso, los partos—; Gray se pregunta por el balance entre

²³ Hoy sabemos que Bussell no continuaría bailando por mucho tiempo más: en el año 2004 tuvo a su segunda hija y en el año 2006 anunció su retiro.

la crianza infantil y el desarrollo profesional en la vida de estas tres artistas a lo largo del tiempo (y al mismo tiempo).

Gray confiesa que, antes de este proyecto, no tenía en alta estima a las bailarinas clásicas: “las veía como egoístas y autodestructivas: fumadoras empedernidas que se esforzaban por mantener los cuerpos delgados de las niñas” (2015: 12). No obstante, sus percepciones comenzaron a cambiar luego de un primer encuentro casual con Katita Waldo –bailarina del Ballet de San Francisco– y su pequeño hijo, James. Al poco tiempo, Gray le preguntó a Waldo si estaría dispuesta a trabajar en un proyecto fotográfico a largo plazo para capturar su experiencia como madre y bailarina. Luego se sumaron otras dos colegas de Waldo, que también eran madres: Tina LeBlanc y Kristin Long.

A partir de múltiples fragmentos de entrevistas e imágenes en blanco y negro, Gray narra los desafíos cotidianos de estas bailarinas para compatibilizar su rol como madres con su exigente vida profesional. También reconoce haber logrado documentar algo que nadie, ni siquiera las mismas artistas, se imaginaron: que todas ellas experimentaron una mejora en su performance, rendimiento y calidad interpretativa luego de ser madres. Del mismo modo, dice que estas mujeres descubrieron que el tiempo que pasaban alejadas de sus hijos e hijas les permitía disfrutar más de la maternidad. En suma, el trabajo de Gray no solo muestra la tensión entre las demandas físicas y emocionales de la crianza temprana y del ballet, sino que también destaca las posibilidades que encuentran estas tres bailarinas madres para realizar sus proyectos personales.

De modo similar al de las mujeres en el mundo de la danza, es poco lo que se sabe sobre las deportistas profesionales que se convierten en madres. Existe un vacío en la literatura sobre las carreras deportivas de las mujeres y pocos estudios se han centrado en comprender los determinantes de género en el desarrollo de la carrera o en el proceso de retiro de las atletas. Son aún más escasos los trabajos que se preguntan cómo hacen las atletas que tienen hijos e hijas para balancear su vida profesional y su vida familiar, o cuáles son las implicancias subjetivas de negociar entre necesidades y demandas aparentemente incompatibles, como la maternidad y el deporte de alto rendimiento.

Diversos autores afirman que la mayor participación de las mujeres en estas esferas significó una verdadera modificación de las reglas de juego y de lógicas

masculinas que rigen estos espacios y consideran que los modelos de carrera dentro del deporte profesional continúan operando bajo cierta idea de atleta “universal”, blanco y masculino (Stambulova y Ryba, 2013, 2014; Ronkainen, et al., 2016). En esta línea, algunos estudios destacan que el embarazo y la crianza temprana suelen identificarse como los principales motivos por los que las deportistas mujeres abandonan sus carreras deportivas, o como las principales razones por las que no logran alcanzar su pleno potencial y el máximo rendimiento en el deporte (Palmer y Leberman, 2009; Spowart, Burrows y Shaw, 2010; Nash, 2011).

Otras investigaciones analizan la mirada androcéntrica que rige el entrenamiento de alta competencia, a partir de la cual suele afirmarse que para una deportista de elite no hay tiempo ni energía restante para pensar en la maternidad. Para una atleta ser madre no es una opción o, en todo caso, debe ser un deseo postergado hasta el momento del retiro (Currie, 2004; Freeman, 2008; Spowart, Hughson y Shaw, 2008; Appleby y Fisher, 2009; Nash, 2011). Además, algunos estudios critican los discursos médicos hegemónicos y afirman que durante mucho tiempo estos ubicaron al embarazo y al entrenamiento deportivo como asuntos incompatibles. Dicen que estos discursos llevan a que muchas mujeres que desean ser madres decidan distanciarse de la práctica deportiva, pensándola como peligrosa para su salud durante el embarazo y el puerperio (Vertinsky, 1994; Kardel, 2005; Jette, 2006, 2011; Spowart et al., 2008).

Algunos estudios examinaron desde una perspectiva de género la toma de decisión para el retiro del deporte de atletas europeos. Estos trabajos encontraron que la mayor diferencia entre varones y mujeres es el deseo que expresan muchas atletas de “formar una familia”, a la vez que su percepción de incompatibilidad entre ese deseo y su profesión (Moesch et al., 2012; Ronkainen et al., 2016). Por ejemplo, Noora Ronkainen, Irina Watkins y Tatiana Ryba (2016) se preguntan por las experiencias previas a su retiro de un grupo de corredoras y corredores de fondo finlandeses. A partir de un análisis narrativo, observan que para la mayoría de las mujeres la carrera atlética era pensada como un proyecto de su juventud y que la consideraban incompatible con otros proyectos vitales, principalmente con la maternidad.

De un modo similar al de Abad Carlés (2012) en su estudio sobre la danza, destacan que las mujeres entrevistadas carecían de narrativas ejemplares que les permitieran pensar en la posibilidad de ejercer carreras atléticas prolongadas y,

especialmente, que las habilitara a evaluar la alternativa de ser madres-atletas y de negociar entre ambos posicionamientos identitarios. Según este trabajo, la imposibilidad de pensarse a sí mismas en términos más flexibles y de negociar entre sus múltiples roles resultaba en una mayor angustia y en una sensación de soledad para las mujeres, en comparación con sus colegas varones. Estos últimos, en cambio, disponían de recursos más amplios y de narrativas más flexibles para pensarse como atletas maduros y con una vida familiar.

Como puede observarse, la relación entre embarazo, maternidad y deporte profesional es compleja y se encuentra atravesada por múltiples discursos que condicionan las experiencias de las atletas que desean convertirse en madres o que deciden hacerlo. Estos discursos suelen estar cargados de expectativas sociales y de mandatos morales, tanto hacia la maternidad como hacia el deporte de alto rendimiento, que vuelven aún más difícil la relación entre profesión y maternidad para las mujeres. Al decir de Heidi Vollstadt Freeman (2008) esto lleva a que, a pesar del bienestar personal y la sensación de autocontrol que obtienen a través del atletismo, muchas corredoras profesionales que son madres experimenten fuertes sentimientos de culpa relacionados con el tiempo que pasan lejos de sus hijos e hijas o fuera de su hogar.

Por otro lado, algunas investigaciones recientes postulan que la maternidad puede resultar beneficiosa para el desempeño profesional de las deportistas. Afirman que, al convertirse en madres, muchas atletas obtienen una perspectiva adicional sobre el deporte: se sienten más motivadas, mejoran su rendimiento, se concentran mejor en sus objetivos, etcétera. Al tener que repartir las responsabilidades entre el trabajo y la familia, las atletas se sienten menos presionadas en sus carreras y aprenden a administrar de un modo más eficiente y equilibrado las demandas de las esferas profesionales y personales (Palmer y Leberman, 2009; Spowart et al., 2010; Nash, 2011). En la misma línea, encuentran que estas mujeres se consideran a sí mismas como ejemplos para otras mujeres y que se perciben como modelos positivos para las futuras generaciones (Freeman, 2008; Spowart et al., 2008; Palmer y Leberman, 2009).

A partir del análisis del caso de Paula Radcliffe, una famosa atleta británica especialista en pruebas de fondo, Kerry McGannon et al. (2012) se preguntan por las representaciones mediáticas sobre las atletas-madres y por cómo los medios de comunicación construyen la figura de Radcliffe entre la maternidad y el deporte de

alto rendimiento. Según los autores, durante los últimos años los medios masivos se interesaron por las historias de las atletas que se convierten en madres y comenzaron a instalar la idea de que el embarazo, la maternidad y el deporte de alto rendimiento no son necesariamente excluyentes. No obstante, observan que los repertorios dominantes suelen reforzar los ideales de la buena madre y de la atleta de elite.

En líneas generales, afirman que la narrativa de la redención es central para comprender cómo se construye la figura de Radcliffe. Según esta narrativa, el hecho de ser una corredora exitosa no le brindaba plena satisfacción a la deportista. Radcliffe no se sentía plena o “completa” y la maternidad llegó a su vida para ocupar ese espacio “vacío”, que no podía llenarse de otro modo. A su vez, esta narrativa sostiene que la nueva identidad de madre se fusionó con la identidad de atleta, permitiéndole a Radcliffe convertirse en una mejor deportista y persona, así como también en una mujer más completa y feliz. En este punto, para los autores aparece la noción de redención, ya que la nueva identidad mixturada le permitió a la atleta redimir sus fracasos previos en el atletismo, tanto para sí misma como para su país.

Consideran que la narrativa de la redención puede interpretarse en dos sentidos. Uno de ellos, quizás el más evidente, es que los medios de comunicación refuerzan normas sociales y mandatos morales vinculados a la maternidad y que promulgan una idea de perfección que está por fuera del alcance de la mayoría de las mujeres. Estos ideales dan a las mujeres la ilusión de que tienen muchas opciones y alternativas disponibles; mientras refuerzan el mensaje de que la “verdadera” vocación de toda mujer es la materna, alentándolas a convertirse en madres abnegadas que, además, deben ser exitosas profesionales y disfrutar de todo lo que hacen. Pero, al mismo tiempo, la narrativa de la redención puede pensarse en otro sentido, como una forma de resistencia hacia las narrativas más tradicionales –y aún vigentes en el deporte–, que presentan a la maternidad y al atletismo como asuntos incompatibles y mutuamente excluyentes. En el caso de Radcliffe, por ejemplo, se destaca que el nacimiento de sus hijos mejoró su ejecución y rendimiento y que le brindó mayor motivación y confianza en sí misma.

Por último, en un estudio de psicología del deporte Karen Appleby y Leslie Fisher (2009) exploran las implicancias psicológicas de la maternidad en deportistas de alto rendimiento. Sus resultados revelan que algunas atletas logran experimentar cierta integración de sus identidades a partir de la negociación entre ellas y del

distanciamiento respecto a estereotipos y mandatos socioculturales vinculados a la maternidad y al atletismo. Según afirman, las corredoras de fondo que aceptaban los estereotipos de madre y atleta, sin cuestionarlos, y que adoptaban para sí mismas la identidad de la “buena madre” –que implica, entre otras cosas, la abnegación y el cuidado desinteresado de los otros–, experimentaban altos niveles de angustia psicológica, un rendimiento limitado y una participación deportiva poco eficaz.

En cambio, observaron que las atletas que se resistían al ideal de la buena madre experimentaban menos sufrimiento psicológico y vivenciaban la práctica deportiva como una fuente de placer, de bienestar y de salud mental. A partir de estos hallazgos, los autores concluyen que las narrativas sobre el deporte como fuente de placer, de equilibrio, de bienestar y de salud, tienen el potencial de resistir los ideales culturales dominantes sobre el atletismo y la maternidad, que son los que limitan la participación deportiva de las mujeres con hijos e hijas.

Partiendo de estos aportes pude identificar algunas de las particularidades que presenta la búsqueda por encontrar balances entre la maternidad y la profesión en bailarinas de tango y bailarinas de contemporáneo. Específicamente, observé las dificultades que estas mujeres experimentan durante sus embarazos en relación a su concepción de cuerpo como instrumento de trabajo. A su vez, atendí a las implicancias subjetivas que tiene para muchas el hecho de negociar entre dos roles aparentemente incompatibles: ser madre y ser bailarina. También me pregunté cómo se ponen en juego ciertos modelos hegemónicos de creatividad y de auto-sacrificio; presentes tanto en los discursos sobre la madre abnegada, como en aquellos que se refieren a la artista consagrada.

Asimismo, observé el vacío referencial, la falta de documentación histórica y la carencia de narrativas ejemplares para que estas madres y artistas puedan pensarse a sí mismas como parte de un entramado colectivo y vislumbrar así nuevos objetivos y posibilidades profesionales. También indagué acerca de las rutas de retorno para aquellas bailarinas que, al convertirse en madres, se alejan temporalmente de su profesión y sobre la falta de adecuación de las condiciones de trabajo para las bailarinas madres. Estas y otras inquietudes serán desarrolladas durante los próximos capítulos, a partir del análisis de los datos recolectados.

Es importante destacar que varios de los conflictos y las tensiones que se delinearon hasta aquí no son exclusivos de la danza o del deporte. Por el contrario,

para muchas mujeres profesionales, heterosexuales, cisgénero y de sectores medios urbanos, tratar de conciliar la maternidad y el cuidado infantil con el trabajo remunerado presenta una serie de desafíos y dificultades que, en muchos aspectos, se asemejan a los ya expuestos. Por este motivo, en el próximo apartado espero desplegar algunos debates más generales sobre la problemática y visibilizar ciertas desigualdades de género persistentes en las familias heteroparentales de clase media.

1.3 Maternidad y trabajo en mujeres de clase media

Durante las últimas décadas los debates feministas problematizaron la división sexual del trabajo en las sociedades modernas y advirtieron que la capacidad de las mujeres para ser madres fue utilizada por la economía capitalista para confinarlas al espacio doméstico, para subordinarlas al trabajo reproductivo y a las tareas de cuidado; a la par que se las relegó de otras esferas de la vida social, cultural y política (entre otros: Hartmann, 1980, 2000; Lamas, 2000; Scott, 2000; Federici, 2010; Barrancos, Guy y Valobra, 2014)²⁴.

Para Joan Scott (2000), por ejemplo, la división sexual del trabajo implicó separar el trabajo reproductivo realizado por las mujeres en el espacio doméstico del trabajo productivo realizado por los varones en el espacio público. Mientras que las mujeres quedaron vinculadas a la reproducción, la familia, la naturaleza, lo emocional y el cuerpo, los varones fueron relacionados con el trabajo productivo, la cultura, la política, lo racional y la mente.

Esta división no fue solo dicotómica, sino que también fue jerárquica y útil para el desarrollo del capitalismo industrial. Un sistema que se construyó sobre –y se alimentó de– las desigualdades sexo-genéricas y que tuvo consecuencias en los modos

²⁴ Una de las pioneras en destacar el peligro que implica pensar las relaciones capitalistas de producción sin analizar las relaciones de opresión que le sirven de base fue la economista estadounidense Heidi Hartmann (1980, 2000). Para ella, la familia no constituye una unidad de intereses sino un lugar de producción y redistribución, donde las personas tienen diferentes actividades e intereses que a menudo entran en conflicto entre sí. Hartmann dice que la familia heteroparental es el “terreno principal en el que los hombres ejercen su poder patriarcal sobre el trabajo de las mujeres” (2000: 33) y observa que en estas familias existen diferencias resultantes de las relaciones desiguales que sus integrantes mantienen con el patriarcado y con el capitalismo. De esta manera, el tiempo dedicado al trabajo doméstico se convierte en un indicador fundamental para observar las relaciones de poder dentro de los hogares y dentro del sistema de producción capitalista.

en que entendemos el trabajo, principalmente en relación a lo que tiene que ser remunerado y lo que se hace “por amor”. Teñidas de amor materno, por ejemplo, muchas tareas se vieron opacadas y desvalorizadas como trabajo.

En este marco, tanto en la academia angloparlante como en el contexto local, diversos estudios procuraron visibilizar las problemáticas que deben enfrentar las mujeres de sectores socioeconómicos medios que procuran conciliar su trabajo remunerado con su vida familiar y, particularmente, con sus maternidades y el cuidado infantil (entre otras: Bailey, 2000; Wainerman, 2005; Castilla, 2009; Faur, 2014; Ghasemi, 2015; Schwarz, 2016).

En un artículo sobre mujeres musulmanas iraníes que trabajan en medios de comunicación, Asemeh Ghasemi (2015) se pregunta cómo estas mujeres se perciben a sí mismas como madres y trabajadoras. A partir de los datos obtenidos de 30 entrevistas semiestructuradas, el artículo analiza que la mayoría de ellas –profesionales y con altos niveles de educación formal– consideran que su rol como madres constituye un aspecto fundamental de sus vidas y subjetividades. Ghasemi observa que las mujeres entrevistadas suelen resolver las tensiones entre el trabajo y la familia priorizando su rol en el hogar y resalta la existencia de expectativas que aparecen como contradictorias e incompatibles entre ambas esferas.

Por un lado, las mujeres desean participar activamente en el mercado laboral y, por otro, se rigen por un modelo de madre abnegada que les exige una presencia constante en el hogar. Estas expectativas encontradas son fuente de angustia, de tristeza o de ansiedad para muchas. En este sentido, dice que existe un modelo ideal de abnegación materna y auto-sacrificio que condiciona las elecciones de las mujeres que participaron de su estudio. Para analizar esta cuestión, toma el concepto de “maternidad intensiva” acuñado por Hays (1998) y sobre el que vale la pena detenerme por unos instantes.

Sharon Hays (1998) analiza a la maternidad como una ideología históricamente construida²⁵. Su argumento es que el modelo cultural contemporáneo de la

²⁵ Es oportuno aclarar qué entiende Hays por ideología: “una vez que los ideales que se han dado por sentados se ponen en tela de juicio, se convierten en ideologías. Tales ideologías, entonces, se convierten en asuntos de debate público, en el que cada uno de los bandos intenta afirmar que la verdad y la justicia están de su lado. Su condición de sentido común se pierde. [...] Pocos osarían cuestionar la crianza intensiva de los hijos de manera directa, tanto como pocos se opondrían de manera absoluta a la lógica de la eficiencia y el interés propio. Sin embargo, la ambivalencia y la tensión son evidentes, y el ideal cultural de la maternidad adecuada se pone potencialmente en cuestión. En consecuencia, no es

“maternidad adecuada” adopta la forma de una ideología de la maternidad intensiva, a la que identifica como dominante en la sociedad estadounidense contemporánea. A su entender, la ideología de la maternidad intensiva es un modelo genéricamente marcado, que aconseja a las madres invertir una enorme cantidad de tiempo, de energía y de dinero en la crianza de sus hijos e hijas.

Se trata de una maternidad centrada en el niño, guiada por expertos, muy absorbente desde lo emocional, de un intenso trabajo y muy costosa desde el punto de vista económico. Para Hays, esta ideología está incorporada con igual profundidad en las mujeres amas de casa que en las que trabajan fuera del hogar. En este sentido, observa la existencia de dos grandes contradicciones culturales en la maternidad contemporánea:

En una sociedad donde más de la mitad de las madres con hijos pequeños está trabajando fuera del hogar, uno bien podría preguntarse por qué nuestra cultura presiona a las mujeres para que dediquen tanto de sí mismas a la crianza de los hijos. Y en una sociedad donde la lógica de la ganancia propia parece guiar el comportamiento en tantas esferas de la vida, uno podría también preguntarse por qué el comportamiento de las madres está guiado por una lógica de la crianza generosa (1998: 15).

En otro estudio llevado a cabo en Barcelona, Carlota Solé y Sònia Parella (2004) también retoman este concepto de “maternidad intensiva”. Las autoras analizan los factores materiales (barreras profesionales a la promoción) e ideológicos (ideología de los roles familiares, constructos de la maternidad) que condicionan la vivencia de la maternidad para las mujeres con actividades profesionales especialmente exigentes y absorbentes en términos de formación y dedicación –basadas en la competencia, la eficacia, la disponibilidad horaria y geográfica–, que exigen que estas mujeres deban innovar en relación al sentido y la práctica de sus maternidades.

Según Solé y Parella, estamos asistiendo a nuevas formas de expresión de la maternidad que cuestionan, matizan o debilitan, en las prácticas cotidianas, el modelo de la “maternidad intensiva” que se impuso durante un breve período histórico entre las clases medias y altas occidentales. No obstante, las autoras advierten que a pesar de que las prácticas cotidianas rompan con el modelo de maternidad intensiva y se

un hecho cultural dado; por el contrario, es una ideología” (1998:40).

encaminen hacia formas de maternidad compartida y menos presencial, la maternidad intensiva continúa operando en el imaginario de muchas de ellas, generando frustración y sentimientos ambivalentes.

En la misma línea, en una investigación sobre la maternidad en mujeres profesionales que residen en la ciudad de Buenos Aires, Eugenia Zicavo (2013) dice que el desempeño laboral de las mujeres de clase media dio lugar a nuevas formas de ejercicio de la maternidad y a nuevas representaciones referidas a la maternidad, las cuales se encuentran en permanente conflicto, negociación y disputa. La autora analiza cómo el modelo de madre dedicada con exclusividad a la casa y a los hijos e hijas –un modelo que las clases medias porteñas supieron adoptar para sí por varias generaciones– entró en contradicción con los tiempos, los deseos y las responsabilidades de las madres que trabajan.

Para Zicavo, si bien persisten una serie de mandatos hacia la maternidad que continúan operando a nivel de las representaciones, también actúan nuevas presiones sociales hacia su postergación y exigencias relacionadas con el desarrollo de una carrera laboral –particularmente, la competencia profesional y la formación permanente–, que contradicen los mandatos tradicionales para las mujeres.

Afirma que las mujeres que participaron en su estudio no estaban dispuestas a que la maternidad sea el único proyecto de sus vidas, aunque manejaban un ideal de madre abnegada –que implicaba afecto, atención, enseñanzas y cuidados– que, además de demandarles mucho tiempo, les provocaba, en el plano íntimo de lo deseante, una desatención hacia sus otros intereses. En síntesis, Zicavo analiza que actualmente conviven los antiguos imperativos sociales hacia la maternidad con el surgimiento de nuevos mandatos hacia las mujeres que, en muchas ocasiones, son contradictorios, ambivalentes y entran en tensión. Esto implica tanto rupturas como continuidades con las pautas culturales heredadas por estas mujeres de clase media de sus propias madres y de sus familias de origen.

Eleonor Faur (2014), por su parte, observa cómo se construye y se naturaliza en nuestro país la figura de la “mujer malabarista” como un nuevo sujeto social. Las mujeres malabaristas son mujeres que pueden cargar sobre sí un sinnúmero de tareas y responsabilidades en pos de garantizar el bienestar familiar, un bienestar que consideran como “su responsabilidad”. Según Faur, esta responsabilidad en las tareas

domésticas y de cuidado infantil, sustentadas en el mito del instinto maternal, es uno de los “nudos críticos” de la construcción social del género, ya que “el ideal mujer-madre responsable principal del cuidado (o al menos de su gestión) se encuentra extendido entre quienes trabajan y quienes no lo hacen, y entre las mujeres más pobres, las de clase media y las de clase alta. Es decir, entre todas (y todos)” (2004: 55).

Así, la conciliación entre el cuidado infantil, el quehacer doméstico y la actividad remunerada se asienta generalmente sobre las espaldas de las mujeres. Ellas deben atender a las distintas esferas en simultáneo, procurando que ninguna se desmorone. Usualmente, esto implica adicionar tareas y responsabilidades en sus vidas cotidianas, restando tiempo de descanso, ocio o esparcimiento. A su vez, Faur apunta a la carencia de políticas públicas para atender esta problemática y considera que el Estado tiene un rol central en la promoción de la redistribución de responsabilidades dentro y fuera de los hogares. Dice que es necesario garantizar una mayor corresponsabilidad del Estado, del mercado y de la comunidad en la organización social de las tareas de cuidado.

Catalina Wainerman (2005) analiza cómo a partir de la década del ochenta las mujeres de clase media en Argentina fueron alcanzando paulatinamente niveles más altos de educación, se incorporaron masivamente al mercado laboral y desarrollaron nuevas inquietudes personales que se sumaron, y a veces se contradijeron, a las vinculadas con la familia. Según la autora, para muchas de estas mujeres el desarrollo profesional se convirtió en una parte esencial de sus vidas, tanto como tener una pareja o ser madres. No obstante, observa que la redefinición del lugar de las mujeres en el mundo público no fue acompañada por una redefinición equiparable del lugar de los varones en el mundo de lo privado.

En este sentido, Wainerman dice que las mujeres de clase media están atrapadas en la incoherencia disonante que proviene de sostener un discurso igualitario –junto a un modelo de pareja en el que ambos trabajan y comparten derechos y obligaciones del ámbito laboral y doméstico–, y a la vez aceptar en los hogares prácticas de división del trabajo doméstico y de las tareas de cuidado infantil fuertemente generizadas. Considera que detrás de los discursos que llaman a una paternidad compartida y que esperan una presencia más protagónica del varón, “se desliza con frecuencia el criterio de que la participación del padre tiene carácter subsidiario, mientras la responsabilidad principal sigue siendo de la madre” (2005:

231).

Wainerman piensa a este fenómeno como una “revolución estancada”, en el sentido de que las reivindicaciones de las mujeres en la esfera laboral no se tradujeron en una mayor igualdad en las relaciones entre los géneros en la esfera doméstica. Por ello, afirma que muchas mujeres de clase media añaden al “rol tradicional” uno nuevo y que se sienten tironeadas entre la necesidad de salir a trabajar por elección y para satisfacer sus propios deseos, por un lado, o dedicarse activamente a la organización del hogar y a las tareas de cuidado infantil, por otro.

A su vez, considera que bajo las nuevas exigencias de ser autónomas y felices las mujeres de clase media tienden –mucho más que las de clase baja– a contraponer sus tiempos personales a los requeridos por sus hijos e hijas. Con una alta valoración de sus actividades extradomésticas, ellas justifican sus ausencias del hogar con la idea de que lo importante es “la calidad” y no la cantidad de tiempo dedicado a la crianza y al cuidado infantil.

Si bien resulta interesante la distinción que realiza Wainerman entre las estrategias utilizadas por las mujeres de clase media y baja para lidiar con las demandas del trabajo remunerado y el trabajo no remunerado (doméstico y reproductivo), sus interpretaciones macro-sociales se centran en un determinismo de tipo económico y desdibujan la heterogeneidad coexistente al interior de las diferentes clases sociales. En este sentido, resultan problemáticas algunas generalizaciones que realiza la autora, como por ejemplo el hecho de considerar que las mujeres de clase media valoran más los beneficios simbólicos que los beneficios materiales del trabajo y que trabajan principalmente por elección y deseo de autonomía y no para solventar económicamente las necesidades familiares.

En el contexto de producción local, Victoria Castilla (2009) también se pregunta por los procesos de individualización en relación con los dilemas que enfrentan las mujeres de clase media entre la maternidad y la profesión. Indaga sobre cómo los componentes estructurales, sociales y económicos influyen en las experiencias y en las percepciones que un grupo de mujeres –madres, heterosexuales, trabajadoras de clase media y residentes en la ciudad de La Plata– atribuyen a la maternidad; y en cómo estas dan sentido a su familia y a su trabajo.

Dice que la reconciliación del trabajo con la vida familiar plantea dos metas importantes: por un lado, supone la capacidad de participar plenamente en el mercado

laboral y, por otro, demanda la búsqueda de realización en la vida social moderna y la posibilidad de procurar lo mejor para hijas e hijos, con el cuidado y la educación que requiere una sociedad cada vez más competitiva y orientada hacia el mercado.

Castilla analiza que las mujeres entrevistadas perciben que el equilibrio deseado entre el trabajo y la familia no es alcanzable, por lo que ajustan sus conductas para remediar esta situación. Por ejemplo, deciden no tener hijos hasta una edad avanzada, dejan sus trabajos, consiguen un empleo de medio tiempo o postergan la dedicación a sus carreras profesionales. A su vez, observa una serie de cambios en los modos en que estas mujeres de sectores medios ejercen su maternidad, ya que a diferencia de lo que sucedía con las madres de las generaciones anteriores, éstas valoran la participación del padre en las actividades indelegables de la crianza infantil y abogan por continuar con sus vidas sociales y con sus proyectos individuales.

Según la autora, estos cambios comienzan a alterar las formas en las que se estructuran y se organizan las familias, provocando nuevos dilemas morales socialmente estructurados. Aunque las mujeres se desvinculan, al menos en parte, del rol tradicional materno, no logran vincularse a nuevas estructuras por afinidades electivas. De este modo, el horizonte normativo de la maternidad no se modifica sustancialmente y continúa erigiéndose sobre emociones, deseos, tradiciones, normas y creencias tácitas compartidas, que forman parte del sistema de roles de género.

A pesar de los cambios ocurridos en el campo de la educación, el empleo, el ciclo familiar o el sistema jurídico, las mujeres no abandonan por completo su rol doméstico tradicional. En este sentido, Castilla reflexiona que las madres y mujeres profesionales [y heterosexuales] siguen planificando su proyecto de vida en torno a la familia y que la maternidad no dejó de ser el eje central de sus trayectorias biográficas. Observa que las madres jóvenes y de clase media que participan de su investigación siguen contando con sus parejas para asegurarse el sustento económico familiar y que los hombres siguen siendo los principales proveedores del hogar.

Por último, Patricia K. N. Schwarz (2016) propone indagar el lugar que ocupa la maternidad en la trayectoria de vida de un grupo de mujeres heterosexuales y lesbianas de clase media que viven en la ciudad de Buenos Aires y que poseen algún tipo de capacitación formal, un oficio o una profesión. Entre otras cuestiones, analiza cómo se configuran mutuamente la maternidad y la identidad y explora las estrategias inventadas por estas mujeres para poder combinar la vida laboral, afectiva, parental y

subjetiva. También se pregunta por la división del trabajo de cuidado infantil y por la jerarquización de tareas que establecen las mujeres para delimitar sus prioridades y administrar su tiempo y energía disponibles.

Respecto a las mujeres con hijos e hijas menores de cinco años, observa que éstas suelen dividir su tiempo entre el trabajo remunerado, los cuidados infantiles, las tareas domésticas, la atención a su pareja y a su familia de origen. Dice que la mayoría de las entrevistadas no tiene en su cotidianidad ninguna actividad que salga de esas opciones; entre las que la prioridad es la dedicación a sus hijas e hijos, en tanto responsabilidad y práctica de amor. Afirma que la madre biológica es considerada, especialmente entre las mujeres heterosexuales, como la principal responsable de las tareas de crianza y cuidado infantil, lo cuál también implica, al menos en la medida de lo posible, la reducción de su dedicación laboral y profesional.

Para Schwartz la ética maternal se asocia sistemáticamente a la ética del cuidado y ambas son imputadas a la identidad femenina: “han sido mistificadas como parte de la naturaleza de la mujer, como una inmanencia que deviene del hecho de poder ser madres, fundamentalmente en relación con el terreno biológico, campo de legitimación por excelencia de las normativas genéricas” (2016: 67). De este modo, afirma que la maternidad se convierte en una arena política donde se dirimen espacios y relaciones de poder, donde se establecen, a partir de diversas luchas simbólicas, espacios de acción, de construcción de subjetividades y de división sexual del trabajo.

Como puede observarse, todos los estudios recuperados en estas páginas comprendieron la importancia de pensar el trabajo y la maternidad de manera articulada. Desde una perspectiva relacional, la abrumadora mayoría de las investigaciones revisadas coincide en afirmar que los avances en términos de equidad de género fueron muy superiores dentro de la esfera pública, que los alcanzados en la esfera privada y doméstica. Sostienen que en el contexto contemporáneo las mujeres continúan siendo las principales responsables de la organización de sus hogares y del cuidado infantil. Dicen que existe una enorme dificultad para equilibrar el trabajo remunerado, la maternidad y las tareas de cuidado infantil en la vida cotidiana de las mujeres de clase media; a la vez que el logro de este equilibrio se propone como el horizonte más deseable para ellas.

En general, exponen una serie de contradicciones entre un modelo de maternidad intensiva y abnegada –que continúa operando en las subjetividades de

muchas –, la necesidad, el deseo o el imperativo de participar activamente en el mercado laboral y las búsquedas por encontrar nuevos modelos de organización familiar y nuevas formas de maternar. Según estos estudios, existen mandatos y desigualdades persistentes en las relaciones de género, que intervienen en la construcción de ciertos sentidos sobre la maternidad y que llevan a muchas mujeres a tener que elegir entre postergar su deseo de ser madres o resignar su crecimiento profesional para dedicarse a la crianza y al cuidado de sus hijas e hijos.

Estas investigaciones reconocen que el ingreso masivo de las mujeres al mercado laboral generó una serie de cambios en la organización de las familias heteroparentales y de clase media –entre ellos: se pasó a un modelo de dos proveedores dentro del hogar, el cuidado infantil es más compartido, la organización familiar es más flexible y se valora más el tiempo propio y la búsqueda de satisfacción personal de todos los integrantes del grupo familiar–; aunque lo cierto es que el trabajo doméstico, las tareas de cuidado infantil y las tareas de organización dentro del hogar continúan siendo desigualmente distribuidas y recayendo en mayor medida sobre las mujeres.

Como se verá a lo largo de los próximos capítulos, los dilemas, las tensiones, los desajustes y las ambivalencias que deben enfrentar muchas bailarinas de tango y bailarinas de contemporáneo luego de ser madres se relacionan con las múltiples dificultades, tensiones y contradicciones identificadas en este apartado.

1.4 Las fronteras permeables del espacio vital

En psicología del trabajo se desarrolló un gran campo de investigación que se pregunta por el denominado conflicto trabajo-familia y por su influencia en la calidad de vida de las personas. A partir de la década del setenta, estas investigaciones comenzaron a utilizar un enfoque de sistemas abiertos (Kahn y Katz, 1978), asumiendo que los eventos acontecidos en el trabajo y en la familia se afectaban mutuamente.

Dentro de estas propuestas, se destacaron la teoría de la compensación y la teoría del derrame. La teoría del *spillover* (Staines, 1980), generalmente traducida como derrame, postula que a pesar de los límites físicos y temporales entre el trabajo y la familia, las emociones y los comportamientos generados en una esfera se trasladan

a la otra. Así, las actitudes y las experiencias positivas o negativas se desbordan o chorrean de una esfera a la otra (Zedeck y Mosier, 1990).

La teoría de la compensación, por su parte, sostiene que existe una relación inversa entre la esfera laboral y la familiar. Se considera que las personas realizan diferentes inversiones en cada esfera y que tratan de compensar en una lo que no encuentran en la otra (Staines, 1980). En otras palabras, la insatisfacción en un ámbito se busca equilibrar buscando la satisfacción en el otro (Lambert, 1990; Edwards y Rothbard, 2000). La relación que se establece entre el trabajo y la familia es inversa, ya que las personas se involucran de diferentes modos en ambas esferas y aumentan su implicación en una a expensas de la otra.

Sue Campbell Clark (2000) reconoce que los estudios basados en las teorías del derrame y la compensación lograron demostrar que el trabajo y la familia son dos esferas fundamentales para el desarrollo de las personas, que son interdependientes y mutuamente influyentes. Desde entonces, establecieron la bidireccionalidad del conflicto entre el trabajo y la familia. No obstante, señala que estas teorías presentan un enfoque muy limitado; que no le presta suficiente atención a los posicionamientos de género, sexo, raza, edad, entre otros, ni a las conexiones espaciales, temporales o sociales entre el trabajo y la familia.

Asimismo, la autora observa que en estas teorías se analiza a los individuos como entes meramente reactivos, sin tener en cuenta su capacidad de actuar y de dar forma activamente a sus propios entornos. Por tanto, Clark propone el concepto de equilibrio trabajo-familia (Clark, 2000) como un intento por superar las teorías anteriormente delineadas y lo define como “la satisfacción y el buen funcionamiento en el trabajo y en el hogar con un mínimo de conflicto de rol” (2000: 719). Sin dejar de reconocer la existencia del conflicto, destaca la necesidad subjetiva, experimentada por la mayoría de las personas, de buscar un equilibrio y de facilitar la conciliación o el balance entre el trabajo y la familia.

La teoría de la frontera trabajo-familia de Clark (2000, 2002) busca explicar cómo los individuos gestionan y negocian los dominios del trabajo y de la familia para tratar de encontrar un equilibrio entre ambos, reconociendo su naturaleza interdependiente y bidireccional. Por otra parte, se pregunta por los bordes y por la permeabilidad de las fronteras, intentando describir por qué y cuándo se producen las

situaciones de conflicto o de balance²⁶. Una idea central en este planteo es que si bien el trabajo y la familia suelen constituir dominios o esferas diferenciadas física, temporal y psicológicamente²⁷, todas las personas cruzan diariamente las fronteras entre ambos dominios, adaptando sus enfoques, sus objetivos y sus estilos interpersonales a las demandas específicas de cada uno de ellos.

Para Clark (2000) la contradicción entre determinar y ser determinado –desde la perspectiva adoptada en este estudio, entre la agencia y la estructura–, hace que el equilibrio entre el trabajo y la familia sea un desafío. Destaca que la vida de cada persona está diferenciada por bordes y fronteras que varían en su permeabilidad y que este grado de permeabilidad condiciona la medida en la que las personas se sienten controlando (determinando) o siendo controladas (determinadas) por las transiciones entre el trabajo y la familia. Destaca que los individuos suelen tener cierto margen de maniobra dentro de las circunstancias objetivas específicas y que esto les permite trazar puentes o canales entre dominios o esferas.

A su vez, este equilibrio entre el trabajo y la familia puede significar, y de hecho significa, diferentes cosas para cada persona. Por tanto, el balance entre el trabajo y la familia es percibido subjetivamente y se alcanza cuando la persona se siente cómoda en el modo en el que asigna su tiempo y su energía a cada uno de estos dominios o esferas. También cuando le resulta confortable y satisfactoria la manera en la que integra o separa sus responsabilidades en el trabajo y en el hogar.

En otras palabras, el balance es producto de cómo la persona logra manipular elementos de su entorno para adaptarlos a sus preferencias individuales y, por eso mismo, se trata de un equilibrio dinámico, complejo, flexible y en permanente redefinición. Por su parte, el entorno ofrece oportunidades o constriñe opciones y constituye el material crudo sobre el que cada persona puede ejercer cierto grado de acción.

De manera complementaria, propongo tomar el concepto de “inter-espacialidad” propuesto por la socióloga británica Lucy Bailey (2000) para analizar los discursos sobre maternidad y trabajo remunerado. Bailey se pregunta por las

²⁶ Para la elaboración de esta teoría, Clark (2000) se basó en su propia experiencia y en su búsqueda por encontrar equilibrios entre el trabajo académico, su relación de pareja y la crianza de sus tres hijos pequeños.

²⁷ Clark también nos recuerda que esta división entre el lugar de trabajo y el hogar fue creada recién a partir de la revolución industrial.

continuidades y por las contradicciones que aparecen en estos discursos y propone una mirada original sobre la problemática, argumentando que para muchas mujeres la profesión y la maternidad se entrelazan en lugar de ser simplemente opuestas entre sí. Reconoce que existen tensiones y conflictos entre el cuidado infantil y el trabajo remunerado, pero afirma que, a pesar de eso, la maternidad y el empleo pueden coexistir en un mismo proyecto de realización personal.

Partiendo de estos aportes, esta investigación se ubica en los espacios de articulación entre las esferas del trabajo y la familia, ya sea en términos de interespacialidad (Bailey, 2000) o de equilibrio trabajo-familia (Clark, 2000). Se toma, para eso, una perspectiva relacional que entiende que ambas esferas son permeables, que están interconectadas y que no pueden pensarse por separado. A partir del supuesto de que existe una afectación mutua entre lo que pasa en el trabajo y lo que sucede en el hogar, se propone iluminar cada esfera desde su diálogo con la otra, indagando cómo se articulan dentro del espacio vital de las bailarinas madres.

1.5 Agencia y subjetividad

Lejos de pretender cubrir todos los casos posibles o dar cuenta de todas las experiencias de mujeres, madres y artistas, esta investigación se sitúa dentro de un recorte sumamente específico, que rescata las narrativas de lo particular (Abu-Lughod, 2012) para realizar una comprensión etnográfica, relacional, diferencial y situada de los balances entre la profesión y la maternidad de bailarinas de tango y bailarinas de contemporáneo en Buenos Aires. Tomo, para eso, ciertos aportes teórico-conceptuales que me permiten articular las nociones de agencia y subjetividad con la perspectiva feminista del conocimiento situado.

Tempranamente, las teóricas del punto de vista señalaron la importancia del conocimiento situado en la investigación social y llamaron la atención sobre el papel de la experiencia en la producción de saber (Harstock, 1983; Smith, 1990; Collins, 1991; Harding, 1991; Naples, 1999). En estos trabajos la experiencia fue convocada para dar cuenta de todo lo que quedaba por fuera del método, la teoría y el lenguaje de la ciencia positiva y, supuestamente, neutral. Esta ausencia se interpretó como el despliegue de relaciones de poder que eran capaces de deslegitimar e invisibilizar la

diversidad de prácticas sociales subalternas y las condiciones específicas de existencia de los grupos dominados.

La canadiense Dorothy Smith (1990), por ejemplo, se opuso a las miradas que alentaban el estilo de escritura impersonal para construir la autoridad etnográfica y el distanciamiento analítico. Destacó, por el contrario, la necesidad epistemológica de explicitar los clivajes identitarios de quien investiga y de problematizar la influencia de su posicionamiento social en el proceso de investigación. También afirmó que las mujeres necesitamos confiar en nuestra propia experiencia y ver el mundo desde donde estamos ubicadas. Partir desde nuestras vivencias cotidianas, desde nuestros deseos e intereses particulares, para poder construir, así, saberes que nos incluyan.

En línea con las teóricas del punto de vista, Donna Haraway (1995) consideró que la parcialidad era una condición necesaria para la producción de conocimiento situado y destacó la importancia de la dimensión espacial en la experiencia del ser mujer, rompiendo –entre otras cuestiones– con la noción de un sujeto epistemológico abstracto. Según Haraway, la dimensión espacial permite reflexionar sobre “dónde estamos y dónde no, en dimensiones de espacio mental y físico que difícilmente sabemos cómo nombrar” (1995: 326).

Se trata de una epistemología de la localización y de la situación, que también implica reconocer los posicionamientos múltiples del sujeto que conoce: cada persona está inserta en una compleja red de posiciones, clivajes identitarios y puntos de vista múltiples, inestables, incluso contradictorios, y cargados de relaciones de poder. Se destaca, así, la importancia de identificar el posicionamiento de quien investiga como un modo de disputar las visiones “desde arriba” o “desde ninguna parte” en la ciencia social.

Para Carolina Spataro (2012) estas miradas realizan grandes aportes en dos campos específicos: el de la antropología y el del feminismo. Dentro de la antropología demuestran la relevancia del análisis situado de las relaciones de género y cuestionan el sesgo androcéntrico en la producción de conocimiento²⁸. Asimismo, permiten

²⁸ Según Henrietta Moore (1991) este cuestionamiento se realizó en distintos niveles y puso de manifiesto no solo que la mayoría de etnógrafos e informantes eran varones, sino también que antropólogos y antropólogas se basaban en modelos masculinos de la propia cultura para explicar los modelos de otras culturas y para encontrar similitudes en la posición de las mujeres en diferentes partes del mundo, buscando explicaciones abstractas de la subordinación femenina y elaborando un discurso sobre “la mujer” con pretensiones de universalidad.

pensar que todas las diferencias –ya sean de clase, sexo, género, raza, edad o cultura– se construyen y se experimentan simultáneamente; analizando las intersecciones que se establecen entre esas diferencias en cada contexto particular.

El aporte a los feminismos, por su parte, se centra en la crítica a la categoría “Mujer” con pretensiones de universalidad y en el reconocimiento de la importancia del concepto de diferencia²⁹. Es necesario analizar la categoría empírica de mujer en su especificidad cultural e histórica, así como también las categorías de “subordinación de la mujer” o “hegemonía del hombre”. Eso no significa afirmar que la mujer no esté oprimida, sino que es preciso especificar, en cada caso, las causas y las consecuencias de dichas estructuras, sin darlas por supuestas (Spataro, 2012).

Retomando estos planteos, me propongo realizar un análisis comparativo que tenga en cuenta las particularidades, las complejidades y las heterogeneidades de las experiencias situadas de las bailarinas madres³⁰. Al preguntarme cómo este conjunto concreto de mujeres vive cotidianamente el balance entre la maternidad y la profesión, indago cuáles son sus adscripciones y posicionamientos identitarios; atendiendo a sus dimensiones espaciales, temporales, corporales y simbólicas. También me pregunto por las formas más sutiles de poder que saturan la vida cotidiana, por los sentidos y significados que ellas mismas les atribuyen a sus vivencias, por los conflictos que les provocan y por cómo interpretan, organizan y proyectan sus vidas cotidianas.

En línea con otras etnografías locales que cuestionan los análisis polarizantes que oscilan entre el hallazgo de prácticas liberadoras afines al proyecto de emancipación de las mujeres y la denuncia de prácticas de subordinación que solo refuerzan su dominación (entre otras: Mora, 2011; Silba, 2011; Spataro, 2012; Kunin, 2019), en esta investigación propongo una mirada complejizadora sobre la dominación

²⁹ Como señala Harding (1991) una vez que “mujer” se deconstruye en “mujeres” y se reconoce que el género no tiene referentes fijos, el feminismo se disuelve como teoría que pudiera reflejar la voz de un interlocutor determinado.

³⁰ Específicamente, la mirada antropológica sobre la maternidad implica, en primer lugar, resaltar el carácter cultural y socialmente construido –y no innato y esencial– de las experiencias afectivas ligadas a la maternidad (entre otras: Rosaldo, 1979; Badinter, 1991; Nari, 2004; Felitti, 2011). En segundo lugar, esta mirada requiere considerar que las prácticas sociales que se han agrupado bajo la denominación de maternidad han conocido diversas transformaciones a lo largo de la historia, encierran en sí diversas acepciones y presentan una importante variabilidad cultural. Como afirma Patricia Schwarz (2016) el deseo de tener un hijo, al igual que los demás deseos humanos, está permeado de subjetividad y mediaciones simbólicas y no responde a una cualidad innata ni natural en las mujeres, del mismo modo que los cuidados que un hijo requiere son aprendidos por medio de la cultura. Como todo proceso de ejercicio y transmisión de conocimiento, dirá Schwarz, la práctica maternal “implica relaciones de poder y dominio” (2016: 24).

y la resistencia³¹ para analizar los agenciamientos de estas mujeres heterosexuales, blancas, cisgénero, bailarinas profesionales y de sectores medios urbanos que buscan conciliar el mundo del cuidado infantil con el de la creación artística. Tomo, para eso, las definiciones de agencia de Saba Mahmood (2008) y Sherry Ortner (2006) y las utilizo como una especie de prisma capaz de iluminar las diversas modalidades de acción de las bailarinas madres en relación al balance trabajo-familia.

En un estudio sobre los modos de agencia de las mujeres egipcias musulmanas, Saba Mahmood (2008) se apoya en la perspectiva postestructuralista para revisar algunas de sus concepciones centrales y discutir las nociones liberales de autonomía subyacentes en ciertas miradas sobre la agencia social. Particularmente, cuestiona el estatus natural que Michel Foucault (1992, 1996) le adjudica al deseo de resistencia a las normas sociales y el enjaulamiento de la noción de agencia en el espacio de la política emancipadora³².

En cambio, Mahmood considera que no toda agencia es resistencia, es decir, que la resistencia es solo una forma de agencia entre otras. De esta manera, postula la necesidad de pensar a la agencia en un sentido más extenso, en tanto modalidad de acción que incluye el sentido de sí, los proyectos, las aspiraciones, los propios intereses, las emociones, el deseo y las experiencias del cuerpo. Para construir esta definición de agencia como capacidad para la acción que es creada y propiciada por relaciones de subordinación específicas –y no como una relación externa de oposición al poder–, se apoya en la perspectiva butleriana.

Retoma lo que Judith Butler (1993) ha llamado paradoja de la subjetivación, en referencia a que son los mismos procesos de subordinación y dominación los que habilitan las condiciones para la reflexividad. Es decir, no existe una relación externa

³¹ Como señala Marta Lamas (2000), reducir la complejidad de la problemática de las mujeres a una interpretación parcial y abstracta que solo habla de “opresión” es reduccionista y “conduce al victimismo y al mujerismo que tan frecuentemente tiñen muchos análisis y discursos feministas” (2000: 362). Por eso, es relevante estudiar cuáles son las fuerzas sociales y los elementos culturales que construyen, modelan y modifican a las mujeres en cada contexto particular.

³² Según Michel Foucault (1992, 1996), así como la normalización ejercida sobre los cuerpos impacta en los sujetos, las prácticas de libertad del cuerpo repercuten en la formación de subjetividades. Las prácticas de libertad van más allá de la emancipación de los mecanismos represivos e implican la apertura de un nuevo campo de relaciones de poder. Es decir, en la perspectiva foucaultiana la subjetivación tiene lugar cuando se producen prácticas de resistencia y se crean nuevos modos de existencia. La resistencia, para este autor, está dada por un enfrentamiento al modo en que el poder se ejerce, y conlleva la creación de nuevos modos de vida, fuera del modo establecido de ejercicio del poder.

de oposición al poder, sino una práctica reiterativa o rearticuladora que es inherente al poder. En este sentido, las posibilidades de agencia son un producto de las relaciones de poder específicas que las habilitan. Las normas de la estructura social también llevan consigo, en su repetición y reiteración, la propia posibilidad de deshacerse.

Si bien Mahmood recupera la idea de localizar la agencia social dentro de la estructura de poder, cuestiona que el acto de resistencia a las normas –particularmente, a las normas heterosexuales– sea su ejemplo paradigmático. Su apuesta, entonces, es construir una noción de agencia que no se limite a una oposición a las normas, sino que pueda producirse dentro mismo de las normas, en el modo en que una determinada norma es acatada, en cómo es vivida y experimentada.

Afirma que las normas pueden ser “performadas, habitadas y experienciadas de varias maneras” (2008: 236) y no solo consolidadas o subvertidas. Así, lo que podría ser un caso de pasividad o docilidad, desde un punto de vista progresista liberal; también podría convertirse en una forma de agencia social si es interpretado en el contexto de los discursos y las estructuras de subordinación que crean las condiciones de su representación.

De modo similar, Sherry Ortner (2006) entiende a la agencia como una capacidad que poseen todos los sujetos sociales, que es desigualmente distribuida y culturalmente construida. Esta autora distingue analíticamente dos grandes campos de agencia, que en la práctica son inseparables: un campo vinculado con la intencionalidad y la prosecución de proyectos que son definidos culturalmente (la agencia como intención); y otro campo que tiene que ver con el poder, con el actuar en un marco de relaciones de desigualdad social, de asimetría y de fuerza (la agencia como resistencia al poder). Mientras que esta última es un modo oposicional de agencia, la agencia como intención –en donde también están presentes las relaciones de poder– es su dimensión más elemental.

Para Ortner, la agencia como resistencia al poder puede analizarse desde la rebelión total, “pasando por varias formas de lo que James Scott (1985) tan acertadamente denomina “arrastrar los pies”, hasta –en el otro extremo– una especie de aceptación compleja y ambivalente de las categorías y las prácticas dominantes” (2006: 167), que siempre se modifican en el momento en que se las adopta. En cambio, la segunda modalidad de agencia, la de las intenciones, los deseos y los propósitos individuales, tiene que ver con la vida (relativamente ordinaria) “organizada

socialmente en términos de proyectos constituidos culturalmente que le otorgan significado y propósito. Los individuos buscan lograr objetivos valiosos en un marco propio y con sus propias categorías de valor” (2006: 168).

Este último tipo de agencia se diferencia de las prácticas rutinarias –aunque existe un *continuum* entre ambas– por ser una acción intencionada. Para Ortner, como resultado de estas acciones intencionadas (conscientes o no) pueden producirse consecuencias no esperadas, en las que puede residir la posibilidad de transformación, de producir algún cambio en las reglas del juego. Claro que, en la práctica, las distintas modalidades de agencia son inseparables.

La agencia nunca es simplemente una cosa o la otra. Por el contrario, “sus dos “caras” –(la que persigue) “proyectos” o (la que ejerce o se resiste al) “poder”– se combinan o se yuxtaponen o conservan su carácter distintivo, pero se entrelazan en una relación” (2006: 161). La agencia tampoco es libre: los deseos emergen de desigualdades sociales y de diferencias de poder que son definidas estructuralmente.

Las personas están siempre integradas en redes de relaciones más amplias que conforman sus mundos sociales y en las que tienen que negociar sus objetivos, sus intenciones, sus deseos, sus proyectos y sus intereses. No obstante, la distinción analítica entre la agencia como resistencia al poder y la agencia como intención habilita usos muy diferentes de la noción agencia, a la vez que permite examinar las articulaciones entre sus modalidades.

Este interés por las contradicciones, las paradojas, las disputas y las ambigüedades de las posiciones de los sujetos en las relaciones de poder, también abre la pregunta por las relaciones de los sujetos consigo mismos, por los “estados internos” –las emociones, la reflexividad o la percepción– y por las formas que adquiere la experiencia de sí. Es decir, por la construcción de sí mismo como sujeto. Partiendo de la propuesta de Ortner, este estudio considera a la subjetividad como una conciencia³³ específicamente cultural e histórica, como la dimensión más elemental de la existencia humana y como la base de la agencia. Se trata de una conciencia que es

³³Al emplear el término “conciencia” Ortner (2006) no excluye las distintas dinámicas inconscientes o el *habitus* (en términos de Bourdieu). En cambio, se refiere al hecho de que los actores son siempre, al menos en parte, “sujetos cognoscentes”, con cierto grado de reflexividad sobre sí mismos. La conciencia también implica, para la autora, cierta sensibilidad colectiva de un conjunto de actores que están socialmente interrelacionados.

multidimensional, reflexiva y que constituye la posibilidad de cuestionar el mundo en el que vivimos.

La agencia adopta la forma de deseos e intenciones específicas dentro de una matriz de subjetividad; de sentimientos, de pensamientos y de significados que son culturalmente constituidos. De esta manera, la subjetividad constituye el elemento fundamental para comprender cómo las personas actúan –o tratan de actuar– en el mundo, incluso cuando son el objeto de ese accionar. La subjetividad es, en palabras de Ortner: “el conjunto de modos de percepción, afecto, pensamiento, deseo y temor que animan a los sujetos actuantes. Pero también me refiero a las formaciones culturales y sociales que dan forma, organizan y generan esos modos de afecto, pensamiento, etcétera” (2006: 127).

Por consiguiente, para realizar una comprensión diferencial de las experiencias (situadas) maternas en relación con las trayectorias dancísticas, es pertinente resaltar el carácter social y cultural de los deseos, los proyectos, los afectos y las emociones de las bailarinas madres. En este marco, me propongo explorar los sentidos y significados que estas mujeres le dan a la danza y a la maternidad: cómo se perciben a sí mismas, qué reflexividad ponen en juego, cuáles son sus modalidades de acción, qué capacidades despliegan para llevar adelante proyectos personales y cómo organizan las distintas esferas de sus vidas cotidianas.

Como afirmé en los apartados anteriores, me interesa pensar el adentro de cada esfera –y de cada circuito– a partir de su diálogo con el afuera. Observarlas en su relación, desde sus bordes permeables y desde sus puntos de contacto. La intención es realizar un ejercicio de descentramiento que me permita mirar al tango y a la danza contemporánea con los lentes de las experiencias de las bailarinas madres; así como observar la vivencia de la maternidad desde la cadencia que le imprime cada técnica de movimiento. Desde esta perspectiva relacional, entiendo que las esferas del trabajo y la familia son permeables, que están interconectadas y que no pueden pensarse escindidas una de otra; sino que, por el contrario, se trata de observarlas conjuntamente, en sus relaciones recíprocas y de analizar los modos en los que se articulan, se afectan, se entran o entran en tensión.

1.6 Comparar las experiencias situadas

Mi itinerario danzado me llevó a establecer una serie de contrastes y comparaciones entre lo que experimentaba como participante de dos circuitos que, a priori, se presentaban con historias, lógicas y prácticas de formación muy disímiles³⁴. Así, descubrí que mi propio recorrido presentaba varias similitudes con las trayectorias informadas por muchas bailarinas madres con las que conversé. Luego de este primer momento, más intuitivo, se volvió necesaria una reflexión sistemática sobre el lugar que ocuparía la comparación en esta tesis: ¿qué elementos comparar?, ¿para qué?, ¿cómo compararlos?

Esto implicó reconocer que la etnografía y la comparación son dos aspectos diferentes, aunque interrelacionados, de la investigación (Balbi, 2017). Por tanto, era necesario problematizar y explicitar mis procedimientos comparativos para poder someterlos a una vigilancia epistemológica. Esta atención no requería el establecimiento de un repertorio fijo de procedimientos comparativos, sino la necesidad de seleccionar o diseñar los procedimientos necesarios en cada ocasión de una manera consistente en términos teórico-metodológicos.

Con el propósito de elaborar “*procedimientos comparativos etnográficamente sensibles*: esto es, fundados en descripciones etnográficas” (Balbi, 2017: 58) y poder dar cuenta de la complejidad y la diversidad del fenómeno en cuestión, realicé una primera definición metodológica: mis objetos de comparación no serían, en efecto, los circuitos, sino las experiencias situadas de las bailarinas madres.

En línea con las investigaciones etnográficas que comenzaron a mostrar la porosidad de los límites entre las danzas consideradas “bailes sociales” y aquellas clasificadas como “escénicas” (entre ellas: Morel, 2015; Carozzi, 2015; Osswald, 2015)³⁵, el abordaje comparativo propuesto en este estudio atendió a los itinerarios

³⁴ Desde una perspectiva histórica, la danza contemporánea y el tango danza presentan orígenes muy diferentes. Mientras que la primera ha sido clasificada tradicionalmente como escénica y vinculada a la “alta cultura” occidental, a los sectores medios-altos y a las elites intelectuales (Sáez, 2017); la segunda ha sido considerada como un baile social de raíces locales y relacionado con los sectores populares (Carozzi, 2015). Sin embargo, durante los últimos treinta años se desarrollaron, en la escena local, múltiples experiencias de cruce y diálogo entre estos géneros artísticos, dando lugar a nuevos procesos de formación, hibridación y experimentación artística.

³⁵ Durante las últimas décadas el tango ingresó con fuerza a los circuitos culturales escénicos, se abrieron carreras de tango públicas y gratuitas, se profesionalizó su enseñanza, se multiplicaron los festivales, los encuentros y las ofertas culturales relacionadas al tango en la ciudad de Buenos Aires. El

danzados de las bailarinas madres para pensar el adentro de cada circuito a partir de su diálogo con el afuera, observarlos en su relación, desde sus bordes permeables y desde sus puntos de contacto. Igualmente, se situó en los espacios de articulación y en los cruces de frontera entre las diferentes esferas de la vida cotidiana de las artistas, ya sea en términos de inter-espacialidad (Bailey, 2000) o de equilibrio trabajo-familia (Clark, 2000).

Siguiendo las recomendaciones de Fernando Balbi (2017), la comparación se utilizó para comprender las diversidades, las similitudes y las continuidades de las experiencias situadas de las bailarinas madres de ambos circuitos. Para ello, el “control metodológico” aportado por el análisis comparativo resultó fundamental, dado que me permitió construir mi objeto de estudio de manera relacional, pensando tanto en las particularidades como en las generalizaciones posibles.

Se trató de examinar comparativamente las trayectorias y las vivencias de estas mujeres, madres y bailarinas. Indagar acerca de sus circulaciones dentro de una espacio-temporalidad (Massey, 2005) construida de interacciones, afectos, rutinas y tránsitos cotidianos. Partir de la comprensión de que el espacio social es un lugar practicado y vivido, animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan (de Certeau, 1996), para analizar las regularidades, las heterogeneidades y las posibilidades de acción dentro (y fuera) de cada circuito de la danza local.

Bourdieu y Wacquant (2014) afirman que el razonamiento analógico, basado en la intuición razonada de las homologías, es un poderoso instrumento de construcción de objeto. Es lo que permite “sumergirse completamente en la particularidad del caso entre manos sin ahogarse en él” (2014: 288). Este modo de pensar relacionamente un caso, construido como un ejemplo particular de lo posible, es el que caracterizó la estrategia metodológica de este estudio.

Así, durante la etnografía me pregunté por las similitudes y las diferencias que aparecían en las experiencias situadas de las bailarinas que eran madres y registré la

proceso de patrimonialización también promovió la activación y puesta en valor de este género popular a partir de diversas políticas públicas e iniciativas oficiales que le dieron impulso y reconocimiento (Morel, 2013). Por otro lado, dentro de los circuitos de la danza contemporánea se volvieron cada vez más estrechos los intercambios con el teatro, aumentaron los diálogos con técnicas y estéticas consideradas alternativas o populares (Sáez, 2017) y creció su articulación con la salud debido al ascenso de los nuevos paradigmas médicos en torno al cuidado de sí (Osswald, 2015). Esta búsqueda generó un circuito independiente de la danza local en el que proliferaron espacios de experimentación en diálogo con otras técnicas de movimiento y bailes sociales o estilos urbanos, habilitados por fuera de las instituciones artísticas oficiales y las grandes escuelas.

asistencia eventual de mujeres embarazadas, o con niños y niñas, a prácticas de tango o clases de danza contemporánea. En sintonía con las tempranas advertencias de Margaret Mead (1972), descubrí que el trabajo de campo es mucho más difícil cuando el caso es “negativo”. Es decir, que las reglas son mucho más difíciles de reconocer en los casos en que las pautas de conducta no explícitas o no visibilizadas reemplazan a las normas y a los rituales explícitos.

Esta forma de construir el objeto de estudio también me llevó a realizar una serie de entrevistas de orientación biográfica (Magrassi y Rocca, 1980; De Miguel, 1996). Según Elixabete Imaz, la reflexividad e introspección que exige la perspectiva biográfica “rompe con los clichés de la maternidad como experiencia no comunicable, íntima, individual y, en último término, perecedera” (2010: 20) y procura, en consecuencia, contribuir a sacar a la maternidad del silencio y de la privacidad. Estas entrevistas me permitieron acercarme a las historias de vida de estas mujeres e indagar sobre la manera en que construyen sus experiencias a lo largo del tiempo, jerarquizan sus decisiones y compaginan las expectativas y las exigencias de la danza con la maternidad.

A su vez, la vigilancia metodológica garantizada por la comparación me permitió capitalizar positivamente la perspectiva autoetnográfica (Anderson, 2006). Leon Anderson (2006) utiliza el término autoetnografía analítica para referirse a la investigación en la que el investigador es, en primer lugar, miembro del grupo o del entorno de investigación. Segundo, visible como miembro del grupo en los textos publicados y, tercero, implicado en el desarrollo de la investigación teórica para comprender fenómenos sociales más amplios.

Considera que la autoetnografía analítica es heredera del interaccionismo simbólico y que puede encajar productivamente en otras tradiciones de investigación etnográfica o cualitativa. En este aspecto, Anderson cuestiona la suposición, ampliamente compartida, de que la autoetnografía es una forma radicalmente no tradicional de investigación. Asimismo, elabora cinco características claves del método analítico que incluyen: (1) estado completo del investigador como miembro del grupo social que estudia, (2) reflexividad analítica, (3) visibilidad narrativa del yo del investigador, (4) diálogo con los informantes más allá del yo y (5) compromiso con el análisis teórico (Anderson, 2006: 378).

Estas cinco características propuestas por Anderson fueron útiles para diseñar el uso autoetnográfico de este estudio. En línea con su propuesta, la autoetnografía no desplazó a otras técnicas de recolección de datos, aunque contribuyó a un refinamiento, elaboración, extensión y revisión en espiral de la comprensión teórica. Se trató de un tipo de autocomprensión que buscó anclarse en la intersección entre la biografía y la sociedad. Así, partí de mis propias vivencias para dar cuenta de una variedad de experiencias situadas, a veces similares, otras diferentes y, sobre todo, siempre polifónicas.

Este contrapunto entre mis vivencias y las de mis interlocutoras me llevó a habitar las incomodidades, los desafíos y las potencialidades de ser parte de lo que quería estudiar. Ser participante de los circuitos del tango danza y de la danza contemporánea y compartir las experiencias de maternidad con mis interlocutoras disminuyó la distancia entre nosotras, a la par que mejoró mi escucha y capacidad de comprender ciertas sutilezas que, de otro modo, probablemente habrían pasado desapercibidas.

Sin duda, yo estaba preparada para entender el contenido implícito de algunas acciones y estaba muy familiarizada con el lenguaje verbal y el lenguaje de movimiento de cada circuito cultural. Por tanto, sabía qué preguntar y cómo hacerlo. Podía escuchar en detalle lo que se decía y sondear más eficientemente para descubrir pistas que otros investigadores podrían pasar por alto.

No obstante, comprendí casi de inmediato que ser parte de estos grupos no implicaba una posición panóptica o no problemática (Berger, 2013). Por un lado, además de bailarina y madre, yo formaba parte de una comunidad científica. Mi posicionamiento como cientista social también orientaba mi acción dentro de esos mundos sociales compartidos y, a diferencia de mis pares, por momentos tenía que dedicarme a documentar y analizar la acción, así como a participar deliberadamente en ella. Estos múltiples focos que experimentaba como investigadora me separaban de las demás participantes, que podían vivir más plenamente el momento.

Por otro, ser miembro de los grupos que deseaba estudiar también afectó en muchos niveles el diálogo con mis interlocutoras, que a menudo dejaban frases sin terminar, actuando bajo el supuesto de que “vos ya sabés de qué hablo...”. La suposición de mi familiaridad con sus realidades cotidianas conllevaba siempre el peligro de que las participantes retuvieran información que suponían obvia para mí.

Howard Becker y Robert Faulkner (2008) reflexionan sobre las características particulares que se presentan cuando el investigador es un participante activo en el mundo artístico que desea estudiar. Consideran que ser un miembro del grupo colabora tanto como obstaculiza el trabajo de campo. El investigador corre con la ventaja de manejar de antemano una serie de saberes y de conocimientos que a un *outsider* de la práctica podría llevarle meses aprender: entiende con facilidad de qué hablan las personas cuando hablan de su trabajo, puede formular las preguntas de modo que se entiendan fácilmente o identificar con claridad aquellos puntos que no terminan de comprenderse. Además, puede participar activamente de las actividades que desea observar y describir.

Sin embargo, para un practicante es difícil preguntar sobre las cosas que “todo el mundo sabe” y no ser visto con extrañeza. Además, el investigador comienza su trabajo con una serie de supuestos y de preconceptos, con ideas que da por sentado y que parecen tan obvias que no requieren pensar en ello. En mi caso, luego de tantos años de bailar tango y contemporáneo, llegué a incorporar completamente los repertorios culturales y los repertorios de movimiento de estos espacios sociales.

En ocasiones, también me fui guiando por mi propia vivencia como madre y bailarina para abrir nuevas preguntas o canales de indagación. Esto me enfrentó al peligro de generalizar lo propio y diluir ciertos límites entre mi experiencia y la de mis interlocutoras, corriendo el riesgo de imponer valores propios, creencias o percepciones personales. Mientras escuchaba las historias de las mujeres con las que conversaba me era imposible no visitar, al menos en mi mente, mis propias vivencias.

Este triple clivaje identitario como madre, bailarina y antropóloga me demandó una constante vigilancia epistemológica. Reconociendo, desde ya, que “los miembros del grupo rara vez exhiben un conjunto uniforme de creencias, valores y niveles de compromiso” (Anderson, 2006: 381), tuve presente que mi punto de vista era siempre parcial y que no daba cuenta de la totalidad del mundo social bajo estudio.

En ocasiones, frené el impulso de compartir mis reflexiones con otras mujeres para evitar “empujarlas” en ciertas direcciones. Otras veces no pude mantener esa separación. Casi siempre, noté que mis interlocutoras querían saber más sobre mí y que eso las hacía sentirse más seguras, acompañadas y contenidas para abrir sus mundos íntimos con una extraña. En esos momentos, aposté a compartir vivencias, emociones o pensamientos poco elaborados.

Ese compartir experiencias situadas me permitió establecer relaciones colaborativas y generar algunas narrativas co-construidas. Me sentía obligada a dar respuestas honestas y abiertas a las preguntas de las entrevistadas con respecto a mi motivación para realizar el estudio. Esta ética relacional me llevó a entablar lazos interpersonales y a desarrollar una profunda e íntima comprensión de las experiencias de muchas de ellas. En línea con este compromiso, compartí los avances de mi trabajo con algunas mujeres implicadas, les pedí sus opiniones sobre los textos y les pregunté cómo se sentían acerca de lo que escribía sobre ellas o la forma en que las representaba.

Mis vivencias personales se utilizaron para comprender la experiencia social. Mi yo (madre, artista y etnógrafa) se fue haciendo visible, una y otra vez, dentro del texto. A partir de algunas “epifanías”, por ejemplo, experimenté con lo que me pasaba en el campo y escribí sobre eso. Me tomé a mí misma como objeto de atención y habité esa incomodidad con más anhelo que certeza. Intenté trasladar algunos aprendizajes desde la maternidad, el feminismo o la danza hacia la academia. Trabajé artesanal e intuitivamente, entrando y saliendo de la escritura, maternando y bailando. Intenté mantener, en palabras de Anderson, una visibilidad narrativa del yo como investigadora y participante.

Atravesé muchas contradicciones, dilemas y puntos de tensión al reconocer que mi propia experiencia podía ayudar tanto como dificultar la interpretación de los datos (Reich, 2003). En este sentido, tuve en cuenta que mi grado de familiaridad personal con las vivencias de las participantes impactaba potencialmente en todas las fases del proceso de investigación, incluyendo la selección de las participantes, la recopilación de los datos a través de las notas de campo o de las entrevistas, el análisis y el significado de los datos y la elaboración de las conclusiones (Atkinson, 2006; Berger, 2013).

Sin duda, este aprender a “estar entre” –la danza, la maternidad y la antropología– fue (y continúa siendo) la habilidad más compleja y desafiante que tuve que desarrollar durante la etnografía para producir conocimiento en los vaivenes entre la teoría y la práctica, de manera intersticial, a partir de una estrategia anfibia (Fleischer, 2007; Aschieri, 2019) que intentó superar las miradas dicotómicas sobre la relación entre el movimiento y la palabra³⁶.

³⁶ En diversos trabajos María Julia Carozzi nos llama la atención sobre el modo en que se construyó una forma típicamente occidental de entender el mundo que separa movilidad y verbalización y que logró

Al mixturar elementos autoetnográficos con otros etnográficos, pude dar cuenta de mi experiencia situada para pensar otras experiencias (similares o diferentes), en un contexto en el que las diversas formas de autoconocimiento permearon casi todos los poros de la cultura de los sectores medios urbanos. Esta estrategia me permitió identificar la pluralidad y la heterogeneidad de voces de las bailarinas madres, comprender con mayor complejidad sus percepciones, analizar los procesos vitales en relación con los procesos artísticos o relevar sus modalidades de acción.

“materializar –tanto en la percepción de nosotros mismos como en la percepción de los otros– “mentes” como origen de las palabras y “cuerpos” como origen del movimiento” (2011: 13). De tanto hablar sin movernos y de tanto movernos en silencio, dice Carozzi, tendemos a creer que la palabra y el movimiento provienen de partes diferenciadas del ser humano. Estas divisiones tienen serias consecuencias para las técnicas de investigación y para las perspectivas desde las que se aborda la danza en la antropología.

Capítulo 2

El embarazo en el campo

2.1 Introducción

Si bien el embarazo ha sido, desde siempre, algo posible para una etnógrafa, lo cierto es que son llamativamente escasas las investigaciones que se preguntan cómo un embarazo puede facilitar u obstaculizar el acceso al campo, que reflexionan sobre las particularidades de realizar una etnografía durante el período de gestación o que problematizan la propia experiencia materna como vía de acceso a otras experiencias (similares u opuestas). Existe tanta reflexión sobre cómo se escribe, desde dónde se escribe o de qué modos intervienen las propias vivencias y, sin embargo, el embarazo de las antropólogas aparece, hasta el día de hoy, en contadísimas excepciones.

Es por eso que este capítulo se pregunta cómo un embarazo puede facilitar u obstaculizar el acceso al campo, reflexiona sobre las particularidades de realizar una etnografía durante la gestación y explora la multiplicidad de formas que puede tomar la reflexividad en relación al embarazo durante el proceso de conocimiento antropológico. Para ello, recupero las contribuciones de otras etnógrafas que problematizaron las influencias de sus embarazos en el campo y presento mi experiencia durante los inicios de este estudio.

2.2 El embarazo como oportunidad: experiencias de etnógrafas

Según Roni Berger (2013), a pesar de las extensas discusiones en la literatura antropológica sobre la importancia de la reflexividad, su naturaleza multidimensional, las medidas para lograrla y sus efectos en los resultados de la investigación, la posición de quien investiga frente a lo investigado, en relación con la reflexividad, aún tiende a ser escasamente abordada. En la misma línea, Paul Atkinson (2006) dice que la reflexividad se refiere al hecho ineludible de que el etnógrafo, o la etnógrafa, está completamente implicado en los fenómenos que estudia. En este sentido, considera

que la empresa etnográfica es siempre, en cierto grado, autoetnográfica, ya que se trata de un producto de la interacción entre quien investiga y el mundo social.

Diversos estudios contribuyeron a reflexionar sobre las relaciones que se tejen entre las categorías y las experiencias de los investigadores y aquellas propias de los sujetos estudiados (Garfinkel, 1967; Geertz, 1983). También discutieron acerca del impacto que puede tener la identidad social de un investigador, o una investigadora, en el quehacer etnográfico, facilitando u obstaculizando el acceso al campo o el análisis de la información recolectada. Se ha demostrado, por ejemplo, cómo la reflexividad se ve afectada por el género (Warren, 1988; Harding, 1991; Carozzi, 2015; Masson, 2019, entre otros), la raza (Collins, 1991; Blázquez, 2014, entre otros) o la clase (Rosaldo, 1989; Bourgois, 2000, entre otros). En los estudios de prácticas artísticas, por su parte, la reflexividad ha estado vinculada, en gran medida, a la posición de cercanía o distancia del investigador, o la investigadora, respecto a la práctica que estudia (Citro y Aschieri, 2012; Del Mármol, 2016; Sáez, 2016, entre otros).

De manera similar, las metodologías feministas han estado a la vanguardia de los esfuerzos por examinar los dilemas del trabajo de campo y la investigación etnográfica (Moore, 1991; Wolf, 1996). Particularmente, las teóricas del punto de vista señalaron la importancia del conocimiento situado en los procesos de investigación (Harstock, 1983; Smith, 1990; Collins, 1991; Harding, 1991), constituyendo un compromiso analítico y auto-reflexivo por parte de las investigadoras.

Este lugar de enunciación ha sido, a todas luces, muy diferente de aquel que había pretendido y estereotipado un científico aséptico (y varón), cuya intervención se limitara a dar cuenta de la totalidad social bajo estudio. Así, las teóricas del punto de vista comprendieron que lo personal es también político, generaron nuevas preguntas metodológicas e insistieron en que "hacemos problemáticas en nuestra investigación cuestiones que son problemáticas en nuestras vidas" (Lofland y Lofland, 1995: 13). Tal fue el caso de mi investigación doctoral: una etnografía que se fue gestando junto con mi hija.

Ahora bien, antes de problematizar la influencia de mi embarazo en el trabajo de campo, quiero explorar y recuperar la contribución de otras mujeres etnógrafas. Parto, para ello, de pensar que la disciplina antropológica fue, desde sus inicios, construida esencialmente desde una perspectiva androcéntrica que se consideró válida

para hombres, mujeres y otras categorías socio-sexuales (Masson, 2019; Stolcke, 2000). Desde entonces, y hasta la actualidad, ha persistido una gran omisión e invisibilización del trabajo etnográfico de las mujeres, de sus producciones, actividades y experiencias particulares.

Una pionera en describir y reflexionar sobre sus propias experiencias como mujer etnógrafa fue la antropóloga norteamericana Margaret Mead. En su autobiografía *Experiencias personales y científicas de una antropóloga* (1972), expone y analiza los estrechos lazos entre su vida personal y profesional. Particularmente, detalla los cambios que su propia maternidad (y posterior abuelazgo) implicaron en su visión sobre la infancia –y sobre el mundo en general–, permitiéndole adquirir nuevas sensibilidades y arrojar luz sobre los diversos modos de criar niños y niñas. En sus palabras: “Es como si el mejor conocimiento y la particularidad del amor que me une a esa criatura estuviesen iluminados y llevaran una aureola de luz a cualquier grupo de niños” (1972: 259).

Cuenta que su encuentro con los Mundugumor despertó en ella un intenso deseo de ser madre, como una reacción ante la crueldad y la aversión con la que este pueblo trataba a sus niños³⁷:

Las mujeres querían hijos y los hombres hijas. A los bebés del sexo no deseado se los tiraba al río, vivos, envueltos en láminas de corteza de árbol. Alguien podía sacar el paquete del agua, inspeccionar el sexo del niño y volver a arrojarlo a la corriente. Me produjo una reacción tan fuerte contra esa cultura que allí mismo decidí tener un hijo, aunque significara muchos sacrificios (1972: 193).

Poco tiempo después, Mead perdería su primer embarazo mientras realizaba trabajo de campo en Tchambuli³⁸. Luego, ya en pareja con Gregory Bateson, tuvo

³⁷ “De los pueblos primitivos que he conocido, son los únicos que no dan el pecho a un niño que llora. En cambio, el bebé era suspendido sobre los hombros de la madre. A las criaturas dormidas se las depositaba en ásperas canastas en un lugar oscuro contra la pared y cuando lloraban, alguien rasguñaba la superficie exterior de dicha cuna. La tribu de los mundugumor contrastaba llamativamente con la de los arapesh, cuyas magras y sufridas vidas estaban dedicadas a criar niños” (Mead, 1972: 229).

³⁸ En este punto del relato, la autora rememora diversos episodios, entre ellos: la falta de compensación posible que experimentaba Ruth Benedict por no haber sido madre, las recomendaciones de quedarse en su casa y de tener un hijo –en vez de realizar trabajo de campo a Samoa– que le habían hecho antropólogos como Edward Sapir. También su intento frustrado de convertirse en madre junto a su primer marido, Luther Cressman, y el diagnóstico de infertilidad que recibió. Luego, recuerda el poco interés de Reo Fortune por tener hijos, sus intentos de convencerlo de que un hijo no interferiría mucho con su trabajo de campo y su sensación de que “nuestro matrimonio había sido un pacto que nos remitía al trabajo de campo como modo de vida” (1972: 229). También dice que el encuentro con los

varios abortos espontáneos durante el trabajo de campo en Bali. Aquí comparte, entre otras cuestiones, las dificultades de saber si estaba o no embarazada en el campo y de recibir un tratamiento médico:

Pareció que por fin había quedado embarazada. Me llevaron en andas por la barrosa y empinada calle principal hasta Bajoeng Gede. Los aldeanos habían fabricado una especie de camilla con una de nuestras viejas sillas de bambú. Pero el bambú se había secado y en el medio del camino la silla se quebró y quedé atrapada como en una trampa. Esa noche tuve una pérdida en el hotel donde nos hospedábamos en Kintamani y hubo que llamar al médico holandés (1972: 230).

Después de este último aborto, y en medio de una visita a la Universidad de Chicago, Mead finalmente quedaría embarazada de su futura hija y extremaría sus precauciones para llevar a término la gestación³⁹. Mary Catherine nacería, finalmente, el 8 de diciembre de 1939 y traería nuevos desafíos intelectuales y afectivos a la vida de Mead. Aquí menciona, entre otros temas, el rol fundamental que tuvieron una niñera cama adentro y su hija adolescente (Helen y Audrey) en las tareas de crianza temprana de la niña. Estas mujeres vivieron con ellos durante dos años y medio, ocupándose de los cuidados de Catherine mientras Mead retomaba sus tareas docentes y académicas.

A partir de la estrategia de echar luz sobre su trayectoria profesional desde un relato autobiográfico, esta antropóloga visibiliza los modos en los que operan los distintos niveles de reflexión en la construcción de conocimiento. Es cierto que publica este proceso autoreflexivo en un formato autobiográfico y que lo deja por fuera de sus resultados etnográficos, pero no por eso es menos cierto que levanta el velo del secreto público que rodea al trabajo de campo y reconoce que lo personal y lo profesional se imbrican de múltiples modos en el proceso de investigación. También nos permite

Mundugumor acentuó aspectos crueles y agresivos de la personalidad de su segundo marido con los que ella no podría simpatizar y que desencadenarían su separación pocos años después.

³⁹ Mead cuenta que se pidió licencia en el museo, que dejó de andar en tranvías, trenes y colectivos y que empezó a tomar vitaminas para “ayudar a la nidificación”. También dice que tomó una serie de decisiones sobre el parto y la lactancia que tuvo que negociar con un obstetra y un pediatra. Entre ellas: filmar el parto, no recibir anestesia durante el parto, contar con el pediatra en la sala de partos y amamantar a demanda, sin adaptar los horarios del bebé al reloj. A su vez, detalla las actividades académicas que realizó durante la gestación: catalogar las películas y las fotografías de Bali junto a su marido, escribir artículos y dictar conferencias. Por último, recuerda que, mientras se preparaba para ir al hospital en pleno trabajo de parto, una colega (Beatrice Hinkle) la llamó para preguntarle si estaría dispuesta a recibir un premio y que no entendía por qué el inminente parto le impedía hablar con ella en ese momento.

preguntarnos por las fronteras entre productivo y reproductivo o entre público y privado en el quehacer antropológico.

En este sentido, Mead aporta un valioso testimonio para pensar cómo ponemos y disponemos el cuerpo durante el trabajo de campo. A su vez, al hilvanar las esferas domésticas, afectivas y académicas dentro de su espacio biográfico, contribuye a una reflexión sobre el tiempo, asegurando que carecemos de unidades humanas para concebirlo: “[m]i amigo Ralph Blum ha definido la unidad de tiempo humano como el espacio que existe entre el recuerdo de un abuelo de su propia infancia y el conocimiento del nieto de esos recuerdos” (1972: 261).

En línea con el ejercicio pionero de Mead, Carol Warren (1988) analizó tempranamente de qué modos los matrimonios, los embarazos o las experiencias de maternidad de las mujeres antropólogas podían ofrecer un valioso acceso a los mundos centrados en las mujeres de los grupos estudiados. Anne Balsamo (1999), por su parte, propuso una comprensión del estar públicamente embarazada a partir de las narrativas culturales que dan forma a las experiencias gestantes en su estudio sobre tecnologías reproductivas en Estados Unidos.

Balsamo considera que los cuerpos de las embarazadas generan guiones interactivos específicos, que hacen que una mujer quede embarazada antes que cualquier otra identidad potencialmente significativa. Afirma que la fisicalidad del embarazo, su interpretación cultural y los guiones interactivos específicos que genera, constituyen un desafío que presenta características particulares en cada experiencia etnográfica.

Jennifer Reich (2003) reflexiona sobre la influencia de su embarazo en el proceso de investigación y se pregunta por las intersecciones entre lo público y lo privado en la etnografía. Específicamente, explora el papel de su embarazo en el trabajo de campo con padres cuyos hijos eran retirados de sus hogares por los servicios de protección infantil (CPS) del gobierno estadounidense. Cuenta que, para su sorpresa, el embarazo no fue perjudicial para el relevamiento de datos, sino todo lo contrario. Estar públicamente embarazada facilitó el acceso a la información, le brindó un nuevo sentido de legitimidad en su agenda de investigación y una mayor credibilidad entre colegas e informantes.

A pesar de su incomodidad inicial, estar embarazada le permitió acceder a información muy valiosa que de otro modo no habría podido obtener y revelar diversas

creencias tácitas sobre la reproducción normativa y no normativa. La etnógrafa confiesa que ocultó su gestación todo el tiempo que le fue posible en el campo y se pregunta cómo operaron en su subjetividad los significados que la academia le imprime al embarazo. Dice que, si bien temía afectar negativamente el estudio, sus principales miedos y ansiedades se vinculaban con pensar que la maternidad significaría una desventaja para su incipiente carrera académica.

Aquí reflexiona sobre la lucha cotidiana de las mujeres por equilibrar la vida familiar y la vida profesional y dice que, para ese entonces, ella misma había pasado la mayor parte de su vida universitaria escuchando historias sobre cómo sufrían las carreras académicas de las mujeres cuando éstas quedaban embarazadas. Destaca los esfuerzos que las mujeres realizan para no tener género en sus carreras académicas y cuestiona la premisa, ampliamente aceptada y compartida, de que existe una oposición entre la reproducción y el éxito académico.

Al descubrir que sus intentos por ocultar el embarazo en el campo eran infructuosos, Reich se encontró con dos ventajas fundamentales. La primera, que como mujer embarazada no era inherentemente amenazante y su presencia era fácilmente aceptada. El embarazo la despojó de todas las demás características que podrían hacer que su presencia e inclusión como observadora externa fuera riesgosa para las personas que estaba estudiando.

La segunda fue que, por su sola condición física, ella se convirtió en alguien con quien los otros sabían cómo relacionarse. Los padres en riesgo de perder la custodia de sus hijos se identificaban positivamente con ella. A su vez, los profesionales del sistema de bienestar infantil utilizaban su gestación para resaltar las diferencias y distinciones entre las personas que tenían derecho a procrear (gente como ellos o Reich) y aquellos que no eran dignos de procrear (gente como los padres bajo el escrutinio del sistema). La autora concluye que, aunque podría haber realizado un estudio sobre el tema sin estar embarazada, probablemente su trabajo habría arrojado datos diferentes.

Guiada por la técnica del punto de vista feminista, Diana Parry (2006) desarrolla seis historias cortas, construidas a partir de nueve entrevistas en profundidad sobre experiencias situadas de embarazo de mujeres canadienses y norteamericanas. La autora cuenta que comenzó ese proyecto mientras cursaba el quinto mes de gestación de su primer hijo. Los discursos de maternidad con los que se topaba, la

medicalización del embarazo que vivenciaba y el fetocentrismo que percibía en su entorno, la llevaron a preguntarse por las experiencias situadas de otras mujeres de sectores medios urbanos que vivían en Canadá.

En particular, Parry intenta examinar cómo se reproduce la ideología de la maternidad intensiva, sin perder de vista la agencia de las mujeres y sus múltiples formas de resistencia cotidiana. También se pregunta de qué modos las discusiones sobre el parto y el nacimiento invitan al intercambio de historias, alegrías y simpatías entre las mujeres. A su vez, indaga cómo su propio embarazo y punto de vista afectó el proceso y el producto de la investigación. Específicamente, sostiene que su embarazo le permitió acceder fácilmente a las entrevistadas, que facilitó el desarrollo del vínculo y la discusión de las experiencias vividas entre ellas. Además, reconoce que sus propias interpretaciones de los relatos de estas mujeres se filtran, inevitablemente, en la representación que comparte de las experiencias vividas.

Mary Ingram-Waters (2010) es otra antropóloga que examina cómo su cuerpo visiblemente gestante influyó en su investigación sobre autores de ficción de embarazos masculinos. A pesar de sus esfuerzos por cultivar cuidadosamente una identidad como acafan (un investigador que se identifica como fanático y estudioso del fandom), la autora cuenta que durante una convención de fanáticos de Harry Potter en Las Vegas su embarazo anuló cualquier otra identificación posible y que pareció cancelar la cantidad de tiempo y esfuerzo que le había dedicado al fandom.

A diferencia de la experiencia gestante de Reich, que no era percibida como amenazante por sus sujetos de investigación, para Ingram-Waters su condición de mujer heterosexual públicamente embarazada afectó negativamente la recolección de datos. Para esta investigadora, su cuerpo gestante puso a muchas de las entrevistadas en una postura defensiva, ya que su presencia física iluminó el alcance de la desviación de las ficciones sobre embarazos masculinos. De este manera, su embarazo puso de manifiesto el estigma de las autoras de este género de fan fiction y la falta de experiencia encarnada que muchas tenían sobre el embarazo. Sobre esta cuestión, Ingram-Waters comparte:

No aconsejo a las investigadoras que eviten investigar mientras están visiblemente embarazadas. Tampoco recomendaría que los investigadores que se identifiquen o puedan ser identificados como diferentes de sus poblaciones de investigación eviten las interacciones cara a cara. Por el contrario, las diferencias sociales pueden ayudar a

iluminar actitudes y posiciones que de otro modo no habrían salido a la luz. Elegí ver mi experiencia de campo como influenciada negativamente por mi embarazo porque afectó las respuestas de los sujetos que entrevisté. Sin embargo, tal vez mi diferencia ofrece una mejor comprensión de las estrategias de manejo del estigma de las autoras de embarazo masculino (2010: 12).

En otros estudios aparece, también, la importancia de pensar la reflexividad etnográfica como una práctica que se expande a través y mucho más allá de los límites temporales y espaciales del trabajo de campo propiamente dicho. Stephanie Norander (2017) revisita un trabajo de campo que realizó en la ex Yugoslavia durante su gestación y se interroga acerca de la presencia y la ausencia del embarazo en las notas de campo y en las interpretaciones posteriores. Desde la perspectiva del *embodiment*, la autora se pregunta por qué no incluyó más de sí misma durante el proceso de investigación. Para dar respuesta a este interrogante, reflexiona sobre las subjetividades de las investigadoras feministas, sobre su propia necesidad de procesar íntimamente a su yo gestante antes de reconocerlo públicamente en la escritura y sobre el miedo a escribir desde la vulnerabilidad:

Mientras luchaba con mi cuerpo cambiante, el futuro incierto que prometía y las desalentadoras tareas de terminar el trabajo de campo, escribir tesis y buscar un puesto académico, en ese momento no pude reunir la fuerza para incluirme en mis notas de campo o interpretaciones. Aunque estuve allí, borré mi cuerpo de la tarea interpretativa en cuestión, un borrado que va en contra de la epistemología muy encarnada del trabajo de campo etnográfico. Y, sin embargo, como Visweswaran (1994), "quiero reclamar identidades cambiantes, temporalidad y silencio como herramientas de una etnografía feminista" (2017: 347).

Norander se concentra en las ausencias y propone realizar una revisión compasiva de su trabajo de campo y de sí misma como investigadora. Para ello, toma los aportes de Behar (1996) y propone pensar cómo los cambios corporales pasados pueden volver a nosotras y proporcionarnos nuevas ideas, incluso mucho tiempo después de haberlos vivido. De esta manera, explora cómo se desarrolla la reflexividad con el tiempo y rememora las sensaciones y las ansiedades que experimentó al llegar al campo (secretamente) embarazada.

También se pregunta si fue su preocupación inicial por ganar legitimidad etnográfica lo que la llevó a guardar silencio sobre su embarazo y a mantenerlo en secreto hasta que fuera exteriormente perceptible. Por último, reflexiona sobre cómo la visibilidad del embarazo le permitió ganar el respeto y la credibilidad de las mujeres

nativas y analiza las dimensiones físicas y emocionales del trabajo de campo a partir de su experiencia gestante (y de su propia incomodidad física y emocional).

Esta autora plantea la dificultad de ubicarse responsablemente dentro de sus textos. Afirma que al pensar de qué modos nuestras experiencias corporales impactan en el campo, corremos el riesgo de informar al lector como si se tratara de una lista de síntomas sobre cómo nos sentimos. De igual forma, considera que al volver explícita nuestra posicionalidad podemos caer en un exceso de autoreflexividad que resulte inconducente a los fines de la investigación. No obstante, reconoce que la inclusión de su yo embarazada en la revisión de sus notas de campo habilitó un ejercicio de escritura vulnerable que estuvo al servicio de crear nuevas comprensiones, más empáticas, y de reinterpretar su campo a partir de un sentido renovado de las decisiones metodológicas tomadas previamente.

En el terreno de la academia local, Ana Sabrina Mora (2009) escribió un artículo autoetnográfico sobre su experiencia de embarazo, parto y puerperio. Allí explora la utilidad de las descripciones fenomenológicas para dar cuenta de acontecimientos vitales intensos. También la relevancia del conocimiento corporeizado, constituido desde sensaciones y experiencias que no se limitan a una reflexión plenamente consciente.

Mora se pregunta por los modos en que estas experiencias vitales afectan, trastocan, desequilibran o desacomodan el orden subjetivo, aquello que pasa a un nivel microperceptivo y que no siempre es posible nombrar. Para ella, la experiencia interna del puerperio se basa en sensaciones de este tipo: “Por experiencia no me refiero a algo lineal, continuo, sino a una experiencia de discontinuidad, de inestabilidad, en parte caótica, sobre la que no siempre tengo control, que irrumpe y desarticula una manera de ser, de ver, de pensar, de decir, de actuar; una experiencia del orden del suceso” (2009: 25). Esta autora dice que, junto a su hija, nació una forma renovada de conocerse a sí misma, de conocer a los otros y de situarse en el mundo.

Johana Kunin (2019) cuenta que el embarazo de su primer hijo modificó su trabajo de campo de maneras insospechadas. La autora analiza que su condición de madre la acercó a las mujeres con las que realizaba trabajo de campo en un distrito sojero del interior rural de la provincia de Buenos Aires y que modificó la forma en que la veían sus interlocutoras. Para esta investigadora, su posición de madre la normalizó ante los ojos locales y habilitó nuevos modos de relacionarse, arrojando luz

sobre ciertas modalidades de agencia en relación al ciudadano. Según Kunin, su maternidad abrió nuevos diálogos en el campo y le permitió advertir la centralidad que tenía la posición de las mujeres como madres a la hora de pensarse y accionar pública y privadamente. En este sentido, reivindica su posicionamiento como investigadora y niega la posibilidad autoinvisibilizarse:

en pos de construir un supuesto criterio de objetividad. Especialmente cuando una experiencia personal como la mencionada no solo se convirtió en una llave que me permitió ingresar de manera más profunda al trabajo etnográfico, sino que fue una condición que me permitió movilizar preguntas y respuestas frente a lo que miraba, escuchaba y escribía (2019: 52).

Kunin continúa narrando la reacción de sus colegas y profesores ante el hecho de que hiciera etnografía lejos de su casa, embarazada, primero, y acompañada por su pequeño hijo lactante, después. A su entender, esta experiencia contrastaba con la imagen androcéntrica del investigador aislado del mundo:

yo ejercía tareas de cuidado y crianza al tiempo que etnografiaba, en un malabarismo a lo Eleonor Faur (2014). Trabajar en estas condiciones, mezclando lo “público” y lo “doméstico”, me acercaba a mis interlocutoras de campo: “daba la teta” mientras hacía una entrevista. Ellas, mientras planificaban talleres de cepillado bucal para escuelas del distrito, hacían la cena de sus familias. Otras hacían gimnasia o iban a las clases de teatro para tener un “tiempo para ellas”, mientras sus hijos correteaban alrededor (2019: 55).

Como puede observarse, todos estos estudios discuten la premisa de que la gestación y la maternidad son una experiencia personal que se encuentra alejada del ámbito académico, del trabajo de campo etnográfico o de la construcción científica de conocimiento. En cambio, reivindican el posicionamiento subjetivo y el conocimiento situado como parte fundamental del proceso de investigación.

Particularmente, analizan cómo el embarazo de una etnógrafa adquiere un carácter público sobre el que vale la pena pensar: algunas personas se ponen nerviosas al ver un cuerpo gestante, otras se sienten cómodas tocando a una mujer embarazada, muchas realizan comentarios sobre su cuerpo, le ofrecen consejos, le brindan cuidados especiales, hacen predicciones sobre su futuro, comparten con ella sus propias vivencias, etcétera (Bordo, 1993; Rich, 1976).

De este modo, las investigaciones mencionadas dan cuenta de que el embarazo y la maternidad de una etnógrafa puede ser una experiencia capaz de revelar aspectos novedosos durante el trabajo de campo o de visibilizar otras dimensiones (subjetivas, corporales, emocionales o afectivas) en la construcción científica del conocimiento situado. En este sentido, reflexionar sobre las formas en las que un cuerpo visiblemente gestante interviene en la recolección de información, la interpretación de los datos o los resultados obtenidos también puede constituir una oportunidad para volver inteligibles algunas modalidades de construcción y regulación de las sexualidades.

2.3 El embarazo como extrañamiento

Antes de quedar visiblemente embarazada, nunca pensé en los interrogantes que dieron origen a este estudio. El distanciamiento provocado por mi momento vital inauguró una nueva experiencia de extrañamiento, de mí misma y del campo, que me ayudó a detectar una cantidad de supuestos ampliamente compartidos en los dos circuitos en los que realicé la etnografía. En ese momento noté que mi familiaridad con las prácticas que analizaba me impedía desnaturalizar ciertas lógicas de interacción y reglas de juego que formaban parte de mis hábitos corporales y de mi cotidianidad.

La fisicalidad de mi embarazo, su interpretación cultural y los guiones interactivos específicos que generó constituyeron un gran desafío etnográfico (Balsamo, 1999). De modo similar al relatado por Ingram-Waters (2010) en su trabajo de campo sobre fanáticos de Harry Potter, estar públicamente embarazada anuló cualquier otra identificación posible. Yo estaba embarazada antes que cualquier otra cualidad potencialmente significativa en el campo. Así, la identidad de mujer-madre gestante se ponía por encima de todas las demás y parecía anular la cantidad de tiempo y esfuerzo que le dediqué a cultivar mis otros clivajes identitarios, principalmente como bailarina y etnógrafa.

En un principio, creí que mi condición de mujer heterosexual públicamente embarazada afectaría negativamente la recolección de datos, ya que mi presencia era percibida como amenazante, disruptiva o fuera de lugar en muchos espacios por los que circulaba. Sin embargo, durante este período mi embarazo se convirtió en el eje a

partir del cual se articuló todo el trabajo de campo y fue una fuente importante de datos, tanto en términos de una comprensión más vivida de la experiencia materna de las bailarinas, como en términos de la valiosa y renovada información que me aportó.

Entre otras cuestiones, mi presencia gestante inhibió aspectos de mi sexualidad de una manera que ya no invitaba al coqueteo de los varones, principalmente en las milongas relajadas. A su vez, mi embarazo solía despertar, entre bailarines y bailarinas de ambos circuitos, reacciones de asombro, curiosidad, desconcierto, incomodidad, molestia, etcétera. Algunas personas incluso parecían juzgar mi participación en términos morales, como una acción “incorrecta”, “descuidada” o “irresponsable”.

Otras, principalmente mujeres, se manifestaban tan encantadas como sorprendidas al observar a una mujer embarazada en un taller de danza contemporánea o llevando a otra en una pista de baile social. En las milongas, a veces se acercaban para pedirme que bailara un tango con ellas. En las clases de contemporáneo, algunas me pedían tocar mi abdomen o querían compartir conmigo reflexiones sobre la vivencia corporal para contribuir a la investigación del movimiento. Fui tomando nota de estas y otras reacciones, compuestas por gestos y palabras, a la par que registraba mis propias sensaciones, afectaciones y emociones como etnógrafa embarazada.

Poco a poco, el distanciamiento corporal provocado por mi momento vital se volvió también distanciamiento analítico y comencé a hablar sobre el tema con otras bailarinas madres. Algunas me contaron sobre sus múltiples dificultades para articular la profesión con la maternidad, otras sobre la vergüenza que sintieron al volver a bailar luego de sus partos. Varias mencionaron situaciones de discriminación, lógicas expulsivas o dinámicas de disciplinamiento durante sus embarazos y puerperios. Unas pocas se lamentaron por la falta de referencias que tenían de las maternidades de otras mujeres artistas.

En este sentido, el embarazo significó un auténtico reingreso al campo etnográfico que me llevó a preguntar por qué la maternidad es invisibilizada en un ámbito tan feminizado como el de la danza: no se habla de ella, no se la considera en las dinámicas de organización del trabajo, prácticamente no se la ve arriba del escenario ni en los espacios de formación, creación y socialización. De modo similar al narrado por Mariana Sáez (2016) en su etnografía sobre los circuitos de la danza

contemporánea y del circo contemporáneo en la ciudad de La Plata⁴⁰, esta experiencia de extrañamiento antropológico se construyó de un modo eminentemente afectivo, sensorial y corporal.

Si bien yo bailaba tango y contemporáneo desde hacía ya muchos años, el embarazo me sumergió en un distanciamiento no verbal renovado. Mi experiencia extrañante fue radical. Se trató de un estallido de mi subjetividad que también presentó características disruptivas para el entorno, al menos desde que mi estado de embarazo se volvió evidente para el resto de las personas que asistían a los espacios que frecuentaba. Esta última cuestión introduce otra variable importante para este análisis. Sin duda, con mi embarazo adquirí nuevas capacidades de afectación y de ser afectada en el campo (Favret- Saada, 2013; Ahmed, 2014; Vila, 2017).

Este extrañamiento radical significó el inicio de un nuevo proceso reflexivo que me permitió iluminar otros aspectos biográficos, reinterpretar experiencias pasadas y reconfigurar, a través de nuevas preguntas e interpretaciones, los datos que comenzaron a surgir en el trabajo de campo. En este sentido, mi maternidad me permitió reconocer y visibilizar una cantidad de supuestos ampliamente compartidos en los dos circuitos en los que realicé trabajo de campo y, por tanto, la decisión de qué investigar estuvo sumamente vinculada con estas circunstancias personales.

A su vez, este proceso se vio potenciado por la posibilidad de realizar un contrapunto permanente entre lo que me sucedía en ambos circuitos. Específicamente, el embarazo desencadenó una ruptura radical en las relaciones que había establecido hasta ese momento en el campo; modificando mi vínculo con el espacio, los modos de organizar mi cuerpo y el movimiento, así como también mi relación con las demás personas que bailaban en los lugares que frecuentaba. Fue como abrir la puerta de una habitación desconocida que había permanecido cerrada durante años.

⁴⁰ Mariana Sáez (2016) indaga sobre su experiencia de extrañamiento corporal durante su trabajo etnográfico en los circuitos de la danza contemporánea y del circo contemporáneo en la ciudad de La Plata. Afirma que luego de comenzar a tomar clases de acrobacia aérea, pudo advertir un extrañamiento renovado en su otro campo de estudio, el de la danza contemporánea, un campo del que formaba parte desde hacía ya muchos años. Para Sáez su formación en una nueva disciplina y las modificaciones acontecidas en torno a su percepción del cuerpo y del movimiento, hicieron posible un distanciamiento corporal, que a su vez se complementó con el distanciamiento analítico. Considera que su elección metodológica, orientada hacia un intenso involucramiento corporal en el campo, la llevó a construir de un modo eminentemente corporal la tensión aproximación/distanciamiento, propia del extrañamiento antropológico.

Mi cuerpo se modificaba a un ritmo vertiginoso que yo no podía prever ni controlar. A medida que mis curvas se pronunciaban, fui perdiendo la posibilidad de prever muchos movimientos (por ejemplo: me costaba calcular el espacio entre mi cuerpo y otros cuerpos dentro del abrazo de tango o la energía necesaria para realizar ciertos movimientos contemporáneos). También aparecieron las dificultades para hacer las cosas como siempre, es decir, como antes de quedar embarazada (entre otras: no podía realizar las mismas torsiones, no podía recostarme boca abajo o me agitaba más rápido al elevar el tono muscular y la velocidad).

Tomé conciencia de algunas disposiciones arraigadas y de hábitos de movimiento. Aprendí a convivir con nuevos malestares y dolores. Por momentos, sentí que ya no había más espacio adentro mío. Esto me llevó a desarrollar una marcada conciencia de algunos órganos internos como el estómago, los pulmones o el diafragma. Experimenté, además, sensaciones muy novedosas al percibir los movimientos independientes del otro ser que me habitaba.

Durante este proceso, mi presencia gestante se volvió ineludible e inocultable en el campo. Poco a poco, aumentaron mis excursiones al baño, las miradas extrañadas a mi alrededor y los silencios incómodos de muchas personas, que con mi sola presencia veían perturbado el ordenamiento habitual en sus espacios sociales, ya sea en las clases de improvisación o en las milongas relajadas, en las que no suelen verse mujeres embarazadas o con niñas y niños pequeños.

Me abordaban con recomendaciones, preguntas personales, comentarios o anécdotas. Las representaciones asociadas a la fragilidad de una mujer gestante aparecían a través de múltiples sugerencias, por ejemplo: “tené cuidado”, “no saltes”, “ojo con estar en el suelo, mirá si te pisan”, “descansá”, “tratá de mantenerte lejos del centro”, “andá despacio”, etcétera. Fui descubriendo, en palabras de Reich (2003), la naturaleza invasiva con la que los otros proyectaban sentidos y significados en mí, así como sus expectativas normativas sobre la gestación y sobre lo que una madre puede o no puede hacer. Mi individualidad se impregnó de otro tipo de singularidad, encarnada en el cuerpo social a partir de un rol específico (el de madre) y anclada a determinados repertorios culturales ampliamente compartidos en esos contextos.

2.4 El embarazo como transgresión

Si bien al comienzo no tuve la intención de experimentar con mi momento vital, lo cierto es que fui descubriendo que podía hacer uso de mi embarazo de más de 20 semanas para obtener información valiosa. Como adelanté en la Introducción, la primera vez que fui a bailar tango social visiblemente embarazada me sentí completamente fuera de lugar. Mi cuerpo gestante, al ser un cuerpo que no se adaptaba tan fácilmente a la escena habitual del tango bailado, desencadenó una circulación de afectos que logró amenazar el ordenamiento habitual en el espacio social de la milonga.

En este sentido, reconocirme a mí misma como lo extraño, lo perturbador o lo amenazante en la atmósfera compartida del baile social, implicó tomar conciencia de que existía un límite que era transgredido con mi sola presencia. Esta transgresión del límite, lejos de significar un problema, habilitó la emergencia de información sumamente valiosa y me permitió detectar cómo se manifiesta, en el interior de un escenario particular, la presencia de un mundo social envolvente y coactivo.

Este reconocimiento me llevó a realizar una reevaluación retrospectiva de actos aparentemente aislados y a reflexionar desde otro lugar sobre los atributos valorados positivamente en estos espacios. Es decir, pude prestar atención a la implicación mutua entre la situación cara a cara y los condicionantes de la estructura social, ya que el encuentro cara a cara es, también, un encuentro en una estructura que lo limita, lo constriñe y lo condiciona. Un encuentro en el que, a la vez, pasan cosas: siempre hay márgenes para la acción, la negociación, la transgresión o la disputa.

En las prácticas y milongas relajadas, la pregunta por el padre del bebé intrauterino se convirtió en la más recurrente, tanto por parte de mujeres como de varones: “¿el papá baila tango?”, “¿dónde está el padre?”, “¿estás separada?”, “¿el padre no quiere acompañarte?”, “¿qué dice el padre de que estés acá?”, sólo por mencionar algunas. Con su sola presencia, mi cuerpo marcaba la ausencia de un hombre, padre y pareja, ya que además mi heterosexualidad era asumida sistemáticamente.

Desde una mirada androcéntrica, mi cuerpo no era visto como propio, sino que en su carácter de habitado por otro portaba las huellas de un hombre, cuya ausencia inquietaba a la mayoría de los presentes. Debido a los sistemas de representación y a

los guiones interactivos específicos sobre la gestación, mi cuerpo hacía presente a un tercero: el padre del bebé intrauterino. Esa ausencia también producía, en términos de Vila (2017), afectaciones en las escenas descritas, dado que los ecos de la ausencia paterna modificaban los sistemas de relaciones y las prácticas afectivas que eran habituales en estos contextos.

Estas nuevas capacidades para afectar y ser afectada como etnógrafa embarazada me llevaron a preguntarme por la utilidad de la transgresión metodológica para relevar las expectativas normativas específicas y las desviaciones corrientes dentro de cada trabajo de campo. Aunque la transgresión no es una novedad en el quehacer etnográfico, entiendo que históricamente ha sido tematizada, casi de manera exclusiva, en su vinculación con la situación de ingreso al campo. Rosana Guber, por ejemplo, refiere:

“Además de impracticable y vanamente angustiante, la “participación correcta” (es decir cumpliendo con las normas y valores locales) no es ni la única ni la más deseable en un primer momento, porque la transgresión (que llamamos “errores” o “traspies”) es para el investigador y para el informante un medio adecuado de problematizar distintos ángulos de la conducta social y evaluar su significación en la cotidianeidad de los nativos” (2001: 60).

De manera similar, Gertrude Kurath (1960) –una pionera en los estudios antropológicos sobre danza–, aconsejaba aprender los pasos de las coreografías como una estrategia metodológica que, a partir de las equivocaciones o los errores realizados por los etnógrafos durante las primeras etapas del trabajo de campo, permitirían la emergencia de dimensiones de lo gestual o lo social de difícil acceso.

Una excepción a este vínculo entre transgresión e ingreso al campo es la investigación de la antropóloga Jean Briggs (1970), quien buscaba provocar reacciones adoptando estratégicamente actitudes impropias para el código cultural del los Inuit con el fin de conocer sus lógicas culturales. Por otro lado, los experimentos etnometodológicos propuestos por Harold Garfinkel (1967) en Estados Unidos también se enfocaron en la búsqueda de demostraciones disruptivas para quebrar los procedimientos de interacción considerados normales o para perturbar la realidad social de formas variadas.

Según Garfinkel los cimientos culturales son tácitos, a la vez que frágiles y fáciles de eludir. Resalta que su seguridad reposa en su invisibilidad, en el hecho de

que se los da por sentado y de que pasan inadvertidos, por lo que cuando se vuelven visibles, pierden su firmeza. Por tanto, su objetivo era dejar al descubierto el proceso por el que la realidad es construida y reconstruida permanentemente, despojando a los cimientos culturales de su manto de invisibilidad⁴¹.

En línea con estos aportes, durante mi embarazo protagonicé varias demostraciones disruptivas. Estas transgresiones habilitaron un extrañamiento renovado del campo y me permitieron experimentar un inesperado distanciamiento no verbal, emocional y sensorial de las danzas que estudiaba y practicaba. Durante este proceso, pude comprender y volver inteligibles normas sociales y reglas tácitas que hasta entonces permanecieron invisibilizadas y naturalizadas por mí, en tanto participante activa de estos circuitos. En términos etnometodológicos, podría decir que ese mundo familiar del sentido común también ejercía una singular y obstinada supremacía sobre mis pretensiones etnográficas de encontrar otras interpretaciones.

Para enfrentar la perturbación provocada por mi cuerpo gestante fuera de lugar, muchas personas me pedían explicaciones, me sugerían comportamientos adecuados, me impedían ciertos desplazamientos espaciales o realizaban innumerables preguntas. Evidentemente, hallar una explicación razonable y comprender los motivos de mi presencia en estos espacios era fundamental para algunos sujetos, dado que les permitía entender y racionalizar una conducta que, a primera vista, les resultaba

⁴¹ Para su realización, Garfinkel solía instruir a sus alumnos para ejecutar consignas específicas y relevar toda la información que les fuera posible. Por ejemplo, en una ocasión solicitó a sus estudiantes que pasaran entre quince minutos y una hora en sus hogares imaginando que eran huéspedes y que actuaran sobre la base de esta suposición: “Se les instruyó para que se comportasen de un modo circunspecto y cortés. Deberían: evitar actuar de un modo personal, dirigirse a los demás miembros de la familia de modo formal y hablar solo cuando se era estimulado a hacerlo” (1967: 47). En la mayoría de los casos, los miembros de la familia se mostraban completamente desorientados ante tal comportamiento y se generaban reacciones de asombro, ansiedad, irritación, desconcierto, etcétera. A Garfinkel le interesaba registrar cómo los miembros de la familia enfrentaban la perturbación. Generalmente, pedían explicaciones a los estudiantes por su conducta. En sus preguntas a menudo estaba implícita una explicación de la conducta descarriada: “¿te han echado del trabajo?, ¿estás enfermo?, ¿estás loco o es, simplemente, que eres idiota?” (1967: 47). Los miembros de la familia también intentaban explicar la conducta para sí mismos: por ejemplo, pensaban que una estudiante se comportaba de modo extraño porque había estudiado demasiado o porque se había peleado con el novio. Evidentemente, encontrar una explicación a ese comportamiento resultaba fundamental para el resto de los participantes (en este caso, los otros miembros de la familia) dado que los ayudaba a tener la impresión de que, en circunstancias normales, la interacción se hubiese producido como de costumbre y sin alteraciones. Para Garfinkel, cuando los miembros de un grupo reconocen que algún integrante realiza una acción considerada fuera de lugar, o notan que una persona no se comporta como corresponde en determinado contexto, estos no suelen dudar inmediatamente de su propio sentido del mundo social. En cambio, tienden primero a revisar su interpretación sobre la cualidad de miembro del grupo de esa persona o a buscar una explicación que permita comprender y racionalizar esa extraña conducta.

extraña o incomprensible. A la vez, la explicación verbal permitía reestablecer el orden o el equilibrio perdido por mi irrupción en esos espacios sociales.

Partiendo de la premisa de que todas las situaciones permiten un mayor o menor margen de maniobra –dependiendo, claro está, del tipo de situación del que se trate, de las responsabilidades que tengamos en ella, de la posición que ocupemos en ese espacio social y de la implicación de los demás, entre otras posibles–, poco a poco fui elaborando una táctica metodológica de la transgresión que implicó observar las reacciones que generaba mi embarazo en el campo, asistir a ciertos lugares con mi hija o pedir a bailarinas embarazadas que me acompañaran a diversas actividades.

A partir de las circunstancias y los aportes metodológicos ya mencionados, pude relevar cómo las acciones se interrelacionaban para producir y reproducir un orden reconocible de asuntos cotidianos en los circuitos dancísticos analizados. No obstante, en contraste con Garfinkel (1967) y su principio de indiferencia metodológica, asumí que era fundamental tener en cuenta las dimensiones éticas y morales que intervenían en todo el proceso de investigación y que éstas debían ser consideradas a la hora de pensar sobre los límites de la aplicación de las tácticas disruptivas o transgresoras en mi etnografía.

Más allá de esta salvedad, la estrategia de moverme o de usar mi cuerpo de un modo poco habitual, de abandonar la intencionalidad para dejarme afectar de otras formas o, también, de realizar pequeñas acciones o demostración disruptivas; habilitó la emergencia de información renovada para mi estudio. En este último caso, la ejecución de esas pequeñas acciones transgresoras no fueron mucho más allá de los límites que los demás participantes consideran cómodos. Se trató, más bien, de empujar apenas de esos límites, sin la expectativa de cruzarlos. Fue ser cabalmente consciente de la fuerza de los detalles para poder interpelar el mundo social dado por supuesto en la vida cotidiana.

Así fue el juego metodológico que llevé adelante para la elaboración de esta tesis. Un juego que usó los gestos que conciernen al límite, que puso en práctica tácticas transgresoras para operar sobre el tiempo y que abrió un breve paréntesis para iluminar, al menos fugazmente, las normas tácitas de interacción que rápidamente volverían a desaparecer de la superficie del espacio social. Se trató de una transgresión que no buscó borrar los límites que dibujaba, sino que se abrió un paso efímero dentro de esos mismos límites.

2.5 El embarazo como vínculo

Como mencioné en el apartado metodológico, la autoetnografía (Anderson, 2006) enriqueció todo el proceso de investigación. Esta mirada habilitó en mí nuevas sensibilidades y se convirtió en un puente para buscar lo propio compartido: funcionó como una puerta y un espejo a la vez. Aunque la autoobservación no desplazó a las demás técnicas de recolección de datos, lo cierto es que fue sumamente ventajosa para reflexionar sobre mi posicionamiento como investigadora, madre y bailarina.

Escribir sobre mi embarazo y maternidad temprana fue, ante todo, un modo de agenciar (Behar, 1996). Encontrar una grieta para sortear, al menos en parte, las múltiples dificultades que encontraba al tratar de permanecer conectada a los mundos que hasta entonces me habían constituido subjetiva e identitariamente. También fue una forma de identificar los conflictos, las barreras y las particularidades que le imprimía a mi trabajo de campo estar públicamente embarazada, primero, y transitar el puerperio y la crianza temprana de mi hija, poco tiempo después.

Ese problema que todavía no tenía nombre, que se traducía en un malestar personal inespecífico y en un descontento crónico y vago –citando la obra clásica de Betty Friedan (1964)–, se fue aclarando, poco a poco, ante la oportunidad de salir del aislamiento del puerperio y de compartir mis historias de descontento y desconcierto generalizado con otras mujeres que eran madres.

Gracias a un largo proceso de encuentros con mi directora y codirectora de tesis, de charlas íntimas con artistas y amigas, de lecturas feministas compartidas y de escrituras colectivas, pude rehacer mi proyecto inicial de investigación. Colectivizar la experiencia materna me dio soporte y sentido. Entendí que mis vivencias me permitían acceder a las experiencias de otras mujeres, que además ocupaban un lugar similar al que ocupaba yo en el espacio social.

Pude mezclar mi propia voz con la de otras mujeres para entender que hay de social, cultural y político en el acto de matinar. También que nuestros cuerpos siguen siendo un campo de batalla para los discursos maternalistas, que los siguen reclamando para sí. A su vez, este proceso habilitó un experimentar juntas que fue tan poderoso como imparale, que traspasó la escritura de esta tesis y que se trasladó a diversos

proyectos artísticos y comunitarios que todavía están en curso. Algunas de esas experiencias forman parte de los datos que comparto en esta investigación.

Específicamente, la autoetnografía funcionó como una puerta y como un espejo: me ayudó a visualizar otras experiencias, a la vez que me permitió reinterpretar las mías a partir del diálogo con otras mujeres. Fue un puente para buscar lo propio compartido y para realizar un contrapunto entre mis vivencias y las maternidades de mis interlocutoras. Así, mis relatos en primera persona también me permitieron reconocer la pluralidad de voces que confluyen en la escritura etnográfica.

El reconocimiento de mi experiencia implicó, además, abrazar un compromiso ético y político en contra de las visiones desde arriba o desde ninguna parte y a favor de las teorías y las metodologías de la localización, del posicionamiento y de la situación (Haraway, 1995). En este sentido, la experiencia experiencia extrañante (de mí misma y del campo) provocada por el embarazo habilitó un nuevo punto de vista que me permitió acceder, desde otro lugar, a las experiencias situadas de las mujeres que, finalmente, fueron el centro de mi investigación.

Por último, vale la pena destacar que durante este trabajo de campo la relación entre el pensamiento y la experiencia no fue abordada como algo transparente o accesible directamente, si bien muchos estudios la han representado así (Scott, 1992). Para Scott la experiencia está siempre en disputa y, por lo tanto, siempre es política. Ni estable ni inmediata, la experiencia es capaz de transformar paulatinamente al lenguaje, a la par que es moldeada y estructurada por éste.

Esta autora criticó la evidencia de la experiencia y postuló que “no son los individuos los que tienen la experiencia, sino los sujetos los que son constituidos por medio de la experiencia” (Scott, 2001: 49). En su propuesta la experiencia no es el origen de la explicación, sino aquello que requiere de interpretación: “la experiencia es, a la vez, siempre una interpretación y requiere una interpretación” (2001: 72). La tarea del investigador consiste, por tanto, en revelar el andamiaje discursivo sobre el que se configuran las categorías que organizan la experiencia social en un momento determinado.

Siguiendo sus aportes procuré no considerar a la experiencia como algo dado, evidente y transparente. Es cierto que mi maternidad gestante funcionó como un elemento disparador fundamental, que me sumergió en un proceso de extrañamiento antropológico revelador para mí. No obstante, las escenas en las que participé –y por

las que me dejé afectar durante la etnografía–, se fueron iluminando con el paso del tiempo, gracias al movimiento continuo entre la vivencia y la puesta en palabras de las sensaciones, los malestares, las emociones y las percepciones que experimentaba como etnógrafa. A su vez, conversar con colegas, amigas, docentes, directora y codirectora sobre las situaciones de campo también resultó un elemento clave del proceso reflexivo, que me permitió seguir interpretando mis experiencias durante la escritura de esta tesis, incluso mucho tiempo después de que hayan ocurrido los acontecimientos.

2.6 La maternidad como estrategia metodológica

Investigar lo que sucede con las bailarinas que se convierten en madres constituyó un enorme desafío metodológico. Aunque en los circuitos dancísticos estudiados no se prohíbe explícitamente la participación de las artistas madres, ni la asistencia de una mujer embarazada o con hijos e hijas, eso no significa que sea un comportamiento habitual, ni que esté bien visto o permitido en todos los espacios. Esta dificultad respecto a las reglas tácitas de interacción implicó la necesidad de no delimitar de antemano las fronteras de mi trabajo de campo y el desafío de construir una estrategia metodológica anfibia (Fleischer, 2007; Aschieri, 2019), capaz de moverse creativamente entre diferentes recursos, herramientas y técnicas de recolección de datos.

Haciendo uso del carácter flexible y reflexivo del diseño etnográfico, enriquecí el trabajo de campo convencional a partir del análisis comparativo de experiencias situadas, del uso de tácticas transgresoras, del registro de mis vivencias y del abandono de la intencionalidad para dejarme afectar por lo que me sucedía. De este modo, me dediqué a “seguir” a un grupo de bailarinas madres en sus actividades cotidianas (dentro y fuera) de cada circuito, a la par que utilicé herramientas autoetnográficas y fui afectada en distintos niveles por lo que me pasaba.

También hice entrevistas en profundidad de orientación biográfica, implementé tácticas que buscaban generar pequeñas transgresiones –como ir a bailar embarazada, llevar a mi hija a diferentes espacios o llevar amigas embarazadas a tomar alguna clase de danza– y tomé notas de campo de lo que sucedía en clases, seminarios,

clínicas, talleres, milongas relajadas, ensayos, ciclos, performances y obras. Además, realicé observaciones en eventos organizados por diversos movimientos y agrupaciones de bailarines y bailarinas.

En mis registros de campo se entremezclaron, generalmente, mis roles como madre-bailarina, bailarina-antropóloga y antropóloga-madre para dar cuenta de los distintos niveles de reflexividad que operan en el quehacer etnográfico. A partir de esta estrategia me propuse atender a las prácticas de subjetivación de las bailarinas madres y a la creatividad puesta en juego por estas mujeres en las situaciones cotidianas. También observé las tácticas de resistencia, las modalidades de agencia y las estrategias de organización puestas en juego dentro de cada circuito de la danza local.

Siguiendo las recomendaciones metodológicas de María Julia Carozzi (2015), me esforcé por registrar y describir en detalle los aspectos motrices de las prácticas en su articulación con los aspectos verbales⁴². Aunque durante el trabajo de campo yo no estaba segura del por qué de muchas de mis elecciones metodológicas, hoy me sorprende al notar que todo sucedió como si me hubiera propuesto, desde un comienzo, experimentar con mi momento vital y utilizarlo como un instrumento de conocimiento. Apropiándome de la propuesta metodológica de Jeanne Favret- Saada (2013), puedo decir que me dejé afectar por lo que sucedía de tal manera que, muchas veces, me llevó largo tiempo entender cabalmente lo que estaba pasando.

En ese momento, yo “no estaba segura para quién o por qué quería comprender: si para mí o para la antropología” (Favret- Saada, 2013: 11). Tampoco sabía para qué me servirían todas esas notas detalladas que iba volcando en un diario de campo sumamente ecléctico y heterodoxo. Me llevó un largo proceso comprender que: “las operaciones de conocimiento se extienden en el tiempo y están separadas las unas de las otras: en el instante en el que uno es más afectado, no puede relatar la experiencia; cuando se la narra, no es posible comprenderla. El tiempo para el análisis viene después” (2013: 14).

⁴² Esta focalización consciente de la atención en el movimiento formó parte de la búsqueda por superar cierta acinesia –es decir, la imposibilidad de percibir los movimientos– que caracterizó a la producción de los cientistas sociales occidentales “que, con honrosas excepciones, se tradujo en la omisión de cualquier descripción y análisis de los aspectos motrices de la acción, como si “permanecen sentados”, “se paran”, “caminan” o “bailan en círculos” fueran etiquetas interpretables unívocamente en términos de los movimientos involucrados para cualquier grupo humano en el mundo entero” (2015: 31).

En parte antropóloga y en parte artista, luego devenida madre, mis registros de campo se fueron construyendo desde el centro mismo de mis múltiples incomodidades por habitar estos mundos que suelen ser pensados como compartimentos estancos y desconectados. Pivotear entre estos roles no fue una tarea sencilla para mí. La necesidad de documentar mental y físicamente las actividades y las vivencias por las que transitaba creó tareas adicionales que, muchas veces, me sobrepasaron. Me fui adaptando a la idea de ser, siempre, demasiado artística para la ciencia y demasiado científica para la danza. Además, durante mucho tiempo cargué con la culpa de ser demasiado madre para lograr cierto modelo de éxito profesional en la academia.

Ciertamente, jamás habría podido prever el rumbo que fue tomando la investigación a partir de esta estrategia metodológica, en un primer momento bastante improvisada. Así, la experiencia de ser afectada por lo que me sucedía en el campo se constituyó en un intento por “conceder a las situaciones de comunicación no-intencional e involuntaria un estatuto epistemológico” (Favret- Saada, 2013:12).

2.7 Conclusiones

Estar embarazada es hacer género (Blázquez, 2014) en el campo. Es notar que nuestros cuerpos son físicos y discursivos a la vez y que, durante la gestación, esos cuerpos suelen volverse más públicos que nunca. Eso nos expone a los comentarios, las suposiciones, las creencias y las posibles acciones de los demás, ya que la identidad de una mujer embarazada suele colocarse por delante (y por encima) de todos los demás posicionamientos identitarios.

Como analicé en este capítulo, estar públicamente embarazada puede afectar profundamente nuestro desempeño etnográfico y significar una oportunidad valiosa para echar luz sobre normas sociales o reglas tácticas de interacción que, de otro modo, podrían pasar inadvertidas para nosotras. También nos invita a pensar la manera en que elegimos y reorganizamos permanentemente nuestros recursos simbólicos para nombrar las experiencias que vivimos. Posibilita reclamar para nosotras un tipo de temporalidad y de reflexividad generizada, que pueda cuestionar los límites entre lo público y lo privado, entre lo productivo y lo reproductivo o entre lo personal y lo profesional.

En este estudio la reflexividad autoetnográfica resultó fundamental para saber dónde estaba situada en cada momento y de qué modos esa posición personal afectaba mi relación con las participantes y con el proceso de investigación en general. Particularmente, la reflexividad sobre las afectaciones de mi embarazo en el campo fue central. Me sumergió en una experiencia extrañante que también presentó características disruptivas para el entorno, al menos desde que mi estado de gestación se volvió manifiesto para el resto de las personas en los espacios que frecuentaba.

En línea con los planteos de Jeanne Favret- Saada (2013), Mata Codesal (2011) y Mariana Sáez (2016), entre otros, concluyo que el proceso de extrañamiento antropológico ha sido generalmente sistematizado y descripto en términos mentales, desatendiendo sus componentes no verbales, emocionales, sensoriales e involuntarios. Lejos de significar una limitación para mi etnografía, las afectaciones y las emociones (muchas veces negativas) que suscitaba el estar públicamente embarazada –tanto en los aspectos motrices de la práctica como en los verbales– se convirtieron en un material muy útil para el análisis. Fue regresando, una y otra vez, a las situaciones que me desbordaron, me descolocaron o me afectaron profundamente, como pude construir mi investigación.

Capítulo 3

Las narrativas de madres y bailarinas

3.1 Introducción

En este capítulo indago acerca de la política narrativa (Ortner, 2006) que participa en la construcción de agencia de las bailarinas de tango y las bailarinas de contemporáneo que desean conciliar su profesión con su maternidad. En una primera instancia, profundizo sobre las figuras de la milonguita y la madre en las letras de las composiciones musicales de tango de las primeras dos décadas del siglo veinte, a fin de establecer cómo se distribuye agencia en estas historias.

Luego, analizo dos registros fílmicos desde el punto de vista de las políticas narrativas: la película *Un tango más* (2015) y la miniserie *El maestro* (2017). En línea con la propuesta de Sherry Ortner, tomo estos materiales como “formaciones culturales que construyen y distribuyen agencia de maneras específicas como parte de la política cultural de creación apropiada de individuos con género en ese tiempo y lugar particular” (2006: 164).

Desde esta perspectiva, me pregunto por los modos en que estas historias se nutren de la política cultural de la diferencia y la desigualdad de género y por cómo participan en la organización experiencias y en la construcción de sentidos e imaginarios sobre la madre y la bailarina en los dos circuitos dancísticos en los que se realizó este estudio.

3.2 La madre y la milonguita

La madre y la milonguita fueron dos figuras femeninas muy relevantes en las composiciones musicales de las primeras dos décadas del siglo XX. Las letras de estos tangos las presentan como dos arquetipos contrapuestos, que marcan un límite claro y definido entre lo moralmente correcto y lo moralmente incorrecto desde una mirada masculina, ya que todas las letras eran escritas por hombres.

Por un lado, la milonguita encarna a una mujer joven, soltera y perteneciente a sectores populares urbanos que abandona el barrio, el conventillo y la vida doméstica

para sumergirse en el mundo de la noche, el baile del tango y los cabarets del centro porteño. La milonguita es “muy sensual, egoísta y muy segura, con una elevada autoestima que emana de su belleza y elegancia. Se escapa del barrio, probablemente de la pobreza y de un futuro como ama de casa, y va al centro de Buenos Aires” (Archetti, 2003: 208).

Perdida moralmente por los sueños de ascenso social rápido (Cosse, 2010) y seducida por una vida llena de emoción, bailes nocturnos, lujos y placeres (Archetti, 2003), la milonguita “cae”, “rueda” o se convierte en “flor de fango”, obteniendo a cambio de falsos amores o “amores mentidos” regalos, ropas costosas o champagne. En estas historias suele aparecer una tercera etapa, generalmente asociada a la vejez o al retiro del cabaret, en la que esos personajes femeninos se ven condenados a la soledad, la enfermedad, la pobreza y la tristeza (Carozzi, 2014: 110).

Partiendo de los aportes de Sherry Ortner, indago de qué modo la presencia o ausencia de agencia en estas composiciones musicales se expresa, principalmente, mediante el lenguaje de la actividad y la pasividad: “la actividad se relaciona con la prosecución de “proyectos”; la pasividad tiene que ver no solo con abstenerse de perseguirlos sino, en cierta forma, con abstenerse, incluso, del deseo de perseguirlos” (2006: 162).

Las milonguitas son mujeres sumamente agentivas y activas. Tienen sueños, deseos, proyectos y planes para sus vidas que, por supuesto, siempre terminan mal. Los castigos que reciben, a su vez, parecen justificados en el plano moral. Entre otros tangos sobre milonguitas, pueden mencionarse los siguientes: *Flor de Fango* (1917); *Margot* (1919); *Mano a mano* (1920); *Zorro gris* (1920); *El motivo* (1920); *Ivette* (1920); *Milonguita* (1920); *Pompas de jabón* (1925); *Che Papusa, oí* (1927); *Muñeca brava* (1928); *Milonguera* (1929); *Mano Cruel* (1929) y *¿Sos vos?* (1930) (ver Lamas y Binda, 1998).

María Julia Carozzi (2014, 2015) analiza que las historias de las milonguitas en las letras de tango reproducen la asociación entre baile y prostitución, que aparece por primera vez en los poetas de vanguardia en 1910:

Si las letras de tangos que hacen referencia a las milonguitas, tal como llegaron hasta nosotros, no hablan explícitamente de intercambio de sexo por dinero, probablemente es porque pasaron por un tamiz inspirado en la moral burguesa antes de ser impresas

en partituras y grabadas en discos; los sainetes en que las mismas se estrenaron son más explícitos en definir su “caída” en estos términos (2014: 110).

Según Archetti, las letras de estos tangos constituyen una reacción masculina a las transformaciones en la regulación de la sexualidad femenina⁴³. Desde la perspectiva de los escritores varones –que se toman a sí mismos como ejemplos de virtuosismo y amor romántico–, los tangos describen la vida de las milonguitas como vidas superficiales, vacías y remarcan que la pérdida de la castidad y el usufructo de la sensualidad a través del baile llevan inexorablemente al sufrimiento y a la soledad cuando la juventud desaparece. Las milonguitas suelen ser engañadas y luego abandonadas a su suerte por los bacanes, que son hombres poco confiables, adinerados y manipuladores, que las usan y juegan con ellas.

Para demostrar el sesgo masculino en la mirada sobre la milonguita, Archetti recupera a la única compositora mujer que alcanzó cierta notoriedad durante la década del treinta, María Luisa Carnelli (1898- 1987), que escribía usando un pseudónimo de varón: Mario Castro o Luis Castro. Particularmente, en la letra del tango *Se va la vida* (1929)⁴⁴ la sugerencia de Carnelli es radical: “las mujeres deben olvidar el sufrimiento y la virtud, valores impuestos por el hombre y las circunstancias sociales, e ir en busca de la felicidad y la buena vida que ofrece el hombre rico” (2003: 212).

Otros científicos sociales argentinos consideran que la figura de la milonguita se construyó con propósitos pedagógicos y efectos moralizantes sobre las mujeres (Campodónico y Gil Lozano, 2000; Armus, 2002; Varela, 2005). Diego Armus (2002), por ejemplo, analiza que las letras de los tangos volcaron todo el peso de la tuberculosis en las mujeres y, especialmente, en la figura de la milonguita. Para Armus la

⁴³ Archetti (1994, 2003) argumenta que los autores de las letras de tango sobre las milonguitas eran varones de mediana edad, solteros, heterosexuales, de clase media baja y descendientes de inmigrantes europeos, que se inspiraban en las mujeres jóvenes que conocían en los lugares públicos de entretenimiento ubicados en el centro de Buenos Aires. Para este autor, alrededor de 1920 muchas hijas de inmigrantes europeos recién llegados al país desafiaban el control parental y la normatividad social que pautaba las relaciones amorosas y de noviazgo, estableciendo relaciones heterosexuales con hombres según sus elecciones personales y bailando tango en espacios públicos sin compañía, escapando al control familiar y desafiando las “buenas costumbres” de la época. Ante este proceso de cambio social y cultural, los compositores varones debían defender la moralidad masculina. Para ello, narraban las virtudes del amor romántico y compartían la desdicha y la infelicidad de las milonguitas que se animaban a desafiar las normas morales. De este modo, dice Archetti, los hombres ejercían cierto “control emocional” sobre las mujeres.

⁴⁴ El fragmento del tango al que se refiere el autor dice así “Se va la vida. Se va y no vuelve, escuchá este consejo: si un bacán te promete acomodar, entrá derecho viejo, se va pebeta, quien la detiene, si ni Dios la sujeta. Lo mejor es gozarla y largar, las penas a rodar... Pasan los días, pasan los años, es fugaz la alegría, no pensés en dolor ni en virtud, viví tu juventud” (2003: 211-212).

tuberculosis apareció como la materialización de un castigo para las mujeres jóvenes de sectores populares, que osaban desafiar activamente su lugar en el mundo doméstico y barrial. A su vez, observa que se instaló la idea de que la enfermedad era patrimonio exclusivo de las mujeres cuando, en realidad, afectaba a todas las personas por igual.

Marta Savigliano (1994), por su parte, propone analizar las letras de tango sobre milonguitas como una lucha de poder entre varones y mujeres. Dice que los escritores varones se quejaban de los engaños sufridos en manos de milonguitas crueles, malas, traidoras y ambiciosas porque, en la realidad, ellas detentaban una presencia activa, rebelde y capaz de desafiar la normatividad de género de la época. Afirma que estas mujeres –que solían ser identificadas por su etnicidad: “la tana” Paulina, “la china” Joaquina, “la rubia” Mireya, “la parda” Flora– ponían en juego identidades ambiguas, confusas e inestables frente a los parámetros de la mentalidad burguesa, que buscaba establecer identidades femeninas y masculinas claras, fijas y compactas.

Más allá de las interpretaciones particulares sobre las letras de tango en este contexto, la asociación que se establece entre baile y agencia femenina es similar en todos los casos. Ir a bailar tango es lo que convierte a las mujeres jóvenes en milonguitas: las pierde moralmente, las vuelve egoístas, hedonistas, indecentes y malvadas. Por eso, los castigos parecen justificados en el plano moral. Sin embargo, “dentro del modelo general de castigo a toda forma de agencia femenina, parece atinado afirmar que lo que se castiga es tanto la transgresión moral como el exceso de agencia” (Ortner, 2006: 164).

Durante la década de 1920 la madre se presenta como la contracara de la milonguita en las composiciones de tango. Es una mujer buena, circunscripta al ámbito doméstico y asociada con el trabajo a destajo desde la casa como costurera o lavandera, por ejemplo. La madre es una mujer abnegada, pasiva, consagrada a su familia y al trabajo doméstico –ya sea remunerado o no remunerado– y al cuidado de los demás⁴⁵.

⁴⁵ Catalina Wainerman (2005) analiza que la política cultural para construir los nuevos discursos maternalistas y difundir el ideal de madre “virginal, higiénica, nodriza y amorosa”, se vinculó con las preocupaciones de los sectores dominantes en torno a la despoblación y a la modificación de las prácticas sexuales, centrales en los diagnósticos científicos, médicos y políticos que alcanzaron su punto culminante en la década del treinta y que alertaron sobre una posible “degeneración de la raza”. Sin embargo, Wainerman destaca que el modo de organización familiar promovido durante esta etapa tendría su apogeo recién hacia mediados del siglo veinte en las clases medias argentinas, logrando

Es una madre amorosa e incondicional y, por sobre todas las cosas, completamente asexual y sin deseos personales.

La madre es una especie de faro que le indica el camino de regreso al hijo varón, que vuelve a su lado para sanar las heridas provocadas por los excesos, los vicios y los falsos amores. La madre comprende y perdona todos los pecados del hombre. En estas letras, también escritas por varones, la desilusión que produce la vida se resuelve con el regreso al lugar del que nunca se debió partir: la casa materna (Varela, 2005). Algunos de los tangos que se refieren a estas madres abnegadas son *Madre* (1922); *Tengo Miedo* (1928) y *Madre hay una sola* (1930).

El contrapunto entre la madre y la milonguita aparece con claridad en la letra de *Margot* (1921), composición en la que el escritor Celedonio Flores culpa a Margarita por su propia “caída” moral. Le reprocha su ambición y la acusa de haberse dejado engañar por los lujos y los piropos de los “muchachos seguidores”, abandonando a su madre a su propia suerte. La madre, por otra parte, aparece asociada al trabajo a destajo desde la casa, lavando para poder “parar la olla”:

Ahora vas con los otarios a pasarla de bacana
a un lujoso reservado del Petit o del Julien,
y tu vieja, ¡pobre vieja! lava toda la semana
pa’ poder parar la olla, con pobreza franciscana,
en el triste conventillo alumbrado a kerosén.
(Letra de Celedonio Flores. Música de José Ricardo).

En la mayoría de las letras de este período, madre y milonguita se presentan como dos figuras completamente escindidas: una madre que es pasiva, que no sabe de bailes, noches, placeres, deseos o proyectos personales y una milonguita que es activa, que no conoce el amor verdadero, la entrega, que se pierde entre los lujos, el baile del tango, los planes egoístas y los placeres mundanos⁴⁶.

materializar el modelo ideal de madre abnegada en una efectiva división sexual del trabajo productivo y reproductivo. A su vez, sostiene que el modelo de maternidad exclusiva e intensiva siempre tuvo más éxito en la conformación de las aspiraciones de las mujeres que en la conformación de sus prácticas cotidianas.

⁴⁶ Complementariamente a los estudios sobre las letras de tango, otros trabajos se preguntaron por las transformaciones desplegadas en el baile respecto a la sexualidad durante las primeras dos décadas del siglo veinte (entre otros: Savigliano, 1995; Saikin, 2004; Liska, 2012). Mercedes Liska (2012), por ejemplo, analiza el proceso de codificación coreográfica acontecido durante este período. Dice que la consagración del baile en París habilitó el pasaje de la proscripción a la prescripción para el tango y puso en marcha un proceso de estilización del baile social a través de maestros y de manuales de enseñanza europeos que dictaban estrictas normas para la ejecución del baile e instaban a bailarines y

Esta milonguita termina condenada a la soledad, a una vida miserable y desdichada, que además es el resultado de sus malas decisiones. Una excepción a esta narrativa la constituye la letra del tango *Los cosos de al lao*⁴⁷, que fue compuesto por Marcos Larrosa en la década de 1940. Este tango narra cómo un grupo de vecinos baila y festeja la vuelta al barrio de una milonguita convertida en madre soltera:

¡Ha vuelto la piba
que un día se fuera
cuando no tenía
quince primaveras!
¡Hoy tiene un purrete...
y lo han bautizao!
Por eso es que bailan
los cosos de al lao.
(Letra de Marcos Larrosa. Música de José Canet).

La vuelta al barrio y al hogar quedan asociadas a la redención de “la piba que un día se fuera” del mundo doméstico como destino para perseguir sus propios proyectos. Más aún, la redención de la milonguita solo es posible porque ella vuelve con un “purrete”, convertida en madre.

Al distribuir agencia de maneras específicas entre estas figuras femeninas, las narrativas analizadas refuerzan el argumento de que el baile del tango y la maternidad son incompatibles, al punto de fabricar personas distintas: por un lado, la madre, el barrio, la decencia, el hogar, la pasividad, el trabajo doméstico y la abnegación; y por otro, la milonguita, el baile del tango, el cabaret, la decadencia moral, la actividad, los lujos y los placeres. La milonguita sacrifica la familia y el amor romántico por su deseo de ascenso social, utilizando el baile a su favor. La madre sacrifica todo lo demás por amor a sus hijos.

bailarinas a controlar sus instintos, a cultivar el decoro y el buen gusto. Este proceso de codificación implicó, según la autora, una creciente reglamentación estética y moral del baile; a la vez que instaló la superioridad moral del hombre, funcionó como un dispositivo de vigilancia de la sexualidad femenina (masculino-activo; femenino-pasivo) e instaló un modelo de heterosexualidad dominante.

⁴⁷ Aquí puede escucharse una versión interpretada por Luis Cardei:
<http://www.todotango.com/musica/tema/683/Los-cosos-de-al-lao/>

3.3 María Nieves

“Yo no quiero que me pase como a María Nieves”, me decían muchas milongueras durante nuestras conversaciones. La historia de María Nieves Rego circulaba entre estas mujeres con una fuerza performativa impactante, como un ejemplo de renuncia a la maternidad, de consagración al baile y de entrega sentimental que no querían repetir para sí mismas. Solían colocar a María Nieves en la categoría de una heroína-víctima (Ortner, 2006) del tango: si bien ella era la protagonista de la historia, el relato avanzaba impulsado por las cosas malas que le sucedían y no porque ella iniciara las acciones.

María Nieves tenía apenas nueve años cuando empezó a trabajar como empleada doméstica. Abandonó la escuela primaria para trabajar como adentro en una casa de San Isidro. Al poco tiempo, la madre la sacó de ahí por los maltratos y los golpes que recibía de su empleadora⁴⁸. Nieves siguió trabajando de lo mismo, pero en lugares donde la trataban mejor y podía volver a dormir a su casa. En la película *Un tango más* (2015)⁴⁹ ella dice que, mientras fregaba, “paraba la oreja” cada vez que escuchaba un tango en la radio. Recuerda que se le iban las piernas, “agarraba una escoba y la abrazaba, me ponía a caminar de un lado al otro”.

La historia de María Nieves Rego tiene casi todos los condimentos de la milonguita, pero comienza en la década del cuarenta: la “época de oro” del tango – retratada como su período de máximo esplendor entre 1940 y 1950–. Hija de inmigrantes gallegos analfabetos, nació en 1934 en un conventillo del barrio porteño de Saavedra. Su padre era violento y su madre vivía sometida. Él trabajó como repartidor de leche, hasta que murió de tuberculosis a los 45 años. Desde entonces, la

⁴⁸ María Nieves cuenta esta historia en una entrevista que le realizaron en 2003 en *Página 12*. [Link de consulta: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-500-2003-01-24.html>]

⁴⁹ El documental *Un tango más* (2015) fue escrito y dirigido por Germán Kral y tuvo como productor ejecutivo al cineasta Wim Wenders. La música está a cargo de Luis Borda, el Sexteto Mayor y Gerd Baumann. En la película se entremezclan las escenas documentales con las escenas de ficción para sobrevolar el día y la noche porteñas; mostrando, entre otras, imágenes de las milongas durante la época de oro y de la amplia Avenida 9 de Julio en la actualidad. Mientras, se comparten conversaciones con María Nieves Rego, por un lado, y con Juan Carlos Copes, por otro. Las escenas de ficción se alternan con las entrevistas a los protagonistas, con escenas de sus vidas cotidianas y con valiosas imágenes de archivo en las que se pueden apreciar sus performances artísticas. Las citas textuales de Copes y María Nieves utilizadas en este apartado fueron extraídas de este documental.

madre y los mayores de los cinco hermanos tuvieron que salir a trabajar para “pagar la olla”.

A los once años, Nieves empezó a acompañar a la milonga su hermana mayor, la Ñata. Ella iba solo a mirar porque todavía no la dejaban bailar, aunque se moría de ganas. En la película relata todos los detalles de la primera vez que vio a Juan Carlos Copes –con quien formaría una de las parejas más emblemáticas de la historia del tango–: fue en 1947, en el club Estrella de Maldonado⁵⁰. Cuenta que sacó a bailar a la Ñata, su hermana, que era una gran milonguera. También que Copes que era muy lindo, pero un patadura: “al principio era un carrito. Así se decía en la milonga. La palabra carro era que no sabía bailar”.

Esa noche, Nieves se fue a dormir pensando en él. No lo vería más por un tiempo, un año más o menos. Se volvieron a cruzar en el club Atlanta⁵¹. Ella tenía catorce años. Él era tres años mayor y ya bailaba más: “sin pasos difíciles, pero ya sabía manejar a una mujer con soltura”. Le pidió permiso a la Ñata para sacar a bailar a Nieves: “él fue vivo, se ganó la confianza de ella... A los pocos meses le volvió a pedir permiso, pero para que seamos novios”.

Esta práctica de regulación de la sexualidad femenina era muy habitual en los bailes sociales organizados en los clubes de barrio. Eduardo Gálvez (2009) comenta que las madres solían acompañar a sus hijas para cuidarlas al costado de la pista –en el caso de María Nieves, ese rol estaba representado por la hermana mayor–. Gálvez afirma que, al advertir algún gesto indecente de parte de algún bailarín, las madres convocaban a organizadores o censores de pista para que contuvieran a los “eróticos incorregibles”.

Los censores eran varones que tenían que controlar la pista de baile y evitar cualquier gesto o movimiento considerado fuera de lugar, ya sea por su indecencia o falta de decoro. Frente a alguna manifestación indebida, el censor retiraba a la pareja de baile de la pista y los advertía de ser echados del lugar para siempre (Savigliano, 1995; Pujol, 1999; Gálvez, 2009). A su vez, Gálvez dice que:

⁵⁰ El Club Social y Deportivo Estrella de Maldonado se fundó en 1934 y está ubicado en el barrio porteño de Palermo.

⁵¹ El Club Atlético Atlanta es una institución social, cultural y deportiva ubicada en el barrio de Villa Crespo. Fue fundado el 12 de octubre de 1904. En estos clubes sociales se escribió gran parte de la historia del tango en Buenos Aires y, como dice Gálvez (2009), merecen una historia que aún no se ha escrito.

muchos de los organizadores y concurrentes a aquellos bailes del club nos relataron que el espíritu predominante, como no podía ser de otro modo, dado el contexto que venimos describiendo, no era de “levante”, es decir no era un ambiente propicio para amoríos fugaces o furtivos. Muy por el contrario, al club se entraba soltero y se salía casado, continuando la línea de producir dispositivos de fuerte vinculación social (2009: 13).

Este autor ubica a las madres en el contexto del baile social, pero considerándolas exclusivamente en su rol de acompañantes, encargadas de regular la sexualidad de sus hijas y de prevenir cualquier manifestación erótica durante el baile. No sabemos si estas mujeres, además de controlar a sus hijas, participaban bailando de los eventos musicales (como lo hacía, por ejemplo, la hermana de María Nieves). Tampoco qué pasaba con las jóvenes que “salían casadas” de los clubes de barrio, especialmente me pregunto si continuaban bailando luego de casarse y, en ese caso, con quién lo hacían.

María Julia Carozzi (2015), por otro lado, nos ofrece algunos elementos para complejizar el análisis de lo que efectivamente sucedía en las pistas de baile entre las décadas del cuarenta y cincuenta respecto a las sexualidades. La autora analiza como, a la par que se condenaban moralmente una serie de movimientos y de acercamientos en los bailes con orquestas en vivo desarrollados en los clubes de barrio, funcionaban de modo paralelo otros espacios de baile –ubicados en las confiterías del centro porteño–, en los que esas reglas eran subvertidas por completo. Es decir, en las confiterías del centro el contacto físico entre bailarines y bailarinas estaba permitido y no era regulado.

Según recupera Carozzi a partir de una serie de entrevistas, incluso era posible aspirar a entablar vínculos sexuales pasajeros con las mujeres que asistían a estos lugares. De esta manera, muestra que las prácticas sexo-afectivas de las mujeres que bailaban tango en Buenos Aires durante este período eran mas complejas y heterogéneas que las políticas narrativas que buscaban distribuir agencia femenina de maneras específicas entre madres y milonguitas.

Al igual que en la actualidad, las bailarinas de tango podían desplazarse estratégicamente por el espacio social, ejercer diversas modalidades de acción y jugar con los diferentes papeles que se les asignaban en cada contexto particular. Así, Carozzi nos invita a desconfiar de cualquier narración homogénea y unilineal sobre el

desarrollo de una forma de baile y nos recuerda que es necesario ser escépticos en la utilización de registros históricos, ya que estos tienden a sesgar nuestra mirada y a ocultar la diversidad interna existente dentro de un mismo período:

el análisis de las ejecuciones actuales de cualquier danza muestra que estas varían según los contextos en que se realizan en cualquier momento histórico determinado. Esta constatación implica que las narraciones unilineales del desarrollo de una forma de baile suponen necesariamente focalizarse, en cada etapa, en contextos determinados, que se integrarán como puntos en la línea histórica trazada, en tanto se invisibilizan otros, en los que se practica de modo contemporáneo (2015: 83).

En suma, reconocer el peso simbólico e ideológico de las narrativas de la madre y la milonguita de las letras de tango, no equivale a decir que las mujeres solo podían optar por convertirse en una de ellas. Con mucha claridad, Wainerman remarca que “una cosa son las ideas, imágenes y representaciones que circulan en la sociedad y moldean las orientaciones de los individuos y sus comportamientos y muy otra son los comportamientos cotidianos; una el discurso y otra el quehacer diario” (2005: 36).

Continuando con la esquematización de los perfiles protagónicos del documental *Un Tango Más*, allí Juan Carlos Copes cuenta que él tenía una visión: quería hacer algo grande con el tango, sabía que el baile sería el centro de su vida y soñaba con llevar el tango a los escenarios para bailarlo profesionalmente. En esos primeros abrazos con María Nieves, sintió que había encontrado a la mujer ideal para su proyecto: “encontré mi Stradivarius”, comparte. Para Nieves, en cambio, todo empezó por amor: “Yo me había enamorado de él. Punto. Nada más. El baile era una excusa, ¿me entendés lo que te digo?... Iba a bailar porque era la alegría de los pobres, de ir a bailar sábado y domingo. Pero no me importaba mucho en sí el baile, sino la persona”, comenta sobre cómo empezó su historia.

Por entonces, la pareja inició un intenso vínculo afectivo y dancístico. Bailaban juntos día y noche, practicaban pasos, inventaban secuencias y ensayaban con el objetivo de bailar profesionalmente. Un objetivo que al principio fue de él, pero que ella decidió acompañar y hacer propio. Fueron desarrollando, poco a poco, un estilo particular que incluyó la impronta personal de cada uno. Ellos detallan que en la milonga de Atlanta “gastaban la pista”, que la gente se paraba a mirarlos: “teníamos algo especial, no sé... es inexplicable” –dice Nieves en el documental mientras pita la boquilla de un cigarro– “Éramos buenos, sí, pero además nos complementábamos...

Yo creo que hasta influyó que él fuera morocho y yo de tez blanca. Fijate lo que te digo”.

María Nieves se describe a sí misma como una “buena compañera” que siempre supo que él iba a lograr su objetivo, que confió en la tenacidad, en la visión y en el amor de Copes por el tango. Ella se muestra a sí misma como una mujer abnegada, ciegamente enamorada, sencilla, naturalmente bella y bastante crédula, que tuvo el mérito de saber acompañar y nutrir el proyecto de su hombre, siempre desde las sombras. Él aparece como el ideólogo, el autor intelectual del proyecto profesional, el visionario que logró crear el producto de exportación y que diseñó sus primeras coreografías inspirado en los musicales hollywoodenses de Gene Kelly y Cyd Charisse.

En 1955 la compañía de tango escénico que armaron junto a otras parejas de bailarines sociales debutó en la calle Corrientes. Con el inicio de una exitosa carrera artística que duraría cincuenta años –y que revolucionaría la manera de bailar tango profesionalmente, llevándolo a los principales escenarios del mundo–, también comenzarían los intensos dramas de amor y desamor que marcarían toda la trayectoria profesional de la pareja. En 1965 Copes y Nieves se casaron en Las Vegas, “fuimos muy felices y también muy infelices. Él era muy pintón, las minas se le regalaban. Yo me hacía la boluda, pero no era fácil para mí”, confiesa Nieves. Dice que el casamiento fue una sentencia de muerte para la historia de amor.

Mientras como pareja profesional estaban cada vez más amalgamados, como pareja sentimental las cosas no salieron como Nieves esperaba. “Solo yo sé las que pasé”, recuerda:

Mi sueño era casarme y tener una familia con hijos. Sí, ¿cómo no? Mi sueño no era ser una artista. Jamás se me había pasado por la cabeza. Era tener un hogar con hijos. Pero salió todo al revés, viste. Todo al revés [...] Fue una actriz-cantante que había. Que me dijo, María, ¿vos sabías que Juan tiene un hijo con otra mujer? Y me mató. Te imaginás... Un hijo con otra mujer. Entonces se me vinieron a la cabeza mil cosas. Mil cosas. Va a pensar la gente que yo no le di un hijo, que por eso tiene un hijo con otra mujer. Y me dio una bronca... pero tremenda. Tenía ganas de salir gritando. Porque mi orgullo se sintió herido (María Nieves Rego. *Un tango más*).

Según Nieves esa separación sentimental significó un gran crecimiento para ella como artista: “estaba herida. Pero eso me ayudó a mí a subir. Porque yo siempre estaba debajo de él. Y yo me dije unas palabras: te voy a demostrar que te voy a

revolcar por el escenario. Eso sí me lo acuerdo”. Confiesa que el odio y la bronca fueron su motor arriba del escenario. Quería mostrarle a Copes lo que era capaz de hacer, disputarle poder sobre el escenario, ganarle en el baile la batalla que sentía perdida en la vida. Afirma que así pudo ser cada vez más ella misma. Y también que se convirtió en su mejor versión como bailarina.

Durante esta etapa, la pareja artística se consagró a nivel internacional con el espectáculo Tango Argentino, montado por el director Claudio Segovia. La obra se estrenó en 1983 en París y luego fue un éxito en Broadway: “nosotros seguimos bailando. No importa lo que pasó. Importa lo que hacés”, reflexiona Nieves en el documental. Junto con otras frases como “se puede separar lo artístico de lo personal. Se sufre, pero te hace crecer más como artista”, “no va a llegar a haber, nunca más, una pareja de tango como la nuestra. Yo creo que fuimos la pareja del siglo veinte. Y del veintiuno también. Si yo me muero y vuelvo a renacer, volvería a ser lo mismo: una tanguera por sobre todas las cosas. Haría todo menos estar con Juan. Todo”.

De manera similar a la política narrativa de las letras de tango sobre las milonguitas, el relato de María Nieves la presenta asumiendo una agencia activa en la primera parte de la historia. Ella logra avanzar impulsada por las desgracias que le suceden. En medio de una infancia atravesada por violencias y carencias de todo tipo, Nieves limpia casas para ayudar económicamente a toda su familia, pero también aprende a bailar tango –“es la única alegría para los pobres”, dice ella– y se enamora perdidamente de Juan Carlos Copes.

A partir de estos acontecimientos, nuestra heroína-víctima toma las riendas de la situación y conduce su acción, embarcándose en la búsqueda activa de su deseo: renuncia a su trabajo como empleada doméstica, confía en el sueño de su compañero y lo vuelve propio, se entrega a mejorar su estilo de baile y empieza a ganar “chaucha y palito” por bailar, pero al menos le alcanza para hacerse sus primeros vestidos y comprarse maquillaje. De a poco, Nieves no solo logra vivir de bailar: se convierte en un ícono de este género artístico en todo el mundo y en un símbolo de erotismo y sensualidad.

Pero –y esto es decisivo en la política narrativa (de género) de la agencia–, las mujeres demasiado hábiles y astutas reciben, invariablemente, un castigo por eso. Para Sherry Ortner (2006), todas las protagonistas de relatos que asumen una agencia activa, normalmente reservada a los héroes masculinos, terminan mal. Ellas se ven

obligadas a renunciar, sistemáticamente, a su actitud activa y a la posibilidad de llevar a cabo sus proyectos personales. Para convertirse en una bailarina exitosa con Copes, María Nieves renuncia a ser madre. Copes fue su mentor, su gran amor y su mayor verdugo: la engañó sistemáticamente con otras mujeres, la empujó a renunciar a su deseo de ser madre y formó la familia que Nieves soñaba con otra mujer.

En una estocada final, Juan Carlos Copes decidió romper la sociedad laboral después de casi cincuenta años de bailar juntos: “sentí que me clavaban un puñal en el corazón... yo ya era grande, pensé que el tango se había acabado para mí... solo yo sé cómo caí. Y cómo me levanté después de tocar fondo”, confiesa Nieves. Para ella, esa fue la traición imperdonable. Pasó años sola y encerrada en su casa con una gran tristeza y sin saber qué hacer, hasta que le ofrecieron incorporarse al elenco de Tanguera, un musical producido por Diego Romay y con la dirección coreográfica de Mora Godoy. Recuerda que la primera vez que volvió a subirse al escenario tenía miedo, que cuando la gente estalló en una ovación pensó, incrédula: “¿Me aplaudirán porque me tienen lástima?”.

Según Ortner, las mujeres demasiado agentivas –o activas– suelen recibir un castigo, ya sea por su transgresión moral o por su exceso de agencia. Si pensamos en el caso de María Nieves, la renuncia impuesta a la maternidad, la condena a retirarse temporalmente del tango y la inesperada soledad durante su vejez aparecen como una especie de castigo, un precio que la milonguera tuvo que pagar por sus peligrosas elecciones de vida “tuve que elegir y elegí el tango”, dice ella. En el documental también insinúa haber abortado durante la adolescencia:

Ojo que yo podía tener hijos. Porque por ahí la gente pregunta. Y bueno, ella no tuvo hijos. ¿Cómo se llama cuando uno no tiene? Estéril. No... Si yo ahora, en este momento, tengo quince o dieciséis años y quiero tener un hijo, lo tengo. Y en mi casa me van a abrir las manos y en el barrio no voy a ser mal mirada... Pero en mi época, eso era tabú. Pero sí... podía tener –Nieves hace una larga pausa, mientras mira fijo a su interlocutor. Tiene una mirada cómplice, un gesto que deja entrever que hay algo más detrás de sus palabras, algo de lo que ella todavía no puede hablar–, pero hasta ahí te puedo decir. Nada más (María Nieves Rego. *Un tango más*).

La historia de María Nieves circula entre las bailarinas profesionales de tango hasta la actualidad. Para muchas, es una narrativa ejemplificadora. Se trata de una historia de éxito profesional y de renuncia personal que no quieren repetir en sus proyectos personales. En *Un tango más*, Nieves comparte:

No estoy arrepentida. La vida vino así. La acepté así. Y la seguí así. Y no puedo arrepentirme de todo. Por eso, yo les aconsejo a las chicas jóvenes, que se casan y son tangueras, que no dejen de tener un hijo. Porque el tango puede esperar dos, tres y cuatro años. Porque son jóvenes. Porque cuando se quieran acordar, ya es tarde. Eso me pasó a mí (María Nieves Rego. *Un tango más*).

Lejos de permanecer paraliza, esta milonguera pone en juego una sinceridad que la corre, una vez más, del lugar de la pasividad. Rompe el silencio sobre su propia historia y reflexiona sobre un ideal de amor romántico que la circunscribió a un lugar de heroísmo generizado en términos de sufrimiento, paciencia, consagración y postergación de sí.

Negarse a silenciar sus recuerdos dolorosos y encontrar la manera de seguir bailando sin Copes son los últimos actos de resistencia de una mujer que tuvo que desaprender mucho de lo que enseñaron desde la infancia. Ni dócil, ni sumisa, ni devota. Ya no más. Ahora María Nieves comparte las injusticias que padeció y dice – al menos entre líneas– que el precio que le impusieron, tanto el éxito profesional como el ideal de amor romántico, fue demasiado alto para ella. Por eso, necesita recordarle a las más jóvenes que hay otros caminos posibles, que no es necesario renunciar a todo lo demás por amor (al tango o a un hombre).

Claro que también son muchas las artistas que deciden no tener hijos y que suelen verse obligadas a defender públicamente su derecho a no ser madres, teniendo que explicar y justificar esta decisión personal, una y otra vez, frente a una sociedad que las continúa viendo como mujeres carentes de algo⁵². Por eso, es importante destacar que en este estudio no se piensa a la maternidad como un destino de las mujeres, ni como su única forma de realización en el mundo social cuando es una opción elegida; es decir, cuando se ubica dentro de sus deseos y proyectos contruidos culturalmente. Por el contrario, el eje de mi análisis está ubicado en las posibilidades

⁵² Un ejemplo popular es el caso de Paloma Herrera, ex primera bailarina y actual directora del ballet estable del Teatro Colón. Ella se define como una mujer “anti-mandatos” y dice que nunca deseó casarse ni tener hijos. En esa misma entrevista, reconoce que puede sonar “raro”, “egoísta” o “poco convencional”, pero afirma que nunca le interesó ser madre, que siempre valoró su libertad y la falta de otras responsabilidades por sobre todas las cosas y que, si hubiera tenido hijos, no podría haber tenido una carrera tan exitosa como bailarina. (Revista *Para ti*, 15 de octubre de 2017).

[Link: <https://www.infobae.com/parati/news/2017/10/15/paloma-herrera-no-me-tienta-la-maternidad/>

que encuentran las mujeres que desean ensamblar su rol como madres con su rol como artistas dentro de un mismo proyecto personal.

3.4 Lucía y Catalina

Lucía y Catalina son amigas y bailarinas de tango. Las dos trabajaron durante muchos años en shows para turistas extranjeros. Lucía tiene 40 años, vive con su pareja y sus dos hijos pequeños en el barrio de Villa Urquiza. Catalina tiene 28 años y vive en Almagro con su marido y sus tres hijos. Al recapitular sobre sus primeros embarazos, estas mujeres me cuentan como sintieron que la tensión entre la madre y la milonguita se encarnó en su imagen corporal:

Cuando yo estaba embarazada de seis meses trabajaba en un espectáculo en la plaza. Me revoleaban por todos lados y las señoras gritaban “no nena, cuidado, que lo vas a parir acá”. Pero hasta los seis meses. Después ya dije, bueno, ya está. Ya no es nada sensual esto, con la panza. Porque yo me hacía la sexy con la panza [...] me acuerdo que había un tango que era súper como la mujer y el hombre, de seducción. Y la panza daba otra cosa. Con el vestido apretado y las medias de red, era como medio raro, como que mucho no se relacionaban. Lo que pasa es que en ese momento era un show para extranjeros, que era lo que se vendía (Catalina, 28 años).

Me acuerdo cuando me bajé del escenario, que estaba embarazada. Yo sentía que podía seguir bailando, porque físicamente podía [...] pero ya se me empezaba a notar. Y me acuerdo que un día me bajé, casa bien de turistas y que se yo, y una turista de Brasil viene y me dice: ay, vos sos la que baila embarazada, ¡que lindo! Y ahí dije bueno, me voy. Termino esta semana. De hecho, adelanté bastante, porque yo quería seguir bailando todo el quinto mes, ya estaba cumpliendo el quinto mes, veinte semanas y ya se me notaba. Evidentemente la gente ya se daba cuenta. Y no daba. No daba porque no tenía un lugar [...] era como, no, hay una gorda en el escenario con un bebé. No daba. Entonces como sea te genera un parate importante. Y es un parate también interno. Y es tu cuerpo, que siempre fue tu herramienta para bailar, que ya no es tuyo. Estás realmente tomada por el bebé (Lucía, 40 años).

Me detengo por unos instantes en las imágenes que ofrecen Lucía y Catalina en sus narraciones. El vestido apretado y las medias de red que describe Catalina nos remontan visualmente a la idea estereotipada de la milonguita en el tango. Esta imagen apela a una exposición erotizada del cuerpo femenino vinculada a un tipo de deseo heterosexual. Claro que esta relación entre vestimenta, identidad de género, deseo y orientación sexual no es en absoluto autoevidente, sino que se trata de una lectura

visual construida a lo largo del tiempo a partir de la política narrativa analizada en el primer apartado.

Por su parte, las menciones a la “panza” y a la “gorda con bebé” nos trasladan a la dimensión reproductiva de la sexualidad femenina. Las curvas y las redondeces del cuerpo de una mujer son leídas como propias de un cuerpo gestante. Al igual que sucede con la imagen de la milonguita, la del embarazo también fue construida e interpretada culturalmente, encarnando en el cuerpo gestante valoraciones culturales y normatividades sociales.

Es por eso que para Lucía y Catalina mezclar el vestido apretado y las medias de red con las curvas del cuerpo gestante, especialmente ante los turistas extranjeros, “no daba” o era “medio raro”. Las dos estaban convencidas de que no había lugar para ellas sobre el escenario y consideraban que la imagen híbrida entre la madre y la milonguita no era posible ni podía ser bien recibida por los turistas extranjeros que asistían al espectáculo.

El embarazo no tenía lugar porque la historia coreográfica que se quería contar era otra. Era una historia de seducción, de sensualidad, de deseo, de erotismo y de tensión sexual entre un hombre y una mujer. Una historia que recreaba desde diferentes elementos visuales el supuesto origen de la historia del tango (Carozzi, 2015) como un baile de prostitutas y compadritos.

Este mismo vínculo entre tango y prostitución ha sido narrado, una y otra vez, por la literatura en general y por las ciencias sociales en particular, “ya sea como supuesto origen en la historia de su desarrollo, o como consecuencia para la vida de los personajes femeninos de origen humilde que lo bailan en los *cabarets* en los años del centenario” (Carozzi, 2015: 209). Según María Julia Carozzi, la insistencia en este tópico contribuyó a instalar ciertas narrativas dominantes, convirtiéndolas en prácticas narrativas ritualizadas y reiteradas acríticamente.

Carozzi dice que la insistencia en la figura de la milonguita, junto con las múltiples investigaciones que fijan su atención en el período que va de 1910 a 1920, ya sea en la música o en el baile, contribuyeron a vincular de un modo estrecho y unívoco los devenires del baile social con el proceso de normalización de la sexualidad femenina desplegado en la sociedad argentina desde finales del siglo diecinueve.

En cambio, ella asegura que estas interpretaciones materializaron un guion histórico, una narrativa que presenta de un modo demasiado lineal los cambios

acontecidos, relatando algunos aspectos de la ejecución del baile, eliminando otros y ocultando los diferentes contextos en los que también se bailaba tango durante esta etapa. Podría decirse que el devenir del baile social habitualmente se relata, casi sin fisuras, hacia una misma dirección: de la barbarie a la civilización, con escala en París.

Según esta narración, el tango nace marginal y gozoso entre las paredes de los prostíbulos porteños para luego viajar a París, donde se consagra y regresa decente y purificado. A partir de este viaje, el tango, tanto en sus letras como en su baile, incorpora la mentalidad burguesa de las elites transnacionales y los valores morales propiciados por el higienismo y por el positivismo de la generación del ochenta.

Carozzi afirma que de tanto “narrarlo, ilustrarlo e interpretarlo, el derrotero de ida y vuelta del baile a Europa se ha cristalizado como el recorrido dominante, desde el que se percibe y concibe su desarrollo, hasta adquirir la solidez del asfalto” (2015: 81). En este sentido, cuestiona la gran concentración de estudios que se preguntan por las primeras dos décadas del siglo veinte y que se focalizan en los prostíbulos, los salones europeos, los cabarets y las elites locales, dejando a un lado otros análisis posibles, ya sea de otras etapas de desarrollo de este baile o de otros contextos en los que también se bailaba tango durante ese mismo período.

Al pensar esta práctica narrativa ritualizada desde el movimiento y la pauta coreográfica, se observa que el vínculo entre el tango y la prostitución es recreado permanentemente sobre el escenario. Casi en cualquier historia que se quiera contar, la bailarina aparece evocando, con sus movimientos y con su vestuario, a la supuesta milonguita de antaño. La representación erótica del cuerpo femenino es “lo que vende” en los shows para los turistas extranjeros y las bailarinas deben escenificar un modo sensual de feminidad diseñado para ser consumido, principalmente, por hombres (Savigliano, 1995).

Lucía y Catalina sentían que interpretar a esa “mujer fatal” sobre el escenario estando embarazadas era motivo de vergüenza e incomodidad. Afirmaban que con un abdomen prominente no podían encarnar ese juego coreográfico de seducción montado sobre tacones, medias de red y vestidos apretados. Les parecía algo completamente fuera de lugar, impensable.

Antes de ser madres, estas bailarinas se habían sujetado sin mayores inconvenientes a las reglas coreográficas del tango escénico y habían (re)encarnado sobre el escenario determinadas relaciones de género y eróticas que hacían visibles,

para sí mismas y para el público que asistía a los espectáculos, determinadas dimensiones de su feminidad (Blázquez, 2014).

Sin embargo, al momento de devenir madres la escenificación de la milonguita y de la atracción erótica heterosexual se volvió un problema. Su profesión como bailarinas era puesta en cuestión porque existía un juego erótico que ya no podían o no querían jugar estando embarazadas. Las dos consideraban que el motivo era bastante autoevidente: no se puede ser madre y milonguita, todo a la vez. A Lucía esta sensación de incompatibilidad se le potenció durante el puerperio, dificultando su posibilidad de “ponerse las medias y dar la teta al mismo tiempo”:

tuve que volver a bailar y estaba muy, bueno era primeriza, ¿no? Pero tenía una idea, muy idealizada, de bueno, yo voy a volver, mi vida, yo amo lo que hago y etcétera. Y lo que me encontré fue que yo no me hallaba para nada haciendo lo que siempre había hecho. Pero para nada. Me sentía un poco más un payaso. No tenía que ver con nada. Ya había bajado lo que tenía que bajar. Ya había vuelto a entrar en los mismos vestidos. Todo estaba igual, pero yo no estaba igual. Sobre todo en relación a lo que se representaba como ícono de la feminidad. En mi pareja de baile yo decía, no, esto no, esto no es más. Estoy interpretando a otra persona que no soy yo. No es que yo no me sentía lista para bailar (Lucía, 40 años).

La subjetividad de Lucía se había transformado con la maternidad y este cambio era tan radical, tan profundo, que ya no se sentía cómoda interpretando los mismos papeles ni recreando los mismos juegos de seducción sobre el escenario. Sus proyectos e intereses cambiaron. Ella estaba lista para volver a bailar, pero no quería seguir contando la historia de la milonguita, no quería representar a la “mujer fatal” ni entrar en los mismos vestidos que usaba antes de ser madre, porque al hacerlo se sentía “poco más un payaso”.

Como en las narrativas de las letras de los tangos de la década del veinte, la madre aparecía en las antípodas de la milonguita y para Lucía era prácticamente imposible pensar en la posibilidad de que ambos estereotipos pudieran encarnar en un mismo cuerpo de mujer. La madre y la milonguita se tensionaban en la subjetividad de esta bailarina y configuraban una relación contradictoria, generando un sentimiento de profunda incompatibilidad entre la maternidad y la profesión.

Como puede observarse a partir de estos relatos, las narrativas de la madre y la milonguita, así como la relación antagónica entre ambas figuras, continúan siendo efectivas en la medida en que todavía logran moldear, organizar y dar sentido –al

menos en parte y disputando con otros sentidos– a las experiencias particulares de estas mujeres. Aún existe una gran potencia simbólica en estas figuras femeninas del tango; que continúan participando en “el trabajo cultural que se requiere para construir y distribuir agencia como parte del proceso de construcción apropiada de individuos con género, y, en consecuencia, empoderados de modo diferencial” (Ortner, 2006: 162).

No obstante, la capacidad de estas narrativas para afectar imaginarios, sentidos y representaciones no se traduce, de un modo directo y lineal, en lo que las mujeres y los varones efectivamente hacen en sus vidas diarias. Tampoco en sus deseos y proyectos cotidianos. Es importante destacar que las prácticas –y los sentidos de la acción– se encuentran atravesadas por diferentes repertorios culturales que se tensionan, confrontan o negocian en cada contexto específico.

3.5 El maestro

El 13 de septiembre de 2017 se estrenó la miniserie argentina *El maestro*⁵³. En esta ficción de doce episodios Julio Chávez interpreta a Abel Prat, un ex bailarín de danza clásica que supo ser una estrella internacional. Retirado de los escenarios hace casi tres décadas, Prat se dedica a dar clases en una escuela barrial de Buenos Aires. Es un maestro estricto e inflexible: considera que el esfuerzo, la disciplina, la dedicación y la autoexigencia son los pilares fundamentales para construir una carrera promisorio en la danza.

Luisa Galarza –interpretada por la actriz Carla Quevedo– es una joven de sectores populares que tiene mucho talento para la danza y que desea formarse con el legendario bailarín para poder ganar una beca de formación en Canadá. Prat establece una relación de mentor-discípula con Luisa que, poco a poco, se va entremezclando con una relación amorosa entre ambos. En medio de todo este proceso, ella queda accidentalmente embarazada de su novio boxeador. Pone en riesgo su futuro como bailarina hasta que sufre un aborto espontáneo, que la libera de tener que tomar una decisión.

⁵³La miniserie argentina fue co-producida por Pol-ka Producciones, Turner Broadcasting System, Eltrece y Cablevisión. El guion fue escrito por Romina Paula y Gonzalo Demaría. La dirección fue de Daniel Barone.

Por su parte, la villana de la serie es Paulina Bravo –interpretada por Inés Estévez–, otra maestra de danza clásica; actual rival y ex pareja amorosa y partenaire de Prat. Esta mujer vive llena de rencor y frustración porque tuvo que resignar su carrera cuando quedó embarazada de él. Los dos decidieron continuar con el embarazo y tener al hijo en común, pero mientras él triunfaba en los principales escenarios del mundo, ella arruinaba su futuro como bailarina.

Esta narrativa del embarazo como la ruina profesional no es exclusiva de la danza clásica y se repite, con variaciones, en los dos circuitos dancísticos en los que se realizó esta etnografía. Marina Abramovic⁵⁴, por ejemplo, es una famosa artista y performer serbia que suele ser muy contundente al opinar sobre la imposibilidad de conciliar la carrera artística con la maternidad. En una entrevista otorgada a un diario español en 2014, decía:

Las mujeres no están tan preparadas para sacrificarse por el arte como los hombres. Las mujeres quieren tener familia e hijos y además dedicarse al arte. Pero, siento decirlo, eso no es posible. Tenemos un cuerpo y para ser artista hay que consagrarlo a ello por completo. El arte exige el sacrificio de todo, incluida la vida normal. Pero separar el arte por una cuestión de género me parece muy perjudicial para el mismo arte. No hay un arte masculino o femenino. Solo arte bueno y arte malo (Marina Abramovic. *Málaga hoy*, diciembre 2014).

Para esta bailarina, una buena artista debe consagrarse por completo al proceso creativo y esto implica, entre otras cuestiones, renunciar a la posibilidad de tener hijos. En otra entrevista realizada en agosto de 2016 para un medio alemán, Abramovic contó que se practicó tres abortos a lo largo de su vida y que siempre supo que “los hijos serían un desastre” para su trabajo.

Afirma que las artistas cuentan con una energía limitada en el cuerpo y que, al tener hijos, se ven obligadas a dividirla. La renuncia a las ataduras de la vida normal es el precio que hay que pagar si se desea obtener a cambio la libertad creativa. Para ella, esa es la razón por la que las mujeres no son tan exitosas como los hombres en el mundo del arte: no están dispuestas a sacrificarlo todo.

La noción de sacrificio es central para comprender los discursos que reivindican un compromiso total e intensivo con el rol y que plantean la necesidad de

⁵⁴La artista de 73 años visitó la Argentina durante la inauguración de la Bienal de Performance 2015, que se desarrolló en el Centro de Arte Experimental de la UNSAM en Buenos Aires. El cupo para la conferencia inaugural que brindó se agotó en pocos minutos y más de 2624 personas participaron de sus dos talleres.

renunciar a la esfera personal para consagrarse a la esfera artístico-laboral. Igual que Abramovic, son muchas las artistas que se enorgullecen de haber sacrificado todo lo demás –ocio, vida social, pareja, familia, hijos– por alcanzar la cima de su carrera.

La famosa bailarina rusa Anna Pávlova, por ejemplo, solía decir que sin sacrificio –y sin la capacidad de someterse a una estricta disciplina– era imposible triunfar en el mundo del ballet. Afirmaba que para una bailarina era elemental entregarse por completo a su arte y que, para poder trascender, debía encontrar la manera de transformar el amor en algo espiritual. Se trataba de convertir al amor en una especie de inspiración divina, de sublimarlo en el movimiento para lograr conmover al público.

Según Geraldine Morris (2015), fue justamente esta capacidad de renunciar a todo lo demás y de sacrificarse por el arte lo que colocó a Pávlova en un lugar central dentro de la historia de la danza clásica. Así, se convirtió en una especie de heroína legendaria y encarnó, en su propia figura, el modelo de bailarina ideal: una belleza etérea, capaz de revelar el espíritu a través de la materia. Como mencioné en la introducción de esta tesis, para Morris estas representaciones hegemónicas sobre las bailarinas refuerzan la idea de que existe una incompatibilidad inherente a la profesión con la vida familiar y, particularmente, con la maternidad.

En la academia local Eugenia Cardús (2015) analiza la figura femenina del ballet y su ideal de belleza unida a una concepción moral de ascetismo y celibato, a una visión cristiana del mundo que es simbolizada en un cuerpo femenino virginal, pálido, trágico, poético y perturbado. Un cuerpo que aparece como reflejo de la pureza del alma, que se eleva y huye de lo terrenal.

A partir del análisis de la película *Mujeres que bailan* (1949) dirigida por Manuel Romero y protagonizada por Fanny Navarro y Niní Marshall, Cardús se pregunta por la representación de la bailarina como una mujer trabajadora durante el primer peronismo. Dice que la protagonista es una mujer joven que desafía el mandato de la vida doméstica y que considera que su única opción es trabajar bailando. En este relato fílmico, la vida afectiva de la protagonista es puesta siempre en tensión con la carrera profesional: hay que elegir entre un marido o el escenario.

Al elegir una carrera en la danza, se inician una serie de desgracias para la protagonista que terminan con el castigo al cabaret y con ella bailando can-can frente a marineros borrachos que intentan abusarla. Para Cardús, durante el peronismo el

trabajo de las mujeres sigue siendo concebido como una necesidad y no como un deseo personal. “Y podemos asumir que cuando este trabajo era por decisión, por placer, y además, como ya dijimos, es un trabajo que se realiza con el cuerpo, seguía constituyendo un lugar “peligroso” para la mujer” (2015: 60), incluso cuando se tratara del ballet y de la “alta cultura” occidental.

El mensaje detrás de todas estas historias es siempre el mismo: las mujeres que persiguen deseos, sueños y proyectos, que se involucran en la acción, reciben algún tipo de castigo por eso (Ortner, 2006: 163). El castigo generalmente las obliga a renunciar a su actitud activa y a la posibilidad de expresar y llevar a cabo sus proyectos. A su vez, la idea de que un embarazo puede significar la ruina profesional colabora con la construcción de la narrativa que postula la incompatibilidad inherente a la carrera artística con la maternidad, reforzando el ideal de consagración con el rol de bailarina, a partir de nociones como sacrificio o renuncia personal (Morris, 2015).

3.6 El sacrificio

Durante el trabajo de campo observé que la idea de sacrificar lo personal por la danza aparecía como una suerte de transformación moral que era capaz de construir el verdadero diferencial en la carrera de una bailarina de tango o una bailarina de contemporáneo. Los relatos sobre los procesos de formación solían destacar el esfuerzo, la entrega, la dedicación, la consagración, el entrenamiento riguroso, la autoexigencia y la renuncia a otros aspectos de la vida normal u ordinaria, principalmente al tiempo de ocio o al tiempo compartido con familia y amigos.

Tempranamente, a la estudiante de contemporáneo o tango escénico se le enseña la importancia abandonar, postergar o renunciar a otros aspectos de su vida personal para dedicar la mayor cantidad de tiempo, dinero y energía disponible a una formación que, además, es permanente⁵⁵: nunca se deja de aprender a bailar.

Los entrenamientos físicos también suelen ser interpretados en términos de sacrificio y rigurosidad: “hay que esforzarse”, “darlo todo”, “practicar hasta el agotamiento”, “terminar exhausto”, “tomar clases todos los días de varias técnicas”,

⁵⁵ La cuestión de la formación permanente en la danza contemporánea ha sido ampliamente problematizada por Mariana Sáez (2017)

“ser la mejor versión de uno mismo”, “ensayar sin parar”, “seguir una dieta adecuada y saludable”, “sobreponerse al cansancio”, “no abandonar”, “trabajar duro”, “conocerse de memoria”, “exigirse siempre un poco más”, “correr el propio límite”, etcétera. Como analizaré en el capítulo 4, la noción de sacrificio se intersecta tempranamente con la noción de flexibilidad en los procesos de formación del carácter de las bailarinas, dando lugar al desarrollo de dinámicas laborales específicas dentro de cada circuito cultural.

Durante la etnografía muchas bailarinas hacían hincapié en un sinnúmero de anécdotas que destacaban el gran esfuerzo –físico, económico, emocional y familiar– que realizaron para conseguir aquello que tanto deseaban: convertirse en bailarinas profesionales. No poder dormir lo suficiente, no disponer de tiempo de ocio, no poder mantener una vida social por fuera de los espacios de entrenamiento, dar por terminada una relación amorosa porque era incompatible con su estilo de vida, invertir todo su dinero en tomar clases de diferentes técnicas de movimiento o postergar el deseo de ser madre, eran solo algunos de los múltiples esfuerzos que estas bailarinas destacaban en sus relatos.

Dentro de los comentarios que anoté en mi cuaderno de campo, pueden mencionarse: “mis amigas de la escuela dejaron de invitarme porque yo siempre decía que no”, “llegaba a casa y mi novio se levantaba para ir a la oficina. A veces no nos cruzábamos en toda la semana”, “durante la semana dormía tres horas por día”, “llegaba de la milonga y al ratito sonaba el despertador para ir al trabajo”, “hacía tiempo que tenía ganas de ser mamá, pero sabía que primero tenía que ganarme mi lugar bailando”, “ensayaba y entrenaba todo el día, sin parar, hasta que me lesioné la rodilla”, “antes de ir a una audición me mataba de hambre”, “empecé la carrera re grande, como a los veinte años, sabía que tenía que trabajar muy duro para llegar”, “tomaba clases todos los días de varias cosas, me reventaba”, “bailaba todo el día y comía mal, salteaba comidas”, “ensayaba sin parar, imagínate que mi descanso era ir a la milonga”.

Henri Hubert y Marcel Mauss (1899) fueron pioneros en reflexionar sobre el concepto de sacrificio desde las ciencias sociales. Estos autores argumentan que todo sacrificio implica una consagración, dado que todo objeto que pasa del dominio común al dominio religioso es con-sagrado. No obstante, advierten que no debemos confundir ambas nociones y que no todas las consagraciones son de la misma naturaleza: algunas

agotan sus efectos en el objeto consagrado, cualquiera que este sea, mientras que en el sacrificio la consagración irradia más allá de la cosa consagrada y alcanza a la persona moral que desea y provoca ese efecto.

En sus palabras, el sacrificio “es un acto religioso que, por la consagración de una víctima, modifica el estado de la persona moral que lo realiza o de determinados objetos por los cuales dicha persona se interesa” (1899: 155). Según Hubert y Mauss, la entrada al sacrificio, su fase inicial, se constituye de modo que la persona pueda cambiar su estado y pasar de lo profano a lo sagrado. “Para ello son necesarios los ritos que los introduzcan en el mundo sagrado y los vinculen a él más o menos profundamente, de acuerdo con la importancia del papel que han de representar seguidamente” (1899: 162).

En su estudio sobre boxeadores de un gueto negro de Chicago, Loïc Wacquant (2006) observa que la moral de los boxeadores puede resumirse en una sola palabra: sacrificio. Analiza que el sacrificio es omnipresente en los boxeadores y que rige su conducta a partir de un conjunto de normas imprecisas, aprendidas y desplegadas dentro de la misma práctica. El autor concluye que el sacrificio –tanto la idea como las prácticas reguladas que prescribe– se filtra e inunda toda la vida de los boxeadores, dentro y fuera del gimnasio:

el sacrificio lo eleva y lo coloca en un universo moral y sensual especial. Un boxeador se hace un hombre más grande cuando renuncia a las cosas que el resto de los mortales no pueden dejar [...] se ha acercado a lo sagrado por el mero hecho de distanciarse de lo profano. Se ha purificado y santificado precisamente por separarse de las cosas bajas y triviales que antes gravaban su naturaleza. Sacrificándose ha engendrado un nuevo ser a partir del anterior (2006: 149).

Siguiendo el razonamiento propuesto por estos autores, observo que para algunas bailarinas incluidas en este estudio la idea de artista consagrada implicaba una capacidad de darlo todo de sí mismas que las colocaba en un universo moral superior al resto de las personas y las distanciaba de lo profano.

Así, el sacrificio en la danza aparecía directamente vinculado a la noción romántica de artista, es decir: se refería a una persona que era capaz de renunciar a todo –incluso, al usufructo económico– por su vocación. Se generaba una relación de superioridad moral que se construía sobre los cimientos de la entrega desinteresada.

Un sacrificio que tenía la capacidad de volver sagrado lo profano y que ubicaba al arte como una esfera autónoma y diferencial, difícilmente representada como trabajo.

Para estas bailarinas, la capacidad de entregarse por completo a la profesión ofrecía una recompensa moral: las convertía en mejores personas, en seres más completos, felices y creativos. En este aspecto, el sacrificio también implicaba un proceso de conocimiento personal y era valorado positivamente por muchas artistas; dado que les indicaba –tanto a ellas mismas como a los demás– la profundidad de su compromiso y de su amor por la danza, ya sea el tango o el contemporáneo.

Al igual que en los boxeadores estudiados por Wacquant, el sacrificio no solo colocaba a estas bailarinas en un universo moral superior, sino que también se constituía en la fórmula mágica que les abriría las puertas del éxito. Era, en resumidas cuentas, “al mismo tiempo medio y fin, obligación vital y misión orgullosa, exigencia práctica y obsesión etológica” (2006: 140).

Claro que el sacrificio experimentado por las bailarinas de contemporáneo o por las bailarinas de tango no es igual al experimentado por las bailarinas de ballet. De hecho, la danza contemporánea se construyó, desde sus orígenes, en las antípodas de las narrativas sobre lo femenino y lo masculino que dominaban el mundo del ballet.

La técnica contemporánea abandonó la configuración de un modelo exclusivo y único de cuerpo generizado, con determinadas condiciones anatómicas exigidas para las mujeres –entre ellas: figura delgada y etérea, brazos y piernas estilizados, relación armoniosa entre el torso y las extremidades, cuello largo, cabeza pequeña, máxima elongación y apertura, empeines flexibles para arquear los pies a la perfección–; que servían para adecuarse a los movimientos y a la estética requeridos por la técnica clásica (Mora, 2011).

En cambio, el movimiento contemporáneo se fue desarrollando a partir de nuevos principios técnicos que pusieron en valor la diversidad de las formas físicas y la expresión de la singularidad de cada intérprete (Osswald, 2015; Sáez, 2017). Comenzó a postularse, así, la idea de que hay tantas formas de bailar como personas y la noción de que la única danza que existe es la de cada uno.

Si las técnicas contemporáneas son, ante todo, instrumentos de conocimiento que llevan al bailarín, o a la bailarina, a descubrir su singularidad (Louppe, 2011), el crecimiento artístico dentro de estos circuitos está directamente ligado al esfuerzo, la entrega, la resistencia, la búsqueda y la determinación individual. De este modo, el

reconocimiento simbólico y la legitimación entre pares dependen, en gran medida, del sacrificio personal. Estas bailarinas deben consagrarse a la búsqueda de la originalidad, la autenticidad, la innovación, el lenguaje propio, la singularidad, etcétera.

Marina es una bailarina de contemporáneo. Tiene 37 años y una hija de 4. Me cuenta sobre un punto de inflexión en su carrera profesional vinculado a la autoexigencia permanente:

Yo no me daba cuenta de como exponía mi cuerpo. A veces una naturaliza correr los límites, tratar de dar siempre un poco más. A mí me gustaba mucho desafiarme, sentir que lo dejaba todo, ponerme en un lugar peligroso. Pero bueno, cuando me rompí los ligamentos cruzados me asusté mucho. Pensé que ya no iba a poder bailar más. Fue un momento muy duro para mí, la pasé mal. La operación de rodilla me obligó a parar de bailar como por un año. Hoy casi que lo agradezco, porque en ese tiempo cambié. Reflexioné mucho sobre mi forma de trabajar y aprendí a relacionarme con mi cuerpo de otra manera, con otra amabilidad, otra escucha (Marina, 37 años).

El sacrificio de las bailarinas de tango escénico, por su parte, tiene mucho perfume a milonguita. Como representantes de la “baja cultura” y de un baile de origen popular, a muchas de estas mujeres se las acusa de hacer una carrera en el tango como un “premio consuelo” por no haber podido hacer una carrera “de verdad” en la danza clásica o en la danza contemporánea, emblemas por excelencia de la “alta cultura” – aunque las bailarinas contemporáneas también suelen ser miradas con recelo por las clásicas por su falta de ascetismo, precisión y rigurosidad–. Así, los sacrificios de las bailarinas de tango suelen estar asociados a tener que vender su erotismo y sensualidad, a tener que trabajar por la noche o a ser un entretenimiento para el turismo internacional.

Romina es una bailarina de tango de 39 años. Tiene un hijo de 3 años y una hija de 6. Me cuenta sobre su experiencia de bailar durante muchos años para turistas extranjeros:

Yo me entusiasmé cuando empecé a ganar plata. Tenía 24 años y me pagaban recontra bien por bailar. Empecé a agarrar mucho laburo en casas de tango y terminé dejando el IUNA, porque la verdad que trabajar a la noche me complicó mucho la cursada. Se me hizo difícil y largué. Ojo, no me quejo para nada. Gracias al tango yo viajé un montón, conocí lugares hermosos que no sé si hubiese podido conocer de otra manera. Pero no sé si es que una se va poniendo más grande o qué, lo mismo que cuando era más pendeja me parecía divertido después de los 30 se volvió un garrón, lo empecé a padecer. La noche, los turistas borrachos, que cada tanto alguno te quiera levantar o

se ponga cargoso, todo eso. En un momento no me banqué más el ambiente (Romina, 39 años).

Más allá de la particularidad de la consagración, las narrativas del sacrificio en la danza no parecían dejar mucho margen para un proyecto de maternidad. En las lógicas de reconocimiento y legitimación de los circuitos culturales del tango y del contemporáneo, un embarazo podía significar, por diferentes motivos, la ruina profesional.

Las giras al exterior del país, el trabajo nocturno, las condiciones laborales precarizadas, la formación permanente, el no disponer de tiempo o energía restante para otros asuntos, los múltiples trabajos en simultáneo o la exigencia de disponibilidad de tiempo completo y de flexibilidad horaria eran, entre otras, algunas de las razones que llevaban a muchas mujeres considerar que para una bailarina profesional convertirse en madre no era una opción o, en todo caso, que era un deseo personal que debía ser postergado hasta el momento en que consolidaran su carrera y ganaran su propio lugar dentro de cada circuito dancístico.

Estas representaciones de artista consagrada entraban en tensión de múltiples formas con los modelos ideales de madre abnegada que implicaban la idea de sacrificio, entrega y postergación de otros intereses de la vida y que aparecían, principalmente, en los relatos de las mujeres más interpeladas por los discursos de la crianza con apego, que serán profundizados en el capítulo 5. Si bien estos discursos no interpelaban por igual a todas las mujeres que participaron de esta investigación, las ideas de consagración con el rol de artista o de madre aparecían recurrentemente en los relatos de muchas bailarinas y movilizaban ciertos repertorios culturales que intervenían –de diferentes maneras y en distintos grados– en el universo estudiado.

Según las narrativas de madre abnegada o de artista consagrada, ambas ocupaciones son profundamente incompatibles: o se es una buena madre o se es una gran bailarina. Mientras que la artista debe sacrificar todo lo demás por perseguir sus deseos e impulsos creativos, una madre ejemplar debe estar dispuesta a sacrificarse a sí misma por el bienestar de sus hijos, a renunciar a sus proyectos personales para brindarles desinteresadamente todo su tiempo, cuidados, amor y energía. Asimismo, la noción de sacrificio ligada a la idea de madre abnegada une las dos acepciones de sacrificio que vengo delineando: se trata de matar, cortar o hacer a un lado todo lo

demás (renunciar a todo por los hijos) y, al mismo tiempo, implica una capacidad de esfuerzo sobrehumano.

Tanto en el caso de la madre como de la bailarina ideal, la palabra sacrificio involucra la postergación de otros intereses o esferas de la vida. A su vez, se espera que este sacrificio tenga una recompensa a futuro: se trata de convertirse en una gran artista o en una madre ejemplar, que dejará sus amorosas huellas en niños más seguros, confiados y felices. Aquí también opera la recompensa moral, ya que la capacidad de consagrarse y darlo todo de sí mismas convierte a estas mujeres en mejores personas, en seres más completos y las eleva moralmente por sobre el resto.

Estas representaciones hegemónicas sobre la madre y la artista exigen para sí mismas un compromiso total e intensivo, que idealmente implica renunciar a todo lo demás. En otras palabras, cuando una madre o una artista se consagran, se entregan por completo. Esta capacidad de darlo todo de sí mismas las coloca en un universo moral superior al del resto de las personas, las distancia de lo profano y las ubica en un plano trascendental de la existencia.

Esta noción de sacrificio constituye uno de los pilares sobre el que se asienta el argumento de que existe una incompatibilidad inherente a la carrera artística con la maternidad. En los discursos de algunas bailarinas, la tensión entre esos modelos ideales aparecía como un obstáculo en sus intentos por balancear la profesión y el cuidado infantil. Si bien la mayoría de ellas manifestaba su deseo de equilibrar las demandas de su carrera con las de su maternidad, lo cierto es que muchas percibían que terminaban priorizando una esfera y postergando o descuidando la otra. Para muchas de estas mujeres, la imposibilidad de pensarse a sí mismas en términos más flexibles y de negociar entre sus roles y proyectos como madres y bailarinas generaba diversos malestares y sentimientos de culpa.

3.7 Conclusiones

En este capítulo analicé dos políticas narrativas que participan en la construcción de agencia de las bailarinas de tango y las bailarinas de contemporáneo: la idea de que existe un castigo inexorable para las mujeres demasiado agentivas —un

precio que hay que pagar– y la idea de que hay una incompatibilidad inherente a la danza profesional con la maternidad.

Como en los casos de Lucía y Catalina, para algunas bailarinas de tango las tensiones entre la milonguita y la madre se encarnaban en su imagen corporal durante sus embarazos y puerperios, llevándolas a pensar que no era posible ponerse las medias de red y dar la teta al mismo tiempo. Las narrativas asociadas a las figuras de la madre y la milonguita del tango continuaban operando en muchas de sus subjetividades y entraban en tensión de diferentes maneras –y en diversos grados– en sus prácticas cotidianas. Estas tensiones generaban, por momentos, un sentimiento de profunda incompatibilidad entre la maternidad y el tango. La noche, la seducción, el erotismo, la vestimenta, el baile de pareja solían figurarse como contradictorios e incompatibles con la maternidad temprana.

Asimismo, la idea de que un embarazo podía significar la ruina profesional también se hacía presente en muchos relatos de las mujeres que participaron de este estudio. En estos casos, las narrativas de sacrificio y consagración con el rol de bailarina y de madre operaban actualizando los modelos hegemónicos de artista consagrada y de madre abnegada. Estos supuestos subyacentes salían a la luz al conversar con algunas mujeres sobre las sensaciones de “tironeo” o “falta de ajuste” en sus vidas cotidianas respecto a la conciliación trabajo-familia que, en ocasiones, reforzaba la idea de que existía una profunda incompatibilidad entre la danza y la maternidad; manifestando una tensión entre formaciones culturales, proyectos personales y prácticas cotidianas.

En estos discursos también aparecían representaciones sobre la creatividad que la figuraban como un recurso limitado que podía ponerse a a disposición de una sola cosa a la vez: no se podía dar vida a un ser humano y crear una obra de arte al mismo tiempo. Un uso de la creatividad fuertemente asociado a la producción filosófica y literaria del romanticismo del siglo diecinueve, que instaló la idea del “genio creativo” y de creación artística como un proceso misterioso, difícil de reglamentar, que implicaba liberarse de las ocupaciones cotidianas y consagrarse por completo a la creación: algo imposible para una madre.

De todas maneras, al igual que el peso simbólico (y psicológico) de la maternidad intensiva o abnegada no se traducía sistemáticamente en las prácticas de estas bailarinas, en sus posibilidades de acción y en sus dinámicas familiares –todas

ellas trabajaba por lo menos medio tiempo y el modelo de cuidado infantil en los hogares tendía a ser cada vez más compartido—; el peso simbólico de las figuras de la milonguita o de la artista consagrada no significaba que, al momento de ser madres, las bailarinas de estos circuitos culturales abandonaran automáticamente la danza y, por ende, su profesión.

Estas narrativas operaban en las subjetividades de muchas mujeres, potenciando sensaciones de desajuste e incompatibilidad dentro de sus proyectos personales y dotando a sus prácticas de sentidos diversos que se negociaban, se tensionaban o se confrontaban en cada contexto particular.

Capítulo 4

Danza, precarización laboral y maternidad

4.1 Introducción

Durante las últimas décadas, se desarrolló un paulatino proceso de reconocimiento de bailarines y bailarinas como trabajadores de la cultura (Sbodio, 2015, 2016). No obstante, este proceso se vio obstaculizado por la persistencia de un imaginario que coloca al arte como esfera diferencial y autónoma. Esto llevó a la construcción de representaciones dicotómicas entre el arte y el trabajo (Infantino, 2011) que, desde hace un tiempo, están siendo discutidas y problematizadas por sus protagonistas.

Sin una ley nacional propia ni un instituto que la proteja⁵⁶, en la actualidad la danza se encuentra en un estado de suma vulnerabilidad. Como expongo en la primera parte del capítulo, el covid-19 puso en escena la precariedad en la que se despliegan las vidas de bailarinas y bailarines en Buenos Aires: la ausencia de un marco legal regulatorio, los precarios, intermitentes y escasos recursos para producir las obras, las relaciones laborales informales o precarizadas, el “pago simbólico” o el trabajo no remunerado que se disfraza de práctica o formación profesional, la falta de políticas estatales destinadas al fomento de la danza en todo el país, etcétera. En este marco, analizo las complejidades para distinguir lo profesional de lo amateur en los circuitos del tango y la danza contemporánea.

Siguiendo los aportes de Richard Sennett (2001) y Sherry Ortner (2006), en la segunda parte del capítulo me propongo indagar qué tipos de subjetividades se producen en el marco de la flexibilización laboral y qué efectos tiene el “nada a largo plazo” en términos personales para bailarines y bailarinas. Si las condiciones laborales son complejas en términos generales, en el caso de las bailarinas que participan de este estudio es aún más complicado: ser madre y ser bailarina no es una tarea sencilla. De

⁵⁶ Entre otras acciones colectivas en Argentina, desde el 2007 hasta la fecha se presentaron cinco proyectos para lograr la sanción de una ley nacional. El proyecto de ley perdió, cuatro de las cinco veces, su estado parlamentario. En 2019 se presentó por última vez. Este proyecto propone la creación de un organismo autárquico (Instituto Nacional de la Danza, INDA) que sea capaz de diseñar y ejecutar una política integral de promoción y apoyo de la danza en todo el territorio nacional.

esto me ocuparé en los últimos apartados, en donde también recupero las incipientes estrategias de colectivización, reconocimiento y visibilización de las bailarinas madres.

4.2 Lo que expuso la pandemia

Desde que en el mes de marzo 2020 se decretó el asilamiento social, preventivo y obligatorio, se fueron suspendiendo funciones, giras, clases y ensayos, y se cerraron milongas, prácticas, estudios, academias, escuelas y casas de tango. La actividad tanto artística como económica de docentes, bailarines, investigadores y creadores sufrió un colapso sin precedentes. Algunos sectores pudieron acceder a subsidios o ayudas económicas por parte del Estado Nacional. Aunque no alcanza para cubrir las necesidades de la comunidad dancística, al menos funcionan como un paliativo ante la emergencia sanitaria.

Por su parte, las bailarinas con las que converso me comentan que el recurso de las clases virtuales ayuda, aunque no resuelve el problema: las ganancias son menores y no alcanzan para cubrir los gastos de los espacios culturales, muchas personas no pueden pagar por las clases, hay una gran oferta de clases gratis o a la gorra, no todas las propuestas pueden amoldarse al formato virtual o, en caso de hacerlo, los contenidos pedagógicos deben adecuarse y modificarse sustancialmente.

Bailarines y bailarinas que se desempeñan en el sistema público (es decir, en la educación formal o en las compañías estables oficiales) son quienes se encuentran un poco más protegidos en términos de continuidad laboral. Sin embargo, estos artistas no suelen vivir únicamente de sus ingresos en el empleo público y también sufren las consecuencias del cierre de espacios culturales.

Josefina Gorostiza es una reconocida bailarina de la escena independiente local que reflexionaba sobre la proliferación de ofertas en las redes sociales durante la cuarentena:

Pasaron tres días de cuarentena y había millones de vivos, miles de clases online gratis y me llamó mucho la atención cómo de golpe estaban todxs proponiendo espacios de laburo, de producción desenfrenada en un momento en el que aparentemente se supone que hay que frenar, hacer una pausa y ser un poco más desobedientes del sistema. Si querés, podés estar desde las once de la mañana hasta las diez de la noche tomando clases de danza online (Josefina Gorostiza. *Revista Mu*, abril 2020).

Josefina se preguntaba el por qué de una producción “desenfrenada” en un momento de profunda crisis e incertidumbre para las y los artistas. Esto es algo que le “hace ruido” desde hace un tiempo. En diciembre de 2019 estrenó su obra *Precarizada*: una denuncia escénica de las malas condiciones laborales dentro del circuito independiente de la danza contemporánea. Allí se preguntaba cómo se trabaja en la danza, de qué depende ser profesional, cómo se mide la experiencia, por qué y para quiénes se hace el trabajo no remunerado, cuánto se puede esperar el llamado de “ese director” tan admirado, por qué no se cobran los ensayos, cómo es la relación de las bailarinas con el tiempo libre y, sobre todo, dónde hay que poner el límite.

Desde que empezó el aislamiento social, preventivo y obligatorio (ASPO) me comunico periódicamente con las participantes de este estudio. También leo todas las notas periodísticas, las entrevistas a los distintos actores de la danza local y reviso día por medio las redes sociales del Movimiento Federal de Danza⁵⁷ y de la Asamblea Federal de Trabajadores del Tango⁵⁸.

Elena es una bailarina de danza contemporánea, madre de dos niños muy pequeños y vive con su pareja en el centro de la ciudad. Me comenta que tuvo que suspender los ensayos de una obra que pensaba estrenar este año en el circuito independiente. Dice que igual está animada porque logró armar sus clases en línea de entrenamiento funcional y ya tiene varias alumnas. Me comenta que se organizan bastante bien con su “compañero” y confiesa, entre risas, que sus hijos a veces la interrumpen con algún grito de fondo o que se escabullen en la habitación cuando el padre se descuida, intrigados por lo que allí sucede.

Mariana, en cambio, está alarmada. Es bailarina de tango y vive sola con sus dos hijos. Me cuenta que el padre le depositó la cuota alimentaria en tiempo y forma, pero que ella “no ingresó un peso”. Tuvo que cerrar la práctica de tango que organiza y suspender las clases de baile hasta nuevo aviso: “para mí es muy difícil dar clases en

⁵⁷ Este movimiento es una continuidad del movimiento por la Ley Nacional de Danza, creado en 2010. En su página web se definen como “un espacio de encuentro y ejercicio de civilidad colectiva sin fines de lucro ni filiación político-partidaria”. Actualmente se organizan en 8 regiones culturales del país con metas y objetivos comunes.

⁵⁸ Esta asamblea fue creada el 20 de marzo de 2020 a raíz de la situación que atraviesa el sector y está compuesta por varias agrupaciones del tango: Asociación de Organizadores de Milongas (AOM); Milongas con Sentido Social (MISESO); Trabajadorxs del Tango danza (Ttd); Asociación de Maestros, Bailarines y Coreógrafos de Tango Argentino (AMBCTA) y Plataforma de Tango Escénico Actual (PLATEA).

línea. Primero porque no tengo con quién dejar a los chicos. Y después por la metodología de enseñanza. Yo no trabajo con tanto tecnicismo, voy directo al baile. Y para bailar tango se necesitan dos”.

Nadia, Romina y Cecilia tienen entre treinta y cuarenta años, también son bailarinas, madres de niñas y niños pequeños, viven con sus parejas y me cuentan sobre su situación actual por *Whatsapp*: “La situación es desesperante, ya no damos más. Pensé en escribir a les pibis [sic] de ACAB(A) para empezar a hacer mensajería con la bicicleta”, dice Nadia. ACAB(A) es un “colectivo de bicimensajerxs autogestionadxs” que está integrado, casi en su totalidad, por performers, bailarinas y bailarines contemporáneos⁵⁹.

Romina se considera una privilegiada. El dueño de la casa de tango para la que trabaja promete pagarle la mitad del sueldo hasta que la situación se normalice: “algo es algo”, concluye. Agrega que la mayoría de los bailarines que trabajan en shows para turistas están en la pelea: “la mayoría trabaja en negro o factura como monotributista y los empresarios no quieren pagar los sueldos”.

Cecilia cuenta que intenta meditar cuando encuentra un hueco entre la limpieza de la casa, la desinfección de las compras del supermercado, los cambios de pañales, los juegos en el piso y la lactancia de su bebé. No quiere pensar en lo que va a pasar cuando se levante la cuarentena obligatoria. Arriesga que va a ser un proceso muy largo y que “volver a los espacios de encuentro y al contacto físico va a ser todo un tema”.

En este contexto bailarines y bailarinas se están organizando, desplegando diversas estrategias para articular sus reclamos históricos, sus demandas estructurales y para visibilizar sus problemáticas coyunturales en las redes sociales y en los medios de comunicación masiva: “hay una unidad nunca vista, eso es muy esperanzador”, comparte Romina. El Movimiento Federal de Danza impulsa un Registro Nacional de Trabajadores/as de la Danza.

De manera complementaria, la Asamblea Federal de Trabajadores del Tango motorizó el primer Relevamiento Federal de Trabajadores del Tango. El Ministerio de Cultura de la Nación, por su parte, también llevó adelante una encuesta nacional de cultura, pero desde estas agrupaciones dicen que la encuesta oficial relevó datos

⁵⁹ Ofrece sus servicios de mensajería por Instagram desde el 22 de abril de 2020 y ya tiene más de doce mil seguidores en esta red social.

generales y superficiales, desconociendo las particularidades de cada sector artístico. Por eso, prefirieron diseñar sus propios formularios y estrategias de relevamiento de manera independiente⁶⁰. Esperan que los datos estadísticos ayuden a respaldar sus reclamos, que den soporte a la elaboración de políticas públicas específicas y que permitan aceitar los canales de diálogo con las autoridades estatales.

Estos primeros formularios no contemplaron preguntas específicas vinculadas a cuestiones de género o distribución de tareas de cuidado. El 25 de septiembre se lanzó la primera Encuesta Federal de Trabajadorxs del Tango que, por primera vez también, incluyó perspectiva de género. Este formulario fue elaborado por un equipo de cientistas sociales –integrado por Agustina Coloma, Hernán Morel y Matías Zarlenga– y contó con la participación de todos los sectores del tango de todo el país.

El porcentaje de empleo informal y precario en la danza local es muy alto. Si bien aún no hay datos estadísticos que den a conocer el número de trabajadoras y trabajadores que conforman el sector de la danza ni las condiciones laborales en las que se desempeñan, según los primeros resultados de la encuesta nacional de cultura, por ejemplo, el 73% de las personas relevadas trabaja únicamente de manera independiente y, entre ellas, nueve de cada diez no tienen ingresos estables. En el primer informe del relevamiento realizado por la AFTT, por su parte, cuentan que el 78% de las personas encuestadas perdió un promedio de hasta \$10.000 semanales debido al cese de sus actividades, lo que supone una pérdida de hasta \$50.000 mensuales para trabajadoras y trabajadores del tango.

Los primeros datos relevados por ese informe contradicen una percepción generalizada dentro de la danza en Buenos Aires, que suele ubicar a bailarinas y bailarines de tango como los que perciben mayores ingresos por su trabajo, dado que la industria turística vinculada al tango mueve muchos millones de dólares por año. En la misma línea, durante mi trabajo de campo también pude relevar las condiciones informales o precarias de contratación en la que se desenvuelven las trayectorias laborales de las bailarinas madres, así como las múltiples modalidades que asumen las relaciones laborales abusivas por parte de los grandes empresarios del sector. Rodrigo

⁶⁰ A su vez, en el mes de junio de 2020 el organismo estatal Prodanza (Instituto para el Fomento de la Actividad de la Danza no Oficial de la Ciudad de Buenos Aires) también lanzó su propia encuesta en línea para conocer, entre otras cuestiones, los efectos de la crisis sanitaria en estos circuitos culturales. Sus resultados aún no están disponibles.

Calvete, integrante de Trabajadorxs del Tango danza (Ttd), me resume en una charla telefónica la problemática con la ecuación “1 bailarín = 1 cubierto”:

En los noventa, la referencia para el pago de un bailarín en una cena show era el cubierto: un cubierto era lo que cobraba un bailarín. La rentabilidad era otra. Imaginate, las casas de tango cobran entre cien y doscientos dólares el cubierto. Pero lamentablemente los bailarines nos llevamos una porción muy mínima de esos ingresos. En el mejor de los casos, nos pagan mil quinientos, mil seiscientos pesos por función. El ingreso promedio es de mil pesos por persona y por presentación y el más bajo, de doscientos cincuenta pesos. En las casas que mejor pagan el bailarín representa apenas un 10% de un cubierto (Rodrigo Calvete).

La primera observación que se desprende de estos datos es que la pandemia puso en escena la precarización como algo propio del devenir laboral en la danza local. Se trató de una situación disruptiva en la que se amplificaron y se profundizaron las desigualdades preexistentes, a la vez que se crearon otras nuevas. En particular, las medidas de aislamiento social obligatorio produjeron problemáticas particulares vinculadas con la imposibilidad de desarrollar las actividades de encuentro que prevalecen en las artes escénicas. Según Verónica Capasso, Daniela Camezzana, Ana Sabrina Mora y Mariana Sáez:

El modo en que esta situación disruptiva fue experimentada singular y colectivamente respondió tanto a las dinámicas y representaciones preexistentes como al ámbito de lo desconocido con el que esta situación nos enfrenta. Fue necesario revisar tanto las dinámicas generales de funcionamiento del sector como las maneras en que se atienden las necesidades colectivas y se articulan la relación con el Estado. Este acontecimiento produjo, también, la emergencia de nuevas prácticas y vías de reclamo y gestión de los problemas. Y, al mismo tiempo, se está generando una nueva configuración para la práctica de las artes escénicas en sus distintas instancias y etapas de producción, ante las nuevas (im)posibilidades de cohabitación de los cuerpos en el marco del Covid-19 (Capasso et. al., 2020: 16).

Es posible pensar el trabajo en la danza en relación con las nuevas formas de conciencia que emergen en el capitalismo tardío. Desde una mirada postfoucaultiana, la alemana Isabel Lorey (2006) propone la categoría de precarización de sí para pensar los pilares subjetivos a partir de los que se construye y se normaliza la idea de que las condiciones precarias de vida y de trabajo son libremente elegidas para sí por las y los artistas. Señala que las condiciones de trabajo alternativas se convirtieron, de manera creciente, en las más útiles en términos económicos, dado que favorecen la flexibilidad que exige el mercado laboral actual.

A partir de estos aportes, la filósofa y dramaturga eslovena Bojana Kunst (2015) también plantea que el trabajo artístico se rige, en sus modos de producción, por las mismas reglas que el capitalismo contemporáneo. Las y los artistas son ejemplos de trabajadores precarios: en sus vidas cotidianas se diluyen las fronteras entre el tiempo libre y el tiempo de trabajo, de tal manera que la vida laboral parece desbordar a todas las demás dimensiones de la existencia. También problematiza el trabajo meritorio o el desempeño no remunerado como prácticas relacionadas a la flexibilidad del empleo. Dice que la generosidad, la solidaridad e, incluso, la colaboración gratuita, no preservan al artista de las formas contemporáneas de explotación. Por el contrario, observa una confluencia entre el supuesto desinterés del trabajo artístico y la lógica del capital.

Desde un contexto mucho más cercano al de esta investigación, Mariana del Mármol y Leonardo Basanta (2017) reflexionan sobre la autoexplotación y la autorrealización en el teatro independiente de la ciudad de La Plata. Recuperan los aportes de Federico Irazábal, quien piensa a trabajadoras y trabajadores de la cultura porteños como autoexplotados y señala que los grandes beneficiarios de este trabajo son, particularmente, el gobierno de la ciudad de Buenos Aires y las distintas productoras de ficción (televisión, cine y publicidad), que reciben actores sumamente entrenados (formados en el circuito independiente), capaces de resolver en poco tiempo y de manera muy económica situaciones complejas.

En el circuito del tango danza, los mayores beneficiarios del trabajo autoexplotado de bailarines y bailarinas son los grandes empresarios del sector: productores de espectáculos comerciales, dueños de las grandes academias o escuelas de tango e integrantes de la Cámara de Casas de Tango. Se trata de empresarios que tienen a disposición una gran cantidad de bailarinas y bailarines bien entrenados (y, en general, formados en diversos lenguajes del movimiento), que son capaces de montar espectáculos de mucha calidad en tiempos breves, que trabajan por bajos salarios y que aceptan condiciones informales o precarias de contratación.

En el circuito independiente de la danza contemporánea esto es más difícil de pensar. El trabajo producido en este circuito no genera un rédito económico significativo. No obstante, también es cierto que los empresarios de los circuitos comerciales porteños siempre tienen a su disposición un numeroso ejército de reserva

de artistas multifacéticos, bien entrenados y dispuestos a trabajar por magros e intermitentes salarios.

Sobre esta cuestión, Karina Mauro (2018) resalta el beneficio que reciben las salas alternativas gracias a la calidad del trabajo de las y los artistas, dado que construyen prestigio y reconocimiento dentro del circuito, acceden a líneas de subsidios y a un público habitué. Por su parte, el gobierno porteño es, en todos los casos, un gran beneficiario: siempre puede enorgullecerse de su prolífica y diversificada agenda cultural y hacer gala de la calidad de su oferta artística.

Al pensar el caso del teatro independiente, Mariana del Mármol y Leonardo Basanta (2017) afirman que las miradas sobre la precarización de sí y la autoexplotación capitalista son fructíferas pero insuficientes para explicar la complejidad del fenómeno platense. Entre otras cuestiones, destacan que la remuneración económica “no resulta, en ningún caso, un criterio excluyente para la identificación como profesional o trabajador” (2017: 19). Consideran que el deseo, el disfrute y el placer constituyen grandes motores del hacer y que son capaces de desbordar las lógicas meramente mercantilistas.

La paradoja que encuentran del Mármol y Basanta (2018) es que, aún cuando las lógicas más netamente capitalistas puedan ser dejadas de lado momentáneamente para entender el quehacer teatral platense, otras lógicas operan para capturar, moldear y reterritorializar el deseo y las ganas. Principalmente, aquellas desplegadas en el terreno del reconocimiento entre pares y la búsqueda de legitimación, usualmente lograda a partir del reconocimiento ofrecido por alguno de los “grandes referentes” dentro del circuito independiente del teatro. Siempre aparece la búsqueda de recompensa externa obturando el deseo, ya sea en términos simbólicos o económicos (del Mármol y Basanta, 2018).

El trabajo de estos autores me resultó útil para reflexionar sobre las particularidades de las fronteras entre lo amateur y lo profesional dentro de los circuitos que conforman este estudio. Si bien la capacitación permanente y la adquisición de herramientas técnicas son muy valoradas, muchos bailarines y bailarinas no tienen un título académico vinculado a la danza, por lo que la distinción entre lo “profesional” y lo “amateur” no es tan fácil de delimitar.

Ser profesional no depende exclusivamente ni de tener un título de formación superior, ni del virtuosismo técnico adquirido por el entrenamiento riguroso, ni de

realizar esta tarea a tiempo completo. Tampoco de recibir una retribución económica a cambio. Entonces, ¿dónde está la frontera entre lo profesional y lo amateur en el tango y en el contemporáneo?

La inversión de tiempo, dinero y esfuerzo juegan un papel muy importante en el proceso de auto-adscripción. El deseo de convertirse en artista es un gran motor de lo profesional: querer capacitarse, tomar clases con diversos docentes de manera continua, adquirir nuevas herramientas, esforzarse por mejorar técnicamente, sumergirse en procesos creativos, ensayar obras, hacer tareas ad honorem para aprender el oficio, tejer redes autogestivas, etcétera⁶¹.

De manera similar a del Mármol y Basanta (2017, 2018), observé que el criterio de auto-adscripción, el reconocimiento de los pares y la legitimación por parte de los “grandes referentes” de cada ámbito también juegan un papel central a la hora de definir lo profesional dentro de cada circuito. En el caso del tango danza, no obstante, la dimensión económica es clave para diferenciar entre bailarines “profesionales” y bailarines “sociales” o “amateurs”. Se puede aspirar a vivir del tango y existe un gran mercado laboral asociado, principalmente, al turismo extranjero en la ciudad. Esto ofrece la posibilidad de integrar compañías nacionales o extranjeras, de formar parte de elencos en casas de tango o de realizar giras para bailar o dar clases en las principales ciudades de todo el mundo.

El interés económico no parece ser un tema tan conflictivo dentro del circuito de producción del tango. A diferencia de lo que sucede en la danza contemporánea, lo comercial no es subvalorado en términos artísticos. Tampoco es tan sospechado en términos creativos. Bailarinas y bailarines suelen comprender que ofrecen un servicio profesional y desean obtener un salario digno por ese trabajo.

En el circuito de la danza contemporánea, en cambio, son muy pocas las personas que logran mantenerse económicamente de producir, dirigir o bailar. Muchos bailarines y bailarinas que participan en las obras del circuito independiente lo hacen gratis o a cambio de una remuneración económica tan escasa que suelen catalogarla como un “pago simbólico” por su trabajo.

A su vez, al igual que observan del Mármol y Basanta (2017) en el teatro independiente platense, “lo independiente” suele distinguirse de “lo comercial” que es

⁶¹ Algo similar observan Mariana del Mármol (2016) y Mariana Sáez (2017) en los circuitos independientes platenses.

subvalorado, ya que se considera que los intereses artísticos deben primar por sobre los económicos. De esta manera, la obtención de una remuneración económica es entendida como algo deseable pero no determinante a la hora de realizar un proyecto. La rentabilidad económica también aparece como algo sobre lo que hay que “sospechar”, dado que puede coartar o corromper la libertad creativa. Existe una suerte de condena moral al usufructo comercial de la actividad artística.

Claro que este problema no es algo nuevo. Tempranamente, el sociólogo Pierre Bourdieu (1980, 2010) se preguntó por el supuesto desinterés económico de los artistas e indagó en los beneficios simbólicos que circulan y se acumulan dentro de este campo de producción. Entre otras cuestiones, Bourdieu (1983) afirmó que era necesario describir y analizar las condiciones económicas y sociales de la constitución de un campo artístico capaz de fundarse en la creencia. En la creencia en los poderes casi divinos del artista moderno, en su carácter sagrado de creador-increado y en la obra de arte como objeto de amor y sacralización.

Para Mauro (2018), esta exigencia de subordinar la tarea artística a fines no económicos también se basa en las ideas de vocación y consagración que trabajé en el capítulo anterior. Es decir, en la premisa de que el placer por el ejercicio de cierta práctica puede sustituir la falta de remuneración. De esta manera, dice la autora, se genera una suerte de división entre un “nosotros” culto y un “ellos” inculto o rapaz, condenados moralmente por no renunciar al beneficio económico.

Complementariamente, María Sbodio (2016) observa que en estas premisas subyace una concepción de artista gestada durante el romanticismo y que tiñe, hasta el día de hoy, nuestras percepciones sobre las personas que se dedican al arte. Afirma que las ideas de artista genio (excepcional e incompreso por sus contemporáneos) continúa tallando con fuerza el imaginario social. En esta línea, Sbodio reflexiona sobre las enormes dificultades que tienen bailarinas y bailarines para pensar su quehacer como un trabajo más, entre otros. Considera que este fue el principal motivo por el que no lograron impulsar con anterioridad estrategias colectivas.

Entonces, ¿cómo obtienen su sustento económico bailarinas y bailarines contemporáneos?, es habitual que añadan a su desempeño escénico (nula o escasamente remunerado), tareas docentes relacionadas con técnicas del movimiento: desde diferentes estilos de danza contemporánea o técnicas de improvisación, hasta clases de yoga, pilates, eutonía, Feldenkrais, Alexander, estiramiento y flexibilidad,

entrenamiento funcional, etcétera. También hay quienes trabajan por un salario mensual en sectores que nada tienen que ver con lo artístico, por ejemplo, realizando tareas de servicios en locales comerciales, bares, restaurantes, estudios o consultorios. Estos bailarines y bailarinas, los que necesitan de su salario para vivir, exponen un fuerte dilema entre el tiempo libre, el tiempo de trabajo y el tiempo de capacitación.

Cecilia, una bailarina de danza contemporánea, expuso su versión de este dilema mientras esperábamos para entrar a una clase de improvisación antes de la pandemia. Me contó que estaba dando muchas clases particulares y que su hijo menor aún no empezaba el jardín maternal, por lo que le quedaba muy poco tiempo para tomar clases: “es la historia de nuestras vidas”, concluyó, “cuando tenés tiempo, no tenés plata para tomar las clases, porque no tenés laburo. Pero cuando tenés laburo y plata, no hay tiempo para clases”. Para Cecilia la formación permanente era una herramienta indispensable para su desarrollo artístico, pero muchas veces las dinámicas laborales le impedían su continuidad.

Por último, es importante destacar que las diferencias relevadas entre ambos circuitos dancísticos no se deben solo a la rentabilidad de la industria turística cultural relacionada al tango, sino también a las diferencias en los orígenes de las disciplinas, a los imaginarios que tienen la concepción de artista en cada contexto y al tipo de composición socio-económica dentro de cada circuito. Mientras que la danza contemporánea sigue estando más vinculada a la “alta cultura” occidental, a los sectores medios-altos profesionales y a las elites intelectuales porteñas; el tango continúa siendo considerado un baile social de raíces locales, más relacionado con los sectores populares y las clases medias ascendentes o aspiracionales.

Romina y Florencia son dos bailarinas de tango que destacaban la dimensión laboral de su práctica y la necesidad de recibir un ingreso económico por bailar:

Para mi bailar tango es también un trabajo. Si no bailo, no como. Es así de simple. Muchas veces no me alcanzaba la plata y tuve que vender productos regionales que mandaba a traer de donde soy (Romina, 39 años).

Es complicado. Básicamente tengo que bailar para ganar un mango. A veces estoy cansada o no me gusta algo, pero lo tengo que hacer igual, es un trabajo. Hay gente que va a la oficina 8 horas durante el día, yo bailo tango hasta las 2 de la mañana. Necesito hacerlo porque sino no puedo pagar las cuentas. Además, es para lo que estudié (Florencia, 36 años).

Marina y Victoria, en cambio, son dos bailarinas de danza contemporánea que aseguraban que el interés económico no limitaba sus prácticas artísticas:

Te digo con honestidad, para mi bailar [contemporáneo] es una búsqueda creativa, es un viaje más personal, un intento por conocerme y expandir las fronteras de mi sensibilidad. Lo vivo más como una necesidad mía, porque obviamente no vivo de esto (Marina, 37 años).

Desde que empecé a bailar con más dedicación, como a los 11 o 12 años creo, siempre tuve claro que no iba a vivir de esto. O sea que nunca fue un objetivo. Era algo que me hacía feliz, que me daba libertad. Nunca pensé en la danza [contemporánea] como un sostén económico (Victoria, 32 años).

A partir de los datos presentados me pregunto de qué modos operan las características de las posiciones de clase en las relaciones artístico-laborales dentro de cada circuito. Dentro de la danza contemporánea, por ejemplo, pareciera que los criterios de los que “no necesitan la plata para vivir” han logrado prevalecer, durante largo tiempo, por sobre las necesidades materiales de los que necesitan vivir de su salario. Carolina, una bailarina de contemporáneo y madre de una nena pequeña, también reflexionaba sobre este tema:

Mi familia no era de intelectuales. Mi papá trabajaba en una fábrica, re de clase obrera. Y la verdad es que mi realidad era muy distinta a la realidad de mis compañeras en el IUNA. Y me acuerdo de sentirme muy sapo de otro pozo en el ambiente del contemporáneo. Además, a diferencia de mis compañeras yo siempre laburé dando clases, desde chica porque mis viejos no me podían mantener. Primero daba clases en un gimnasio para nenas (Carolina, 31 años).

La premisa de la consagración artística, de sacrificio por el arte y el aura social que rodea a la danza contemporánea ocupan un lugar central en la reproducción de ciertos mecanismos capitalistas de explotación de la vida. Por eso, resulta pertinente visibilizar los métodos de autoexplotación y las condiciones precarias de producción. Todo este escenario quedó al descubierto por los efectos de la pandemia.

Presuponiendo que los sujetos son capaces de reflexionar sobre las circunstancias en las que se encuentran (Ortner, 2006), observo que la crisis provocada por el covid-19 aceleró el proceso de (auto)reconocimiento de bailarines y bailarinas como un sujeto político con necesidades propias. Esto los llevó a retomar ciertas demandas específicas, a elaborar nuevas estrategias conjuntas para paliar los efectos

de la crisis económica (como la realización de campañas de donaciones o la distribución de bolsones de comida), a configurar otras prácticas (escénicas o docentes) y a diseñar nuevas vías de reclamo colectivo.

Actualmente, la escena cultural porteña se encuentra en una situación sumamente frágil y muchas de sus lógicas internas se rompieron. Nos encontramos frente a un punto de inflexión. En este contexto, la organización colectiva dentro de la danza aparece con más fuerza y proyección que nunca. ¿Qué consecuencias tendrá esta crisis? ¿Se abrirán nuevos debates sobre las relaciones artístico-laborales? ¿Se desarrollarán nuevas estrategias de organización colectiva? ¿Se desplegarán otras configuraciones para la práctica de las artes escénicas en formatos no presenciales? ¿Se profundizarán los debates sobre los privilegios de clase o de género en la danza? Todavía es muy pronto para saberlo.

4.3 Entre el sacrificio y la flexibilidad

Al preguntarme por los pilares subjetivos que operan en estas lógicas de autoexplotación (del Mármol y Basanta, 2017) o precarización de sí (Lorey, 2006), la palabra “flexible” se ofrece como clave fundamental para pensar la normalización de las condiciones precarias de vida y de trabajo en la danza. En los circuitos estudiados los cuerpos deben ser flexibles, los horarios deben ser flexibles, las fronteras entre el trabajo y la vida personal deben ser flexibles, los contratos deben ser flexibles y los salarios, también. La flexibilidad es valorada positivamente en su condición material, corporal y simbólica. El éxito en la danza parece estar destinado al más flexible, al más entusiasta y al más altruista, al que más sacrificios y renunciaciones esté dispuesto a hacer.

La flexibilidad es central en el proceso de formación de bailarines y bailarinas de tango y de contemporáneo. Junto con la noción de sacrificio analizada en el capítulo anterior, constituyen los pilares elementales desde los que se construye la subjetividad del artista del movimiento. Estas nociones se intersectan con los procesos de profesionalización, dando lugar al desarrollo de dinámicas laborales específicas, que se entranan con la moralidad compartida en estos circuitos. Sacrificio y flexibilidad forman, en definitiva, tanto el carácter como la trayectoria laboral de muchos bailarines y bailarinas.

Tempranamente, éstos aprenden la importancia de abandonar, postergar o renunciar a otros aspectos de sus vidas personales para dedicar la mayor cantidad de tiempo, dinero y energía disponible a su formación. Además, llegar a ser un profesional de la danza requiere de un entrenamiento físico riguroso y exigente. En este proceso asimilan que para tener una carrera artística exitosa –es decir, poder moverse de un trabajo artístico a otro, que debe ser cada vez más importante en términos simbólicos o estar mejor remunerado–, hay que disponerse a enfrentar muchos sacrificios: “no tener plata”, “trabajar duro”, “pagar el derecho de piso”, “trabajar ad-honorem”, “hacer cosas que no te gustan”, “postergar” o “renunciar” a otros deseos y proyectos personales, etcétera.

La flexibilidad, por su parte, implica un entrenamiento permanente y a largo plazo: hay que evitar “endurecerse” con el paso del tiempo –sobre todo, en la danza contemporánea–. Trabajar duro para mantener o mejorar las “condiciones naturales” asociadas a los cuerpos que son anatómicamente más flexibles. La flexibilidad es fundamental porque permite disminuir o evitar las lesiones musculares o articulares, mejorar el conocimiento del propio cuerpo, aumentar el rango de movimientos disponible, incrementar las posibilidades de otras capacidades físicas como la fuerza, la resistencia y la velocidad, economizar esfuerzos o llegar a los límites del movimiento sin deteriorar el cuerpo.

Flexibilidad y sacrificio se articulan de diferentes modos y en diversos grados en cada persona dentro de los circuitos dancísticos estudiados. Si bien es cierto que son cualidades sumamente interdependientes en la práctica y que dialogan de un modo permanente en la ejecución del movimiento, resulta útil pensarlas por separado. En la formación del carácter de un bailarín o bailarina profesional, la fuerza puede pensarse más asociada a la noción de sacrificio –en términos de disciplina, esfuerzo, tenacidad, control y voluntad⁶²– y la disponibilidad, a la noción de flexibilidad –en términos de plasticidad, fluctuación y adaptabilidad–.

Un bailarín, o una bailarina, debe mantenerse elástico, liviano, flexible, atento a la postura y con la tensión muscular requerida para la realización de calidades de

⁶² Estas miradas disciplinarias están más asociadas al concepto de cuerpo dócil (Foucault, 1975).

movimiento que varían en velocidad, fuerza y precisión (Sáez, 2017)⁶³. Esta flexibilidad le permite adaptarse y responder con fluidez a los estímulos externos (los que generan el espacio, los otros cuerpos, la música, la luz y los sonidos); así como atender a los estímulos internos y a las propias sensaciones: “escucharse”. En el circuito del tango esta atención adquiere, además, el formato de diálogo corporal entre la pareja de baile.

Según relevé durante el campo, la flexibilidad es rescatada en todos los casos como un aspecto positivo y central, como una cualidad física y moral que favorece la adaptación, el desarrollo personal y la continuidad laboral. Se genera así un tipo de subjetividad específica, una subjetividad de la flexibilidad, entendiendo a la subjetividad como un estado mental “de actores reales inmersos en el mundo social” y como formación cultural que, al menos en parte, expresa, configura y constituye esos estados mentales (Ortner, 2006: 149).

Paradójicamente, desde la óptica de la organización del trabajo, esa disposición a la flexibilidad es una de las dimensiones que exacerba el estado de precariedad de estos sujetos flexibles entregados voluntariamente a un trabajo constante sobre sí mismos para alcanzar su máximo rendimiento. Es decir, en estos circuitos el poder no solo se articula a partir de una estructura económica capaz de producir las condiciones de flexibilidad, sino que se mete en los cuerpos y moldea las materialidades de las personas.

Aunque la flexibilidad corporal es un valor pre-existente en la danza occidental, en el marco del capitalismo tardío se impregna de nuevas lógicas y se entrama con otras subjetivaciones que refuerzan su costado laboral. Esta autoexplotación es similar a la señalada por Lorey (2006) y por Kunst (2015) en otros contextos. Se trata de trabajadoras y trabajadores que en teoría pueden disponer libremente de su tiempo, pero que en la práctica se ven obligados a vivir en un estado de tensión y exigencia permanentes, que tienen que estar libres de las limitaciones internas, ser creativos, innovadores, virtuosos, plásticos, fluctuantes y dar lo mejor de sí.

⁶³ Mariana Sáez (2017) dice que un cuerpo flexible y entrenado es un cuerpo disponible para la danza contemporánea. En la misma línea, Graciela Tabak (2018) analiza que la disponibilidad corporal requiere de flexibilidad para mantener una atención fluctuante entre el “afuera” y el “adentro”.

Ahora bien, en cualquiera de los dos circuitos dancísticos estudiados, a nosotras se nos suele exigir mayor sacrificio y flexibilidad. Primero, porque se supone que las mujeres somos “naturalmente” más flexibles que los varones. Segundo, porque al ser mayoría tenemos que esforzarnos más, ser más creativas o tener conductas aún más flexibles que nuestros pares varones para poder insertarnos exitosamente en estos circuitos culturales. Tercero, porque sobre nuestros cuerpos suelen recaer cánones estéticos mucho más exigentes que sobre los de ellos.

En los circuitos en que desarrollé mi trabajo de campo el cuerpo flexible es, igualmente, un cuerpo genéricamente diferenciado. En el tango la desigualdad se estructura, principalmente, en la reproducción de sentidos hegemónicos asociados a lo femenino y a lo masculino. Estos sentidos se trasladan, por ejemplo, a los modos de movimiento claramente diferenciados por género en las coreografías, a los vestuarios hipergenerizados y a las narrativas escénicas dominantes.

Son, en general, historias de compadritos y prostitutas o milonguitas, que recrean vínculos de seducción heteronormados y relaciones de poder entre varones y mujeres sobre el escenario. El cánón estético hacia los cuerpos femeninos reproduce un erotismo vinculado a un tipo de deseo heterosexual: las curvas pronunciadas, las cinturas de avispa, las medias de red, los labios sugerentes y pintados de colores llamativos, los zapatos de taco alto, los escotes y los tajos pronunciados en vestidos que se ajustan a las figuras, etcétera.

En el caso de la danza contemporánea hay una desigualdad basada, en primer lugar, en la diferencia numérica: la escasez de varones hace que sean mucho más valorados, en promedio, que sus pares mujeres⁶⁴. Ellos suelen encontrar menos exigencias, mayor acceso, más reconocimiento y mayor legitimización en menos tiempo. Tienen, en definitiva, muchas más posibilidades de éxito profesional que sus pares mujeres solo por ser varones. Esto lleva a que los requisitos también sean mayores para las mujeres dentro del circuito alternativo. Si bien los cuerpos están menos generizados y suelen ser más atléticos en comparación con el tango, las mujeres, para poder sobresalir, muchas veces tienen que hacer gala de cuerpos mejor entrenados, más flexibles, virtuosos, creativos, curiosos o inusuales que sus colegas varones.

⁶⁴ Ana Sabrina Mora (2011) observó un proceso muy similar en el ingreso a la carrera de danza clásica de la escuela platense.

Claro que esta flexibilidad también encierra dentro de sí una paradoja: fabricarse, formarse, hacerse y regularse permite, al mismo tiempo, una gran movilidad dentro de los límites establecidos. Aunque lo precario y lo flexible se articulan de un modo estrecho, también tienen cierta independencia entre sí. De esto me ocuparé, específicamente, en los capítulos 5 y 6 de esta tesis.

Si bien el género no es el único criterio de desigualdad y diferenciación dentro de los circuitos dancísticos estudiados, es una variable central para pensar las lógicas de accesibilidad, de valoración y de legitimidad. También para analizar las experiencias situadas de las bailarinas madres y sus visiones sobre sí mismas, sobre todo respecto a las posibilidades de acceso a los lugares deseados dentro de cada circuito.

En una charla informal durante el 34º Encuentro Nacional de Mujeres⁶⁵ de octubre 2019 en La Plata, Valeria me ofreció su visión de esas posibilidades de acceso. Me contó acerca de su participación en un taller sobre mujeres y trabajo artístico y confesó que esa fue la primera vez que escuchó hablar sobre la “doble” precarización de las mujeres en el arte, “por ser mujeres y por ser artistas. Y si encima le sumamos el ser madres, es tremendo”, concluyó.

Las desigualdades de género se articulan con las condiciones precarias, sacrificadas y flexibles de trabajo de modos particulares dentro de cada circuito. No obstante, una abrumadora mayoría de las bailarinas madres que participan de este estudio son empresarias de sí mismas que conviven cotidianamente con la creciente falta de límites entre la vida laboral y la vida personal, con lógicas de autogestión que suelen implicar múltiples proyectos en simultáneo y con una exigencia de crecimiento personal que se basa en el propio esfuerzo, que conlleva variados intentos por ser más autoconscientes, por hacer todo de un modo “más relajado” y por permanecer conectadas con el “propio deseo”.

Estas tensiones y desigualdades preexistentes se reforzaron y se profundizaron en el marco de la pandemia de covid-19. El aislamiento social, preventivo y obligatorio trastocó, aún más, las fronteras entre el tiempo de trabajo y el tiempo de cuidado en

⁶⁵ A partir de los Encuentros Nacionales de Mujeres (ENM), de la primera edición de la masiva movilización NiUnaMenos en 2015 y de la multitudinaria adhesión al segundo Paro Internacional de Mujeres del 8 de marzo de 2017, los feminismos locales lograron articular una serie de demandas que pugnan por la ampliación de derechos de las mujeres y disidencias sexuales, instalando diversas reivindicaciones y reclamos en la sociedad argentina.

las vidas de las bailarinas madres. Estas mujeres tuvieron que reorganizar los usos espacio-temporales del hogar, encontrar nuevas formas de educar a sus hijos e hijas, reformular sus proyectos personales y repensar sus prácticas artísticas o docentes desde la virtualidad.

4.4 Las invisibles

Es abril pero la ciudad está silenciosa como si fuera una mañana de enero. Desde la ventana miro a un señor con barbijo cruzando la calle. Busco las pantuflas debajo de la cama, tanteando con los pies, mientras me pongo un buzo que me queda enorme. Intento hacer el menor ruido posible. Desde que soy madre me volví una especie de ninja sigilosa por la mañana. Y desde que empezó la cuarentena, me muevo mucho más lento.

Siento los maxilares sujetos, cerrados: “otra vez el bruxismo”, pienso. Voy hasta la cocina y me preparo un café con leche. Mientras desayuno, prendo el celular. 15 mensajes sin leer, la mayoría de Agustina. El primero es en respuesta a unos audios catárticos que le mandé anoche:

La sobrecarga que tenemos es tremenda. Desde que empezó la cuarentena estoy tratando de abrir espacios. Estoy muy angustiada porque justo empezaban los ensayos. Una vez que logro reconectarme con lo escénico y pasa esto. Hace meses que esperaba este momento, recuperar tiempo para invertirlo en mi trabajo. Igual intento seguir escribiendo y haciendo cosas como puedo, pero mientras tanto las dudas... Siempre con esa dicotomía de que lo que hago no me genera un ingreso. Que podría quedarme en casa y dejarme de joder... así estoy... tratando de autopotenciarme para no caer (Agustina, 37 años).

Agustina es bailarina de tango y actriz. Tiene treinta y seis años y dos hijos, la menor de un año, el mayor de diecisiete. Materna desde su adolescencia y no sabe lo que es ser artista sin ser madre, algo poco habitual en los circuitos en los que nos movemos. Somos amigas desde hace más de diez años. Nos conocimos en una clase de tango y, desde entonces, trabajamos juntas en varios proyectos. Siempre tuvimos un universo de intereses en común. Desde que quedó embarazada de su segunda hija, el arte y la maternidad son nuestro tema constante.

Ella pasó todo el embarazo y lo que va del puerperio leyendo y escribiendo. Siente que escupe las palabras, que las ideas le fluyen todas desordenadas. A mí me

encanta todo lo que produce desde ese estado. Este, por ejemplo, es un fragmento de uno de los últimos textos que me envió:

Porque yo estoy. Y eso ya es invisible. Estoy como el gancho que sostiene una maceta, como el papel dobladito que equilibra la mesa. Estoy, casi invisible. Maternar es eso. Es estar sola. Con un par de juguetes alrededor y lista para acobijar el hogar (Agustina, 37 años).

Durante las últimas semanas todas nuestras interacciones fueron sobre el efecto de la pandemia en nuestras vidas cotidianas. Estamos un poco distópicas. Especulamos con un futuro de mayor distanciamiento social. Nos preguntamos por las consecuencias que tendrá este confinamiento sobre nuestras vidas, ¿reemplazaremos aún más el encuentro cara a cara por el virtual?, ¿qué registro quedará impreso en los cuerpos después del encierro?, ¿cómo atravesar la incertidumbre o el miedo desde lo que sabemos hacer?, ¿cuáles son nuestras herramientas para salir lo menos dañadas posibles?, ¿cómo tejer redes?

Nos reconocemos alarmadas por lo que pueda pasar con los espacios culturales, las escuelas, las milongas y los teatros independientes porteños que tanto queremos. Debatimos sobre las propuestas virtuales y el *streaming*. Ella remata: “el *sexting* no es sexo y tampoco el video es teatro, por más que nos acostumbremos, nunca lo será, nada cambia el vivo, el encuentro con el otro”.

Unas semanas antes de la cuarentena, Agustina me había comentado sobre su nuevo proyecto escénico. Se llama *Las invisibles* y lo va a dirigir junto a una colega, que también es madre de un niño pequeño. Me propuso participar y me sumé sin dudarle: “después vemos cómo y en qué formato, no te preocupes”, me tranquilizó. Sabe que estoy en plena escritura de la tesis. Su idea es trabajar a partir de las experiencias de las artistas madres de varias disciplinas con el objetivo de presentar en escena algo que en general se esconde: la cotidianidad de las madres.

Agustina mencionó que quieren mirar desde otro ángulo sus vivencias, meter las manos en la masa de lo cotidiano y sumergirse en el “nudo materno” (Lazzare, 1976). Un nudo que les cuesta desatar, que da cuenta de la ambivalencia constitutiva del amor maternal, que las mantiene tensionadas entre sentimientos contradictorios respecto a la experiencia materna y tironeadas entre las ganas de seguir produciendo

arte y el querer maternar. Si pensarse como artistas siempre les había costado, pensarse como artistas y madres les costaba aún más.

Al igual que para la mayoría de las mujeres que participan de mi estudio, para Agustina era un gran desafío conciliar ambos roles. Entre otras razones, porque las condiciones precarias de trabajo suelen excluir a las madres de las posibilidades de hacer. Durante los últimos siete años observé que la doble condición de madre y bailarina tiene consecuencias muy concretas en la vida diaria de muchas mujeres como dormir menos, apurarse más, tener menos tiempo libre, lesionarse o lastimarse más, elaborar complejos cronogramas de actividades semanales para toda la familia, ajustar su agenda laboral a este cronograma, tomar menos clases para sí mismas o tener una gran carga de trabajo doméstico.

Todo esto suele ser fuente de cansancio, malestar, sobrecarga e insatisfacción para muchas. A su vez, al agotamiento físico y mental asociado con la doble (o triple) jornada laboral, se le suman otras problemáticas vinculadas con el conflicto entre las identidades de madre y bailarina, o con el sentimiento de culpa que muchas experimentan al tratar de conciliar el trabajo remunerado y no remunerado fuera del hogar con la maternidad.

Estas sufridas condiciones materiales también están comenzando a habilitar, como en el caso de Agustina, una mirada renovada hacia la danza y a utilizarse como insumos para la creación. No obstante, como desarrollé en el capítulo anterior, las narrativas de artista consagrada y de madre abnegada –y la correspondiente ética del sacrificio que ponen en juego– continúan operando, al menos en cierta medida, en muchas de las subjetividades de las bailarinas madres. Estas narrativas hegemónicas organizan experiencias, construyen sentidos e imaginarios y, cada tanto, las empujan a pensar que no es posible encontrar caminos para intentar balancear el desarrollo artístico con el cuidado infantil. A raíz de estas tensiones, somos muchas las mujeres que convivimos con la sensación de no ser, de nunca ser lo “suficientemente buenas” ni como artistas ni como madres.

En este sentido, me pregunto por qué la maternidad es invisibilizada en un ámbito tan feminizado como el de la danza: no se habla de ella, no se la considera en las dinámicas de organización del trabajo, prácticamente no se la ve arriba del escenario ni en los espacios de formación o creación. Esta realidad da cuenta de su importancia central para pensar la reproducción de los mecanismos de desigualdad que

operan entre varones y mujeres y que se montan sobre los cuerpos sexuados durante sus trayectorias artísticas y biográficas. Si bien en los circuitos estudiados no se prohíbe explícitamente la participación de las artistas madres, ni la asistencia de una mujer embarazada o con hijos a estos espacios, eso no significa que sea un comportamiento habitual ni que esté contemplado en las dinámicas de interacción.

Si una bailarina de tango o de danza contemporánea decide convertirse en madre, probablemente lo sea a una edad en la que su carrera artística esté en un momento de crecimiento o de consolidación. En el sector que estoy considerando la década de los treinta años suele ser el momento en que, aquellas que lo desean, deciden tener hijos. En este sentido, la maternidad suele coincidir con una etapa de pleno desarrollo profesional.

Esto implica una serie de dificultades específicas para las bailarinas, principalmente debido a que su cuerpo quedará –por un período más o menos extenso e intenso– supeditado a otras construcciones, representaciones y mandatos asociados a momentos vitales como el embarazo, el puerperio y la crianza temprana. Algunas bailarinas me contaron, por ejemplo, que al quedar embarazadas se vieron obligadas a abandonar ensayos u obras en cartel por decisión unilateral de directores o directoras.

A su vez, las condiciones informales o precarizadas de trabajo dificultan la continuidad laboral de muchas bailarinas de tango luego de ser madres: “en las casas de tango, por ejemplo, cuando quedás embarazada te dicen: volvé cuando estés flaca. O directamente no vuelven a contratarte porque no quieren cargar con una mujer con hijos”, comenta Florencia.

De manera similar, algunas bailarinas madres objetan los ideales de belleza femenina y la erotización del cuerpo de las mujeres en el tango, ya que las coloca ante una serie de demandas y de presiones específicas (externas e internas) para “borrar” rápidamente todas las huellas corporales de la maternidad y para recuperar su figura previa al embarazo⁶⁶.

Lucía es una bailarina de tango de cuarenta años y tiene dos hijos. Recuerda que realizar una gira con su primer bebé fue, en resumidas cuentas, “como estar a los codazos entre necesidades incompatibles”:

⁶⁶ De esto me ocuparé, con mayor profundidad, en el próximo capítulo.

yo iba sintiendo que había una presión que no se salía por ningún lado. Porque si seguía trabajando de esa manera, con ese nivel de exigencia y seguía exigiéndome ser la mamá dispuesta con toda la energía del mundo para mi hijo, por algún lado iba a explotar la cosa. No era sostenible. O sea, tenía que elegir: o para un lado o para el otro (Lucía, 40 años).

Para la mayoría de las bailarinas de tango convertirse en madres implica dejar de contar, por un período más o menos extenso, con una fuente de ingresos en el hogar. Además, muchas de estas mujeres trabajan “en negro”, es decir que no tienen un contrato formal de trabajo cuando se desempeñan en relación de dependencia ni gozan de los derechos laborales asociados al trabajo registrado (como vacaciones, coberturas sociales, indemnizaciones o licencias por maternidad).

A estas condiciones laborales precarizadas, se suman la exigencia de disponibilidad horaria y geográfica para realizar giras al exterior del país y el trabajo en la noche, todas cuestiones que conllevan un gran esfuerzo logístico por parte de las bailarinas de tango para lograr compatibilizar el trabajo fuera del hogar con la organización familiar: los horarios de sueño y de alimentación de niñas y niños, las tareas de cuidado, el horario de la escuela, el pago de niñeras, entre otros. Lucía también se refirió a este tema durante la entrevista:

Trabajábamos de noche. Entonces era los dos llegar y que mi hijo todas las noches comiera con una niñera, se bañara con una niñera y se durmiera con una niñera. Y obvio que no. Hice un reemplazo de un mes y medio en una casa de tango y dije, por ahora no. No iba en lo práctico, pero tampoco iba en mis ganas. Eso no era para mí (Lucía, 40 años).

Podríamos pensar, casi intuitivamente, que la danza contemporánea ofrece un ámbito artístico más amable que el tango para la inserción profesional de las bailarinas madres. Se trata, entre otras características resaltadas por el discurso nativo, de un circuito que se ha construido a partir del cuestionamiento de las miradas hegemónicas sobre el cuerpo y el virtuosismo pregonado por la danza clásica o moderna, que valora positivamente la heterogeneidad de los cuerpos y las sexualidades, que articula y funde lenguajes del teatro físico, la improvisación, la educación somática y la salud; y que se desenvuelve, en gran medida, en espacios independientes y autogestivos (Osswald, 2015).

Sin embargo, el conflicto y la contradicción también aparecen en el centro de muchos relatos sobre las búsquedas por conciliar la danza y la maternidad: los horarios

flexibles de los ensayos, la superposición de actividades, el trabajo “en negro”, la inexistencia de licencias por maternidad, la falta de acceso a una obra social, la falta de remuneración económica, la dependencia cotidiana a un sinnúmero de tareas y proyectos, la ausencia de días libres, el exceso de trabajo autogestivo, la incomodidad de llevar a niñas y niños a los ensayos o las clases, solo por mencionar algunos ejemplos. Durante la charla informal que comenté en el apartado anterior, Valeria reflexionó:

Yo empecé a hacerme cargo del lugar de precarizada desde que fui madre. Antes trabajaba de cualquier cosa para tener un ingreso fijo y pagarme las clases de danza. Pero cuando quedé embarazada tuve que tomar una decisión: ¿gano plata o hago lo que me gusta? Y pude seguir en la danza porque tengo una pareja con un sueldo estable. Eso es un privilegio, pero también una desigualdad enorme. ¿Y si me separo?, ¿no puedo trabajar más de lo que me gusta? Me autocastigo un montón con esto de ser una mantenida. Si yo me capacito, tengo un montón de herramientas, tomo clases permanentemente desde que tengo 12 años y le dedico muchísimo tiempo: ¿por qué no puedo vivir de la danza y seguir produciendo obras en condiciones laborales dignas? (Valeria, 30 años).

En la misma línea, Carolina agregaba otras dificultades relacionadas con el trabajo independiente y autogestivo en la danza contemporánea:

Crecí en una casa en la que me decían que el trabajo dignifica y no poder ganar un sueldo para mí es tremendo. Ni siquiera me puedo hacer monotributista porque no tengo ingresos estables para bancar el monotributo. Además, con los años cada vez pienso más que son mil años de no tener aportes. Esto a veces me desmotiva mucho, me hace querer largar todo y dedicarme a otra cosa (Carolina, 31 años).

Estas bailarinas pusieron en palabras la precariedad en la que muchas mujeres desplegamos nuestras vidas y nuestros trabajos. A su vez, mostraron una creencia, ampliamente compartida dentro del circuito independiente de la danza contemporánea, en el valor de la propia formación y de la propia práctica dancística como un trabajo por el que otros deberían ofrecer una remuneración adecuada. Este tipo de demandas se diferencian de las realizadas por bailarines y bailarinas que trabajan en relación de dependencia y que reclaman mejoras en sus condiciones contractuales y salariales.

La mayoría de las bailarinas de danza contemporánea reciben una escasa o nula remuneración económica por su trabajo creativo, por lo que suelen añadir a su desempeño escénico otro trabajo remunerado para garantizar su subsistencia: dan clases de distintas técnicas del movimiento o trabajan en actividades que nada tienen

que ver con lo artístico. En estos casos, la maternidad implica otra gran cantidad de trabajo no remunerado que se suma a sus múltiples actividades artísticas, docentes o laborales. Si a esto le añadimos la culpa que muchas experimentan por dejar a sus hijos e hijas al cuidado de otras personas para trabajar gratis o, en el mejor de los casos, a cambio de un pago “apenas simbólico”, la situación se vuelve catastrófica. Esta sensación de “ser una mantenida” a la que se refiere Valeria es similar al “debería dejarme de joder y quedarme en casa” de Agustina.

El esfuerzo logístico, físico, mental y emocional es descomunal. El deseo de hacer lo que les gusta implica, en demasiadas oportunidades, invertir tiempo, energía y dinero para trabajar en proyectos artísticos de los que no se espera ninguna remuneración económica a cambio. También diseñar logísticas familiares complejas y difíciles de sostener en el tiempo para poder cumplir con los ensayos, tomar las clases, hacer las funciones. Frente a este escenario, muchas bailarinas contemporáneas se encuentran ante la necesidad de justificar por qué hace lo que hacen, primero, con ellas mismas.

Se entranan, de este modo, cuestiones vinculadas con la desvalorización y la deslegitimación de la danza como trabajo (la informalidad laboral, las malas condiciones de contratación, los bajos salarios), con el reconocimiento de la propia práctica como un trabajo (aunque no pueda pensarse en términos de rentabilidad) y con la creencia en el valor de la propia práctica artística que lleva a pensar que es algo por lo que otros deberían ofrecer una mejor remuneración económica.

Algunas de estas bailarinas madres de danza contemporánea cuentan que tienen que justificarse cotidianamente con un entorno que pone en cuestión sus prácticas artísticas por no recibir una remuneración económica a cambio: “¿vas a trabajar gratis?”, “¿para qué le dedicás tanto a un proyecto que no te da plata?”, “¿por qué seguís pagando para poder bailar?”, “¿para qué “cambiar plata” con la niñera?”, “¿hasta cuándo?” También hay otras bailarinas que, ante la necesidad de elegir entre un trabajo estable y bien remunerado o uno artístico y autogestivo, priorizan la primera alternativa para salir de la situación de informalidad o precariedad laboral luego de la maternidad.

Entonces, ¿se puede ser bailarina y ser madre? Según las mujeres que participan de este estudio, sí. Como desarrollaré en los capítulos 6 y 7, ellas encuentran múltiples modos para sortear diariamente las dificultades con las que se encuentran y

para tratar de alcanzar cierto equilibrio trabajo-familia (Clark, 2000), entre otros: experimentan con lo que les pasa, incorporan otras técnicas de movimiento, trasladan saberes y aprendizajes de la maternidad hacia el arte o del arte hacia la maternidad, gestionan los tiempos y ocupan los espacios.

De todas maneras, el costo suele ser muy alto. La continuidad profesional implica una enorme cantidad de energía, tiempo y dedicación para sostener los espacios. Es sentir, muchas veces, que nadan contra la corriente, que la ola las revuelca y que no saben muy bien a dónde van a parar, ni cómo van a volver a la orilla. Todo parece estar en contra. Las reglas de juego son particularmente adversas para las artistas madres y existe –al igual que observa Ana Abad Carlés (2012) en otros ámbitos de la danza occidental–, una notable falta de adecuación del entorno y de las dinámicas laborales hacia sus protagonistas mujeres.

Al igual que esta autora, concluyo que no es la maternidad en sí misma la que aleja o dificulta la inserción profesional de muchas mujeres en la danza, sino la escasa adecuación de las dinámicas laborales, las precarias e informales condiciones de trabajo y las lógicas de funcionamiento que rigen en estos ámbitos. En este sentido, Abad Carlés también destaca la inexistencia de rutas de retorno para aquellas mujeres que, por diversos motivos (entre ellos, la maternidad), se alejan temporalmente de la profesión, con excepción del ámbito educativo. Según la autora, el cuidar y el educar parecen ser términos claves para comprender los condicionantes de género en las carreras de las mujeres en la danza “la necesidad de ser cuidada, educada o de cuidar y educar a otros” (Abad Carlés, 2015: 7).

En un contexto en el que la flexibilidad es valorada positivamente en su condición material, corporal y simbólica, las madres ponemos en escena algo que no todas las personas están dispuestas a ver. Principalmente, que el trabajo creativo se puede comprender, en muchos sentidos, como el trabajo doméstico. También que en nuestras vidas cotidianas una lógica de precarización se monta sobre la otra: mientras el arte se paga con reconocimiento, los cuidados se pagan con amor. Para Remedios Zafra:

Alimentar un sistema apoyado en el entusiasmo y en la suficiencia de un pago inmaterial es otro factor que nos resulta tristemente familiar. Bien promoviendo la resignación o bien sustentándose en la idealización de prácticas vocacionales,

afectivas y altruistas, allí habita mucha precariedad feminizada, ese terrorífico mito de las mujeres que ya están pagadas con el «amor que reciben» (2017: 200).

Entendida de esta manera, la maternidad aparece para poner en cuestión uno de los pilares subjetivos más elementales sobre los que se montan las lógicas de autoexplotación (del Mármol y Basanta, 2017) o precarización de sí (Lorey, 2006) dentro de estos circuitos: la flexibilidad. Si hay algo que perdemos las artistas madres, es flexibilidad. No necesariamente en términos corporales (aunque el embarazo y el puerperio nos vuelven, en muchos sentidos, menos flexibles o adaptables), pero sí en cuestiones como la disponibilidad de horarios, la superposición de actividades, la negociación de las fronteras entre el trabajo y la vida personal o la aceptación de condiciones informales o precarias de contratación.

En los últimos años la palabra feminismo y la definición feminista, se masificaron. En Buenos Aires cada vez son más las mujeres que se consideran a sí mismas feministas y la danza no ha sido ajena a este proceso de transformación: los vestuarios están repletos de mochilas con pañuelos verdes⁶⁷ anudados, aparecieron nuevos movimientos dentro del tango como Tango hembra o el Movimiento Feminista del Tango (MFT)⁶⁸, cada vez son más los espacios gestionados por mujeres, hay más talleres para aprender ambos roles (o para abolir los roles) en el tango, se discuten los cupos de mujeres o la perspectiva de género en los festivales, aumentan las performances participativas de protesta y las intervenciones feministas en el espacio público, aparecen obras de danza contemporánea que ponen en evidencia cómo los cuerpos son genéricamente moldeados por la cultura, etcétera.

Esta cuarta ola feminista llegó para quedarse y discutirlo todo. A muchas nos permitió entender, cabalmente, que lo personal es político. Nos ofreció nuevas herramientas para repensarnos desde un lugar-otro y para empezar a discutir las reglas de juego en todos los ámbitos en los que nos movemos. En cuanto al trabajo doméstico y las tareas de cuidado, esta cuarta ola se propone debatir las consecuencias de lo que Catalina Wainerman (2005) ha llamado una revolución estancada. Es decir, reconocer que las reivindicaciones y las conquistas de las mujeres de sectores medios en la esfera

⁶⁷ Estos pañuelos tienen su origen en la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito en Argentina.

⁶⁸ Este movimiento surgió en 2018. Se trata de una organización colectiva horizontal que se propone “gestionar herramientas y acciones tendientes a lograr efectivamente la igualdad entre todes les integrantes de la comunidad tanguera”, según afirman en su documento fundacional.

laboral no se tradujeron a una mayor igualdad en las relaciones entre los géneros en la esfera doméstica.

Sobre esta cuestión aparecen un sinnúmero de preguntas, particularmente en torno a la mercantilización de las tareas de cuidado y a la posibilidad de una organización social de los cuidados por fuera de la lógica mercantil. La respuesta no es, como siempre, ni una sola ni sencilla. De todas maneras, se trata de debates que tienen mucho para aportar a la danza: permiten pensar, entre otros temas, la precarización laboral, las desigualdades persistentes en las relaciones de género y el dilema materno-profesional.

En este sentido, puede afirmarse que el aura social que rodea al arte es similar al aura social que rodea a la maternidad. Se trata, en definitiva, de trabajo disfrazado de abnegación, amor y entrega desinteresada. “Eso que llaman amor, es trabajo no pago”, fue una de las frases que más circuló en las acciones virtuales que se llevaron adelante durante el 29 de abril –día internacional de la danza– para visibilizar la situación que atraviesa la danza local durante la pandemia.

Muchas sabemos que la salida es colectiva, que es tiempo de dejar de buscar soluciones individuales y personales. Tenemos la certeza de que la marea feminista nos empuja y sostiene. Para algunas artistas urge compartir experiencias, disputar sentidos, pensarse desde lugares-otros e interpelar su quehacer cotidiano. Consideran que es momento de sacar a la maternidad del clóset al que la confinó el romanticismo, de revertir la invisibilización de la experiencia materna en la danza. Es momento de hacer lugar, en definitiva, para las artistas madres.

4.5 Las estrategias colectivas

Las madres son un cuerpo invisible que pugna por hacerse visible y ponerse en escena. Algunas comienzan a cuestionar las dinámicas laborales que las excluyen de las posibilidades de hacer, otras resaltan la importancia de colectivizar las experiencias maternas, de integrarlas a sus trayectorias dancísticas o de utilizarlas como insumos para la creación. Por eso, en este apartado atiendo a las estrategias de colectivización, reconocimiento y visibilización establecidas por algunas bailarinas madres.

Melina Brufman es bailarina de tango, coreógrafa, doula y madre de dos niños pequeños. El 25 de febrero de 2019 presentó los resultados de una encuesta realizada a treinta y siete bailarinas de tango que son madres, con el objetivo de relevar su situación. Durante la charla, que fue organizada por el colectivo Trabajadorxs del tango danza (Ttd) en un centro cultural del barrio de Palermo, se discutieron diferentes temas vinculados a la desigualdad laboral entre varones y mujeres dentro de este circuito cultural. El foco estuvo puesto en la maternidad gestante, la crianza temprana y el cuidado infantil. Al comienzo, Melina reflexionó:

es algo que me llama mucho la atención, la cantidad de mujeres del tango que no son ni serán madres. A mí me gustaría saber cuántas de esas mujeres lo tienen bien resuelto desde el deseo. Quiero decir, que ellas hayan deseado que su vida vaya por otro lugar y hayan tenido bien en claro que no iban a ser madres. O a cuántas les pasó como a María Nieves... Esa es una pregunta que obviamente es muy personal, pero algo en mí empieza a unir el caminito de que la falta de sostén hace que muy pocas mujeres nos atrevamos a ponerle el pecho a la maternidad, con mucha incertidumbre (Nota de campo. 25 de febrero de 2019).

La narrativa de María Nieves se hacía presente, nuevamente, como ejemplo de consagración al baile y de renuncia a la maternidad. Luego, Melina contó que la encuesta fue motorizada por la necesidad de conocer la realidad cotidiana de las bailarinas madres y de visibilizar las experiencias recurrentes de todo un colectivo. Entre otras cuestiones, mencionó que el 60% de las mujeres encuestadas eran monotributistas, que el 65% no tuvo acceso a una licencia por maternidad, que el 42% dejó de trabajar en giras luego de tener un hijo y que más de la mitad de las mujeres creía que la maternidad era una limitación para su desarrollo profesional.

Además, dijo que el 62% de las encuestadas no se habían sentido suficientemente acompañadas y sostenidas respecto a la combinación trabajo-cuidado infantil, que el 59% se habían sentido presionadas interna y externamente para volver rápidamente a su profesión y para recuperar su estado físico anterior al embarazo, que el 42% había dejado de realizar giras al exterior del país porque ya no les servían las condiciones contractuales que les ofrecían y que el 52% creía que no podía “darse el lujo” de tener más hijos.

De manera complementaria a la iniciativa de Melina y la agrupación Ttd, en 2017 el Observatorio de SAGAI (Sociedad Argentina de Actores Intérpretes, en la que también se nuclean muchos bailarines y bailarinas por la ausencia de un gremio propio)

se preguntó por las trayectorias laborales de artistas desde una perspectiva de género. Si bien los datos recolectados no son representativos, sirven para pensar el fenómeno. Entre otras cuestiones, sugirieron que las mujeres duplicaban a los varones afirmando que la decisión de cuándo tener un hijo se había visto afectada por el desarrollo de su carrera artística. A su vez, un 66% de las mujeres consultadas consideraban que tener hijos había tenido un impacto negativo en su carrera profesional.

Durante la pandemia de covid-19 muchos de estos reclamos respecto a la informalidad y a la precariedad laboral desde una perspectiva de género volvieron a salir a la luz. A Melina le hicieron una nota en el diario *Página 12* titulada *Las dificultades de ser bailarina de tango y madre*. Allí expuso, nuevamente, los resultados de la encuesta realizada en 2019. Esta nota fue muy compartida por otras artistas madres en las redes sociales. También observé una gran proliferación de videos caseros de artistas bailando con sus hijas e hijos o de montajes visuales que incluían escenas de la vida doméstica y familiar. Incluso, leí algunos relatos catárticos de mujeres respecto a las demandas de las tareas de cuidado infantil y su intersección con el trabajo artístico o la docencia durante el aislamiento obligatorio.

A la par, proliferaron propuestas virtuales para “bailar en familia” o para “pensar la experiencia del puerperio a través del arte”. Lentamente, la maternidad, la crianza y el cuidado infantil empiezan a ser temas visibilizados públicamente y problematizados en los circuitos artísticos. Claro que no se trata de asuntos novedosos para la mayoría de las artistas madres que forman parte de mi etnografía y que vienen realizando múltiples malabares (Faur, 2014), cruces de frontera espacio-temporales y grandes esfuerzos autogestivos para articular las esferas de la familia y del trabajo.

Durante el trabajo de campo la mayoría de estas mujeres me confesaba que, antes de convertirse en madres, jamás se interesaron por cuestiones como el embarazo, el puerperio, la crianza temprana o la conciliación entre las tareas de cuidado infantil y el trabajo artístico. También que desde que eran madres empezaron a observar quiénes tenían hijos dentro del ambiente del tango o del contemporáneo, a indagar cómo hacían otras mujeres para articular la maternidad y la profesión y a preguntarse por qué estos temas estaban tan poco problematizados en los circuitos en los que participaban. Valeria, por ejemplo, decía:

yo cuando quedé embarazada pensé, bueno, listo, me voy a dedicar a otra cosa. Y eso que siempre me moví dentro del ámbito de lo independiente, en donde la autogestión y esa cosa del auto-hacerse el laburo lo vuelve más amable. Porque alguien en una compañía más convencional probablemente quede afuera (Valeria, 30 años).

Al igual que Ana Abad Carlés (2012, 2015), muchas de ellas no entendían por qué el ejemplo de las mujeres que tuvieron hijos y que desarrollaron carreras artísticas exitosas estaba tan invisibilizado para las futuras generaciones de artistas que podrían interesarse en seguir esos mismos caminos. Algunas se mostraban alarmadas por la falta de modelos, de referentes, de narrativas ejemplares que les permitieran recuperar las historias de las artistas-madres y que las habilitaran a pensar que ese camino era algo posible, también, para ellas: “hay un vacío enorme que tenemos que llenar”, reflexionaba Marina.

Esta necesidad de empezar a confeccionar un archivo de las maternidades en el arte también se hizo patente en el primer encuentro de madres artistas (MARTAS), organizado por Marcela Turjanski⁶⁹ y Sabrina Giacomone⁷⁰ el 24 de noviembre de 2018 en el espacio cultural Feliza del barrio de Palermo. Este evento nació del diálogo entre madres artistas de diversas disciplinas sobre las particularidades, las problemáticas y las necesidades experimentadas en sus trayectorias personales luego de ser madres. El objetivo del evento fue reunir a un grupo de músicas, pintoras, escultoras, artistas visuales, fotógrafas y escritoras para dar cuenta de una multiplicidad de voces narrando sus mundos sensibles y sus miradas situadas, capaces de transformar lo íntimo en un hecho estético y en un lenguaje político.

Como puede observarse, son muchas las artistas que empiezan a percibir la necesidad de colectivizar sus experiencias maternas y de visibilizar sus reclamos y problemáticas particulares. Esto puede entenderse en el marco de un proceso acelerado en los últimos años, pero con un trayecto de décadas, de politizar lo personal dentro del feminismo artístico (Giunta, 2018; Masson, 2007). En la página web del espacio La Sede, la bailarina, actriz y directora Bárbara Molinari⁷¹ reflexiona:

⁶⁹ Marcela Turjanski es música, especialista en sonido y madre de dos niños pequeños. Terminó su segundo disco, Río Puerpero, mientras maternaba a un niño de 5 meses.

⁷⁰ Sabrina Giacomone es Diseñadora de Imagen y sonido y artista.

⁷¹ Molinari es docente de expresión corporal, actriz y directora teatral. Hace un par de años comenzó a coordinar un área de crianza en el espacio La Sede, ubicado en Villa Crespo. Allí ofrece múltiples talleres y actividades para reflexionar sobre la maternidad, la crianza y las infancias, habilitando espacios de encuentro, juego y creación. También dirigió un unipersonal sobre el puerperio (Presente) en el teatro Timbre 4.

Antes las mujeres teníamos poco lugar en el mundo artístico/cultural. Ahora, conquista de nuestras luchas, venimos ocupándolo con más fuerza, pero solo si nos sometemos a las reglas del juego fundadas y conducidas principalmente por varones, a quienes nunca se les presentaron este tipo de dilemas, ya que las tareas de cuidado y reproducción quedaban a cargo de mujeres. Al observar las estadísticas y los bajos porcentajes de premios y cargos asignados a las mujeres, podemos pensar que, entre otras cosas, también tiene que ver con esto. Al interrumpir nuestro trabajo con pseudolicencias autoasignadas y/o tomar el trabajo artístico como segundo trabajo (considerando como primer responsabilidad el cuidado de un otre), nuestro crecimiento y desarrollo artístico se ve siempre demorado y perjudicado. Ante esta problemática, es tiempo de que dejemos de buscar soluciones individuales y personales, que pensemos y luchemos por crear un sistema que haga malla y sostén, para que, sin descuidar las tareas de cuidado, tengamos todes igualdad de posibilidades de crecimiento y profesionalización artística (Bárbara Molinari, enero 2020).

Las artistas madres están pasando a la acción. La ola verde, que colocó en el centro la voluntad de decidir sobre el propio cuerpo, también abrió camino para llevar la cuestión del deseo al terreno de la maternidad, con todos los problemas y las dificultades que este debate implica dentro de los feminismos. En los circuitos estudiados, estas discusiones comenzaron a poner en tensión los dilemas materno-dancísticos y los modelos hegemónicos de artista y de madre.

Asimismo, se empezó a reivindicar el derecho a una maternidad deseada, que cuente con protección laboral, con sostén comunitario y que, eventualmente, pueda atravesar o interpelar los procesos creativos en el arte. Algunas mujeres consideran que la problemática social, económica y política respecto al cuidado infantil las llevó a tener que procurarse, durante demasiado tiempo, sus propias “soluciones biográficas a problemas producidos socialmente” (Bauman, 2005: 66).

Estas artistas comienzan a debatir sobre el potencial político y artístico de habitar colectivamente la incomodidad, la infelicidad o el inconformismo respecto a la experiencia materna. Intuyen que la imaginación puede ser una vía poderosa para cuestionar lo heredado y para preguntarse por otros modos posibles de ser (madres y artistas). Al mismo tiempo, reflexionan sobre la posibilidad de que la imaginación artística se vea condicionada por una búsqueda excesiva de sentido. Es decir, algunas creen que la necesidad de disputar ciertos discursos hegemónicos sobre la maternidad o de evidenciar las marcas culturales que construyen y condicionan los cuerpos maternos podrían operar como obstáculos para sus despliegues creativos.

4.6 Conclusiones

Este capítulo ofrece una reflexión sobre las particularidades que adquiere la conciliación trabajo-familia en la trayectoria de las bailarinas madres. En un contexto en que la flexibilidad es valorada positivamente en su condición material, corporal y simbólica, la invisibilización de la experiencia materna en la danza pone en escena una serie de tensiones específicas entre las dicotomías arte-trabajo, profesión-maternidad o trabajo-cuidados. Esto permite comprender los modos en que ciertas lógicas de precarización se montan, una sobre la otra, en la vida cotidiana de muchas mujeres y cómo continúan operando subjetivamente disfrazadas de amor, abnegación, entrega y reconocimiento.

Si se tiene en cuenta que lo que se relega a los márgenes, lo que se deja afuera, suele estar en el centro mismo del pensamiento, tirar el hilo de estas experiencias de maternidad y preguntarnos por la dificultad para conciliar la crianza, el cuidado infantil y el trabajo artístico puede ofrecernos, como afirmé a lo largo de este capítulo, información muy valiosa sobre un criterio central de articulación y reproducción de desigualdades entre varones y mujeres en los circuitos dancísticos estudiados.

En este sentido, reflexionar sobre las características del trabajo artístico que lo vuelven flexible y precario e indagar sobre las contradicciones que emergen al observar el trabajo en la danza a la luz de las trayectorias situadas de las bailarinas madres es un modo de visibilizar ciertas semejanzas entre la subjetividad artística y la subjetividad capitalista. Las nociones de sacrificio y flexibilidad se intersectan tempranamente en los procesos de profesionalización en la danza, dando lugar al desarrollo de dinámicas laborales específicas, que se entranan con la moralidad compartida en estos circuitos. Sacrificio y flexibilidad forman, en definitiva, tanto el carácter como la trayectoria laboral de bailarines y bailarinas de tango y de contemporáneo.

Para muchas bailarinas esto implica convertirse en empresarias de sí mismas que conviven cotidianamente con la falta de límites entre la vida laboral y la vida personal, con lógicas de autogestión que implican múltiples proyectos en simultáneo y con una exigencia de crecimiento personal que se basa en el propio esfuerzo, que supone variados intentos por ser más autoconscientes, por hacer todo de un modo más

relajado y por permanecer conectadas con el propio deseo. Estas demandas profesionales entran en tensión, de múltiples formas, con las demandas asociadas a la maternidad temprana. De esto me ocuparé en el próximo capítulo.

Capítulo 5

Lo que cierra (la maternidad)

5.1 Introducción

Como desarrollé en el capítulo anterior, existen ciertas desigualdades persistentes en las relaciones de género que intervienen en las dinámicas laborales y en las construcciones de sentido sobre la maternidad y la profesión que realizan las bailarinas que participan de los dos circuitos dancísticos estudiados.

En este capítulo me propongo describir la perspectiva de tales bailarinas, que lleva a clasificar una serie de obstáculos, barreras y limitaciones para articular la maternidad con el trabajo artístico: lo que cierra la maternidad. ¿Cuáles son las implicancias subjetivas de negociar entre necesidades y demandas que, según sus protagonistas, pueden percibirse como contradictorias o incompatibles?, ¿qué sucede con los cuerpos gestantes de las bailarinas de cada circuito?, ¿qué repertorios culturales se activan para dificultar el balance trabajo-familia?

Específicamente, me pregunto por los modos en los que se imbrican diversos elementos discursivos en las subjetividades de estas mujeres y por cómo intervienen en sus horizontes de posibilidad respecto a la profesión. El eje estará puesto, por tanto, en los discursos que son movilizados por las bailarinas madres y en los modos en los que estas mujeres hilvanan, tensionan o negocian una serie de representaciones, mandatos morales, estereotipos genéricos y expectativas sociales hacia la madre y la bailarina en sus experiencias situadas.

5.2 Erotismo y sexualidad

Florencia tiene 35 años, es bailarina de tango y organizadora de milongas. Me cuenta que durante su primer embarazo sintió “una cosa energética” en los lugares de baile social:

ni siquiera nadie me hacía un planteo, porque no sabían cómo decirte que no querían bailar con vos. Ese es otro problema. El silencio. Un espacio que no entendés qué pasa. Y ahí empezás a hacerte preguntas. ¿Por qué? ¿Qué tiene una panza? ¿Por qué no

puedo bailar? ¿Por qué no puedo seguir? ¿Por qué yo misma me estoy cerrando? (Florencia, 35 años).

Este desplazamiento, la “cosa energética” que mencionaba Florencia, también fue percibida por la mayoría de las mujeres que asistieron a las prácticas de tango o milongas relajadas cuando estaban embarazadas. Al igual que me sucedió a mí cuando fui embarazada a lugares de baile social, la vergüenza era experimentada por muchas bailarinas de tango al sentirse fuera de lugar o centro de atención de todas las miradas.

Por tanto, en este apartado me voy a ocupar de analizar lo que sucedía con los cuerpos gestantes en el tango. Como mencioné con anterioridad, además de ser una práctica escénica, el tango tiene una instancia de baile social que es muy relevante para bailarinas y bailarines profesionales que trabajan como organizadores de prácticas o milongas, que dan clases de baile en estos espacios o que circulan por ellos para encontrarse, vincularse y socializar. Es por eso que aquí me voy a ocupar de analizar, principalmente, lo que sucedía con las bailarinas embarazadas en los eventos sociales dentro del circuito relajado.

Si bien era algo difícil de explicar, casi todas entendíamos que nuestro embarazo irrumpía en el espacio social y que cruzaba un límite tácitamente establecido. El mismo límite que también ponían en evidencia aquellas mujeres que, cuando les preguntaba por qué no habían ido a bailar tango cuando estaban embarazadas, me comentaban: “nunca se me ocurrió la posibilidad”, “no me animaba a ir sola”, “no daba salir de noche embarazada”, o “dejé de salir a la noche por el embarazo”. Parafraseando a Pablo Semán y Pablo Vila (2011), este sentimiento puede interpretarse como el posible efecto de un compromiso complicado, dado que implicaba una relación contradictoria con determinada moralidad compartida.

Cuando el silencio, el vacío, la mirada o la “cosa energética” no alcanzaban para disciplinar ese cuerpo gestante fuera de lugar, aparecía la palabra para marcar los límites de lo posible. Mientras estaba embarazada, la pregunta por el padre del bebé intrauterino se convirtió en la más recurrente, tanto por parte de mujeres como de varones: “¿el papá baila tango?”, “¿dónde está el padre?”, “¿estás separada?”, “¿el padre no quiere acompañarte?”, “¿qué dice el padre de que estés acá?”, solo por mencionar algunas.

Los diferentes modos de formular la pregunta por el padre iban acompañados de determinadas inflexiones de voz, de ciertos tonos –de voz y musculares– y de algunos movimientos que me brindaban distinta información: mientras algunas personas se mostraban sorprendidas, curiosas o desconcertadas por mi presencia en el lugar, otras parecían juzgar mi participación en términos morales, como una acción “incorrecta”, “descuidada” o “irresponsable”. En estos últimos casos, solían acompañar sus preguntas con comentarios del tipo: “lo vas a parir acá”, “¿qué opina el obstetra?”, “¿qué hace una futura mamá bailando tango?”, “no sé si te diste cuenta, pero estás muy embarazada”, “¿el padre te deja venir?”, “¿pensás bailar hasta que se te caiga [el bebé]?”, “¿hasta cuando pensás venir?”, entre otros.

Como mencioné en el capítulo 1, mi cuerpo gestante solía marcar la ausencia de un hombre, padre y pareja, ya que además mi heterosexualidad era asumida sistemáticamente. Desde una mirada androcéntrica, mi cuerpo no era visto como “propio”, sino que en su carácter de “habitado” por otro portaba las “huellas” de un hombre, cuya ausencia inquietaba a la mayoría de los presentes. Este cuerpo irrumpía en el espacio social como algo novedoso y amenazante a la vez, que de algún modo subvertía ciertas reglas de juego vinculadas a la sexualidad y que escapaba a la posibilidad de comprensión de muchas personas, disputando sentidos sobre la maternidad –y sobre lo que una madre puede hacer, dónde puede estar o cómo debe comportarse– ampliamente compartidos en aquellos contextos.

Durante una clase de tango, mientras practicaba pasos de baile con otra mujer, le comenté que era madre de una beba de nueve meses. Ella reaccionó tensando su cuerpo y rompiendo nuestro abrazo. Se distanció de mí con un gesto desaprobador y sentenció:

¿y qué hacés acá? A mí no me daba el cuerpo ni el corazón para separarme de mi hijo hasta que cumplió los dos años. Estaba completamente simbiotizada. Yo no entiendo cómo pueden estar tan desconectadas de sí mismas algunas mujeres, tener tan poca escucha (Nota de campo, 25 de marzo de 2015).

Aparentemente, si nos ocupamos de ser “buenas madres” y nos “conectamos” corporal y emocionalmente con esa experiencia, “naturalmente” no tendremos ganas de separarnos ni por un segundo de nuestros hijos, no queremos hacer nada más que cuidarlos y amamantarlos y, frente a este compromiso total, no hay espacio para

intereses individuales, para posiciones o sentimientos ambivalentes y menos aún para el disfrute de momentos de ocio o recreación personales.

En este sentido, se movilizaban una serie de repertorios morales a partir de gestos, movimientos, silencios y palabras cuyos efectos buscaban disciplinar ese cuerpo fuera de sitio (Verdenelli, 2017a). Dicho de otro modo, provocar el sentimiento de vergüenza era una vía eficaz para re-establecer, en cierta medida, el equilibrio perdido. En efecto, algunas mujeres me confesaron sentir vergüenza al bailar tango embarazadas en contextos escénicos o sociales. Muchas nos sentimos expuestas, observadas, juzgadas o señaladas. La vergüenza surgía como la manifestación de un conflicto interior (algunas veces, frente a la mirada punitiva del afuera), que dejaba entrever la incorporación subjetiva de normas morales y sexuales.

Para Norbert Elias (1993) el sentimiento de vergüenza evidencia un pasaje desde el ser sancionados por otros –esto es, la coacción–, hacia la auto-coacción de los sujetos, es decir, hasta conseguir que los sujetos hagan propias e incorporen las reglas sociales. Una vez incorporadas las normas y las prohibiciones sociales, el castigo se instala en la esfera subjetiva de la persona y desata un conflicto interior entre el querer y el deber.

En síntesis, Elias afirma que la vergüenza es el resultado de la incorporación subjetiva de los entramados de relaciones de subordinación que rigen todo el cuerpo social. Se trata de una emoción producida por dinámicas intersubjetivas, que produce una serie de tensiones y auto-coacciones al interior de los sujetos.

De manera complementaria, Sara Ahmed (2014)⁷² destaca que el doble juego de ocultamiento y exposición es crucial para el trabajo de la vergüenza, dado que el deseo de “refugiarse y cubrirse presupone que se ha fracasado en ponerse a cubierto; con la vergüenza, una desea cubrirse, precisamente porque una ya ha estado expuesta a otros” (2014: 165).

⁷² Sara Ahmed considera que las emociones son capaces de moldear las “superficies” de los cuerpos, tanto individuales como colectivos. Para ella, los sentimientos “no residen en los sujetos ni en los objetos, sino que son producidos como efecto de la circulación” (2014: 31). Esta mirada propone pensar a las emociones como prácticas culturales y sociales que se orientan hacia los demás y que involucran relaciones de acercamiento o alejamiento. Se trata de emociones performativas, capaces de crear el efecto de superficie y límite que permite distinguir entre un “adentro” y un “afuera”, entre lo individual y lo social.

Tratar de comprender lo que la vergüenza “hacía” más que lo que “era” me llevó a preguntarme por la experiencia del límite en el trabajo de campo en milongas relajadas. En mi caso, la vergüenza de haber expuesto lo que se debería haber cubierto (la sexualidad reproductiva) en el momento en que bailaba tango embarazada, aparecía porque me sabía cruzando un límite tácitamente establecido.

Esta transgresión, lejos de significar un problema, habilitó la emergencia de información sumamente valiosa y me permitió detectar cómo se manifiesta, en el interior de un escenario particular, la presencia de un mundo social envolvente y coactivo. Es decir, pude prestar atención a la implicación mutua entre la situación cara a cara y los condicionantes de la estructura social, ya que el encuentro cara a cara es un encuentro en una estructura que lo limita, lo constriñe y lo condiciona (Garfinkel, 1967). Un encuentro en el que, a la vez, pueden pasar cosas: siempre hay márgenes para la acción, la negociación, la transgresión o la disputa.

De este modo, la vergüenza que muchas experimentábamos mediaba entre el cuerpo subjetivo y el cuerpo social y actuaba como una especie de autocastigo por sabernos haciendo algo disruptivo, novedoso o poco habitual. Sentíamos vergüenza porque nos sabíamos transgrediendo un límite tácito de interacción en esos espacios de baile social. Por eso también nos sentíamos fuera de lugar o centro de atención de todas las miradas. Esto nos había llevado, tanto a mí como a otras bailarinas de tango, a experimentar la necesidad de recubrirnos de múltiples formas: ocultar el embarazo, dejar de bailar, irnos de los espacios, dejar de tomar clases, frecuentar nuevos espacios o asistir a los lugares en pareja, etcétera.

En este punto del análisis se torna indispensable la pregunta por cuáles son los límites que desafía un cuerpo gestante en el tango y qué lógicas entran en tensión con la presencia de una mujer embarazada en las milongas relajadas porteñas. Por un lado, en el tango escénico se mercantilizan ciertas miradas normativas sobre el erotismo y la sexualidad.

Como mencioné con anterioridad, las puestas escénicas suelen reproducir y maximizar la sensualidad de los cuerpos femeninos a través del vestuario: se destacan las curvas pronunciadas, las cinturas de avispa, las medias de red, los labios sugerentes pintados de colores llamativos, los zapatos de taco alto, los escotes y los tajos en vestidos que se ajustan a las figuras, etcétera. Las coreografías, por su parte, suelen recrear escenas de seducción heteronormadas sobre el escenario. Son, en general,

historias de amor pasionales entre compadritos y milonguitas que, casi siempre, terminan mal.

No debería sorprendernos, por tanto, que las mujeres gestantes se vean ante la necesidad de negociar sus presentaciones públicas sobre el escenario. Las tensiones entre las figuras de la madre y la milonguita del tango, desarrolladas en el capítulo 2, se encarnaban en los cuerpos de estas bailarinas durante los embarazos y, en ocasiones, las llevaban a pensar que no era posible “ponerse las medias de red y dar la teta al mismo tiempo”.

Frente a este conflicto, muchas decidían alejarse temporalmente de los escenarios al estar visiblemente embarazadas porque “no daba”, otras ocultaban sus embarazos y modificaban los vestuarios para “ganar tiempo”. Algunas, por su parte, se veían obligadas a dejar de bailar escénicamente por decisión unilateral de los dueños de las casas de tango o de coreógrafos y coreógrafas, “volvé cuando estés flaca”.

Para estas bailarinas, estar embarazadas significaba hacer género (Blázquez, 2014): su gestación se integraba de distintas maneras en sus interacciones diarias, hacía visible –para sí y para otros– determinadas dimensiones de su feminidad, a la par que modificaba las dinámicas laborales y los desempeños escénicos en relación con conceptos normativos sobre el género, la gestación (y lo que una madre puede o no puede hacer) y con las narrativas sobre la madre y la milonguita. En estas situaciones el género no aparecía como una identificación fija y estática, sino que se materializaba performativamente (Butler, 2001) y se modulaba a través de diversos procesos que involucraban percepciones, interacciones y micropolíticas.

Por otro lado, en el contexto del baile social la gestación parecía “clausurar” no solo la posibilidad de erotismo y de seducción durante la ejecución del baile, sino también la de un posible encuentro sexual posterior. Así lo vivió Florencia luego del nacimiento de su primer hijo:

Me costó mucho volver a bailar. Pero qué sentía, que cada vez que el tipo en la milonga me decía, “che, ¿así que tuviste un hijo?” yo sentía como que ya no era una mujer potable para bailar. Como que ya no era potable ni para bailar ni para que... como que sentía este tipo debe pensar “¿para qué la voy a sacar a bailar si no voy a llegar a nada? Si la mina tiene un hijo, está en pareja, ¿para qué?” Esa era la sensación (Florencia, 35 años).

Al decir de Carozzi (2014, 2015) preguntarnos cómo se articula, en cada contexto de baile, la exhibición explícita de vestimentas y movimientos abiertamente eróticos y sexuales con el establecimiento de vínculos que incluyan la cogenitalidad, “también obliga a indagar sobre las prácticas repetidas que, en cada uno de ellos, parecen producir distintos regímenes de perceptibilidad e imperceptibilidad en relación con las prácticas sexuales originadas y desarrolladas allí” (2014: 109).

En su investigación etnográfica, realizada en milongas mayoritariamente habitadas por población heterosexual que se desarrollan en el centro de la ciudad de Buenos Aires, Carozzi (2014, 2015) señala cómo en estos espacios conviven la exhibición generalizada de contactos y movimientos aparentemente eróticos con el establecimiento –secreto y cuidadosamente oculto a la vista pública– de relaciones que se extienden por fuera de sus límites e incluyen relaciones sexuales cogenitales con compañeros y compañeras seleccionadas.

Según la autora, esos vínculos desarrollados simultánea y sucesivamente con distintas personas hacen de estos espacios contextos en que el imperativo monogámico se ve desafiado. Asimismo, señala que: “el secreto parece evitar los sentimientos de celos que han aparecido en la literatura anglófona sobre sexualidades como obstáculos para el desarrollo de no-monogamias consensuales y reducir las tensiones y conflictos que tales sentimientos podrían provocar” (Carozzi, 2014: 105).

Recuperando estos aportes etnográficos me pregunto si, justamente, el “límite” puesto en escena por un cuerpo gestante en los espacios aquí analizados se relaciona con la ruptura de las reglas de juego observadas por ella en las milongas del centro porteño, dejando a estas mujeres visiblemente “fuera de juego” ante la posibilidad de establecer relaciones sexuales con compañeros de baile seleccionados y llevándolas a sentirse –dado los regímenes de perceptibilidad e imperceptibilidad desarrollados allí– como “no potables” para los varones. Las madres aparecían completamente deslindadas del deseo erótico: ni deseantes ni deseadas, quedaban afuera.

En la misma línea, durante mi embarazo percibí que se generaba un clima de mayor complicidad, acercamiento y empatía por parte de otras mujeres, algo bastante inusual en mi historia como bailarina de tango y que probablemente se haya vinculado con el hecho de dejar de ser, al menos durante aquel período, una posible “contrincante” en la disputa por entablar vínculos amorosos o sexuales con los hombres que asistían a estos lugares. A su vez, durante muchos intercambios con otras

mujeres madres la noche se figuraba como un momento incompatible con el embarazo, el puerperio y la crianza temprana: “prefiero ir a lugares de día”, “a la noche no te sentís cómoda”, “a la noche está más la lógica del levante”, “la noche se presta para otras cosas”, “de noche es otra atmósfera, cambia mucho”, entre otros.

Más allá de la diferencia marcada por el horario de funcionamiento, los lugares nocturnos y diurnos suponían la puesta en juego de lógicas de vinculación distintas. En general, los eventos nocturnos se caracterizaban por una concurrencia más multitudinaria y por la falta de espacio. A su vez, las personas que iban a bailar por la noche tomaban alcohol, se vestían diferente –las mujeres, particularmente, usaban colores más oscuros, vestidos más ajustados, brillos o transparencias y solían maquillarse más– y estaban más predispuestas al establecimiento de vínculos sexuales con compañeras y compañeros seleccionados. Todos estos elementos generaban una sensación de inadecuación e incomodidad de los cuerpos gestantes que era alimentada por la vigilancia social.

A partir de los datos recolectados, advierto que la disrupción provocada por las bailarinas embarazadas en los espacios sociales o laborales del tango vuelve explícitos una serie de ordenamientos sexuales que me permiten esbozar una primera conclusión parcial: entre las múltiples sexualidades posibles que actualmente son visibilizadas en los escenarios y en las milongas o prácticas “relajadas” porteñas –queers, gays o heterosexuales– la sexualidad reproductiva no tiene, al menos por ahora, un lugar.

5.3 El instrumento

Corro con el cochecito por las calles angostas del barrio de Palermo. El coche se traba en cada vereda rota y me cuesta manejarlo con la celeridad que requieren las circunstancias. Mi respiración y mi pulso se aceleran. Me siento sofocada y pegoteada. No sé si por el calor, porque estoy llegando tarde a la entrevista o porque voy a dejar por primera vez a mi hija de cinco meses al cuidado de mi hermano menor. Es probable que sea todo eso junto.

Una vez en el bar, me acerco a la entrevistada para presentarme y pedirle disculpas por la demora. Ella me dice que dispone de poco tiempo, que tiene que irse a preparar el festejo de cumpleaños de su hija mayor. Tengo tanta sed que tomo por impulso un vaso de soda que está sobre la mesa y me lo tomo. Me mira con extrañeza

y enseguida caigo en la cuenta de que ese vaso ya estaba allí cuando ella se sentó. Me avergüenzo, pero las dos hacemos como si nada. Hago un comentario sobre el clima para salir del paso y la invito a tomar un café.

Me apuro para comenzar con el cuestionario que traigo en mente. En varias ocasiones tengo la sensación de que ella imaginó otro tipo de entrevista. Decido suspender mi cuestionario y dejarme llevar por lo que ella me propone. La escucho. Le pregunto cómo fue para ella bailar embarazo, qué sintió y qué puede recordar de esa experiencia de bailar tango “de a tres”. Ella abre sus ojos bien redondos, levanta las cejas y responde contundente que no, que para ella nada especial, que ella no tuvo ese regodeo con la panza.

Para mí esta nota de campo, realizada en diciembre de 2014, es relevante por varios motivos. Además de dar cuenta de un momento vital que hoy recuerdo de un modo bastante difuso y fragmentado, introduce por primera vez en mi trabajo de campo dos modos diferentes de entender el cuerpo, de vivirlo, de sentirlo y de pensar el baile durante el embarazo. Tiempo después de haber realizado esta entrevista, comprendí cabalmente por qué se había generado el cortocircuito en nuestra comunicación con Victoria.

Ambas partíamos de dos miradas muy distintas sobre el cuerpo y el movimiento y enmarcábamos nuestra propia experiencia gestante en dos modos diferentes de representarla: como oportunidad o como obstáculo. A partir de entonces, fui identificando que estas representaciones aparecían recurrentemente –a veces complementándose, otras disputando sentidos– en los relatos de las bailarinas de tango y las bailarinas de contemporáneo. Estos elementos discursivos se yuxtaponían, se hilvanaban y se tensionaban, configurando las prácticas y los sentidos sobre el embarazo y el puerperio en las mujeres que formaron parte de esta investigación.

Bailar tango embarazada había sido para mí una experiencia muy movilizante y reflexiva, una fuente de placer y de bienestar, de conexión con otras mujeres. Un modo de aliviar dolores y tensiones musculares, de vincularme con un cuerpo propio que cambiaba diariamente. Aunque también participé de clases y talleres de danza contemporánea cuando estaba embarazada, en ese momento mi trabajo de campo para la tesis de maestría se centraba en el circuito del tango relajado, por lo que el atravesamiento de este baile social fue mucho más grande en mi vivencia gestante.

Durante la entrevista a Victoria, todavía tenía muy presentes todas las sensaciones de moverme y de sentir a mi hija moverse adentro mío. A su vez, creía que la experiencia de bailar tango “de a tres” tenía un gran potencial creativo y transformador del propio baile. Por eso le propuse detenernos en ese tema, rememorar sus propias vivencias y ponerlas en común. Sin embargo, para ella bailar tango embarazada había significado algo muy diferente:

No, para mí nada. Disfrutaba de bailar, digamos, más allá de la panza. Era como que mi vínculo con el embarazo no era como una cosa de regodearme en el sentir la panza y el compañero y qué sé yo, sino que era como ir más allá de mi embarazo para poder conectarme con el otro para bailar. En ninguno de los embarazos tuve una cosa así, de regodeo. Esos momentos eran como más íntimos, más míos por ahí. Si me pasaban cosas como que se me ponía muy dura la panza, entonces ahí sí, tenía que parar, bajar y relajar. Eso sí me pasaba, que tenés otra conexión y le prestás otra atención a tu cuerpo porque está el bebé ahí, que te está diciendo un poco, ¿no? Pero no, nada especial. Lo que sí tenía era como mucha felicidad. Tengo ese recuerdo. Cuando me sentía bien físicamente y no estaba como muy cansada, disfrutaba todo más (Victoria, 42 años).

Para Victoria el disfrute pasaba por poder bailar y conectarse con el otro “más allá de la panza”. Respecto del embarazo, destacaba sentir mucha felicidad cuando se sentía bien y no estaba cansada y remarcaba las modificaciones de su cuerpo-instrumento vinculadas a la técnica del baile y a la mecánica del movimiento. Por ejemplo:

Cuando estás embarazada el embarazo tiene un proceso que es como que el cuerpo cambia constantemente, día a día. Y entonces también te vas acomodando. De la misma manera que de repente hacés así [gira con su torso hacia el costado izquierdo mientras permanece sentada en la silla] y te chocaste la panza contra algo, porque no mediste bien o porque te pasan ese tipo de cosas cuando estás embarazada. Y bueno, al bailar el cuerpo también se va como acomodando. Donde reubicaste el eje, después se desacomodó de nuevo. O los espirales ya no son los mismos, porque no podés exigir tanto espiral para pivotear y para rotar. Lo que me pasaba cuando bailaba es que yo tenía como muchas ganas de bailar. En el embarazo tenés los primeros tres o cuatro meses, que para mí de los tres embarazos fueron tremendos, de náuseas y de sentirme muy mal. Pero después viene un período en el que estás con mucha energía y ganas de moverte. Y me pasaba que los hombres con los que bailaba eran demasiado cuidadosos, o sea que me encontré con eso. Entonces es como que te caminan y qué sé yo. Y yo quería bailar y bailar, hacer esto, lo otro y no sé. Como que quería desplegar y ellos no tanto, eran como más cuidadosos en general, por ahí había alguno que otro que se animaba más. Pero en general eran como muy cuidadosos con la panza (Victoria, 42 años).

En el relato de Victoria el cuerpo es representado principalmente como medio de expresión y como instrumento de trabajo (Mora, 2011, 2015). Según Ana Sabrina Mora (2011) la visión del cuerpo como instrumento⁷³ de trabajo es compatible con una noción de cuerpo que lo asimila a un objeto que puede ser manipulado para lograr un fin. Se trata de un cuerpo que se controla, que es posible controlar, que se debe controlar para lograr un fin y que puede transformarse en un obstáculo cuando no se logra controlar.

Por otra parte, la noción de cuerpo como medio de expresión también lo entiende como un objeto. Un medio, nos dirá Mora, es una entidad a través de la que es posible conectar una cosa con otra o un estado con otro. En la danza, el cuerpo como medio le permite a la persona expresarse o expresar algo a través del movimiento. Así, el cuerpo actúa como mediador entre el sujeto y su expresión. Es un sujeto el que se expresa a través de su cuerpo, y éste queda establecido como una materialidad que hace que esa expresión no sea inmediata, sino mediada por él.

En los fragmentos seleccionados de la entrevista, Victoria destacaba que su mayor disfrute durante su embarazo pasaba por poder bailar, por poder desplegar pasos en la pista y por conectarse con el otro “más allá” de la panza. En este sentido, el embarazo era percibido principalmente como un obstáculo para bailar, dado que le restaba control sobre el cuerpo-instrumento y disminuía las posibilidades de vivirlo como medio de expresión durante el baile. Victoria decía que el embarazo le impedía realizar algunos movimientos y que esa dificultad interfería en la comunicación entre la pareja de baile. Para ella este momento vital modificó su cuerpo, construyéndolo de un modo diferente y quitándole capacidades expresivas al limitarlo en sus posibilidades.

Por último, el embarazo también afectaba aquello que los otros, en este caso los hombres con los que bailaba y que lideraban los movimientos dentro de la pareja, consideraban que ella podía o no podía hacer. En una etapa en la que el cuerpo-

⁷³ Mora considera que en la noción germinal de técnica corporal propuesta por Marcel Mauss (1979 [1936]) ya estaba presente esta concepción de cuerpo como instrumento de trabajo. Las técnicas corporales estaban definidas por Mauss como la forma en que en cada sociedad los seres humanos hacen uso de su cuerpo en una forma tradicional. “Aunque están socio-culturalmente construidas, quien las ejecuta las percibe como un acto técnico, mecánico, físico o físico-químico, y se diferencian de otras técnicas en el hecho de que, en ellas, el cuerpo es el principal instrumento, objeto y medio técnico, aunque pueden incluir también otros instrumentos” (Mora, 2015: 126). Concluye señalando que cuando el cuerpo es él mismo un instrumento, también es el objeto hacia el que se dirige la técnica y es el producto de esa actividad.

instrumento parecía sublevarse por completo, Victoria disfrutaba de aquellos instantes en los que recuperaba el control sobre el instrumento y podía moverse como deseaba. Como afirma Mora, “el cuerpo aparece como un obstáculo cuando se lo percibe como límite, cuando su materialidad no permite hacer lo que se quiere hacer” (2015: 125).

Al igual que en el caso de Victoria, el embarazo era experimentado por muchas bailarinas de tango como un momento de cambios vertiginosos en su cuerpo-instrumento, durante el que todo lo aprehendido hasta entonces parecía desvanecerse en el aire. En sus relatos ese cuerpo que conocían de memoria, medio de expresión e instrumento de su danza, se perdía o se transformaba. Era un proceso de mucha incertidumbre, en el que debían readecuar sus movimientos día tras día. Si bien muchas veces se percibía como un “todo de nuevo”, esta reorganización corporal y cinética también se hacía, como veremos más adelante, a partir de los recursos técnicos y de los saberes adquiridos durante su formación en danza.

En ocasiones, este proceso era vivido con cierta angustia por el temor que generaba la idea de no poder desandar todas las limitaciones y las modificaciones corporales provocadas por el embarazo y el puerperio, lo cual implicaría no poder reinsertarse exitosamente en su profesión. En este sentido, muchas bailarinas de tango destacaban las múltiples presiones sociales y laborales que las empujaban a tratar de “recuperarse” rápidamente luego de sus embarazos. Como desarrollé en el capítulo 4, la incertidumbre sobre su reinserción laboral potenciaba todas las otras ansiedades y dudas que aparecían en esta etapa. Así lo vivió Lucía, una bailarina de tango escénico de 40 años, que es madre de dos hijos pequeños:

Lo que pasa es que, bueno. Te genera mucha ansiedad. Mucho temor. Tenés que estar muy segura de atravesar esa experiencia o estar muy apoyada y contenida por tu familia [...] A veces es como este mensaje de que si te corrés a un costado, viene la nueva generación y te pasa por encima y no sé qué. Que el mismo lugar ya no te lo guarda nadie. Bueno, también hablemos de la precariedad laboral en la que nos manejamos los bailarines, porque no hay licencia [por maternidad], no hay nada. Cero. En las casas de tango vos quedás embarazada y te dicen, buenísimo, volvé después y si hay un lugar, audicionás de nuevo. Así nomás. Es terrible. Y eso también es parte (Lucía, 40 años).

Estas bailarinas de tango debían trabajar muy duro con el objetivo de volver a dominar su instrumento de trabajo lo antes posible. Se trataba, en líneas generales, de volver al peso y a la imagen corporal anterior al embarazo y de recuperar la tonicidad

y la fuerza muscular que tenían antes de convertirse en madres. Así lo vivió Florencia, una bailarina de tango, organizadora de milongas y madre de 35 años:

Yo por ejemplo ahora empecé a recibir todos los comentarios. Ah, ¡pero estás igual! Ya estás bailando y todo tan rápido. De colegas que lo subrayan como que eso es lo que más las desvela. Eso me re pasó. Hay mucho deseo de ser mamá y mucho temor. Y entonces te ven y dicen, ah, entonces se puede (Florencia, 35 años).

Como puede observarse, la concepción del cuerpo como medio de expresión y como instrumento de trabajo analizada por Mora (2011, 2015) en la formación en danza clásica, danza contemporánea y expresión corporal, también se presentaban en las subjetividades de estas bailarinas de tango.

Esta transversalidad puede resultar un tanto llamativa a simple vista, pero se comprende mejor si se tiene en cuenta que las bailarinas de tango que participaron de este estudio atravesaron un proceso de formación profesional complejo y diverso, que en todos los casos incluyó un itinerario, delineado personalmente, por diferentes técnicas de movimiento y un proceso de formación (más o menos intenso y extenso) en por lo menos una de las siguientes disciplinas: teatro, danza contemporánea, danza clásica, danza jazz, expresión corporal, entre otras.

Por tanto, en sus procesos de formación intervienen y operan una serie de lenguajes, de cánones estéticos y de significaciones acerca del movimiento que se comparten con, o provienen de, disciplinas que, a primera vista, poco tienen en común. De manera complementaria, María Julia Carozzi (2015) da cuenta de un proceso de selección, codificación y elaboración didáctica del baile tango sumamente reciente en términos históricos, en el que se fueron consolidando los diferentes estilos de tango y los modos de bailarlo que conviven hasta la actualidad y que estuvo muy influenciado por otras disciplinas corporales ya codificadas.

En su estudio sobre el estilo milonguero, Carozzi dice que desde el advenimiento de la democracia, y principalmente durante la década del noventa, los métodos de enseñanza del tango tuvieron que adaptarse a un segmento de población con mayores niveles de educación formal en comparación con el público que asistía a las milongas hasta ese momento. Esto desencadenó una revolución didáctica en el tango y dinamizó un proceso de multiplicación y renovación de los bailarines, a la par

que se redefinieron los “estilos” de baile⁷⁴. También subraya que este proceso de codificación estuvo influenciado por el lenguaje adquirido por los codificadores en las clases de otras disciplinas corporales:

En buena medida, lo hicieron trasponiendo un lenguaje adquirido en las clases de disciplinas corporales ya codificadas, como el ballet y la danza contemporánea, o en las clases escolares de música y anatomía. El desarrollo de este lenguaje, junto con una deserotización de los contextos en los que se enseñaba a bailar [...] posibilitó la transmisión masiva del estilo milonguero a profesionales y artistas de mediana edad, de un segmento social más acomodado, con una cultura más cosmopolita y con mayores grados de educación formal que los milongueros que le dieron origen (2015: 163).

En síntesis, la amplia mayoría de bailarinas de tango profesionales transita por un proceso de formación en diferentes disciplinas artísticas y técnicas de movimiento. Algunas veces comienzan sus estudios a edades tempranas y otras durante su adolescencia o juventud, luego de decidir que quieren ser bailarinas profesionales de tango. Prácticamente todas las bailarinas consideran que la incorporación de otras técnicas corporales les permite obtener un mayor dominio sobre el cuerpo-instrumento y destacarse en su profesión.

A su vez, durante este proceso de formación van incorporando otros lenguajes, cánones estéticos, repertorios culturales y modos de representar el cuerpo y el movimiento, entre otros. Usualmente los saberes específicos adquiridos en cada una de estas áreas cruzan sus fronteras y circulan por las demás. De este modo, tanto en la enseñanza como en la práctica del tango se transponen y se adaptan los lenguajes adquiridos en otras clases y se producen una serie de cruces y de mixturas que dialogan permanentemente con este baile.

En cuanto a las bailarinas de danza contemporánea, es importante volver a destacar que sus procesos de formación también son continuos y heterogéneos. Como desarrollé en la introducción de esta tesis, durante los últimos años se generaron, dentro del circuito independiente porteño, múltiples rupturas y aperturas hacia otras formas de exploración del movimiento.

⁷⁴ Si bien este proceso de codificación y renovación de los métodos de enseñanza es sumamente reciente, Carozzi (2015) observa cómo ciertos maestros buscan tornarlo inexplicito en su afán de presentar un estilo de baile con el “auténtico tango argentino” o como el tango que se “bailaba en el pasado”.

Este proceso llevó, entre otras cuestiones, a un intercambio cada vez más fluido entre las llamadas “nuevas tendencias” de la danza (provenientes del *release*, el *contact improvisación* o el *flying low*, entre otras), las técnicas somáticas y las terapias corporales o alternativas vinculadas al ascenso de nuevos paradigmas médicos en torno al cuidado de sí entre las clases medias y altas porteñas (Osswald, 2015: Sáez, 2017). Estos múltiples intercambios dieron lugar a una serie de nociones novedosas acerca del cuerpo y el movimiento que se hibridaron, dialogaron o entraron en tensión con aquellas provenientes de la danza clásica o de la danza moderna occidental, dando lugar a la movilización de nuevos repertorios culturales.

Llevados al terreno de las modificaciones corporales provocadas por el embarazo y el puerperio, estos saberes híbridos solían movilizar una serie de repertorios heterogéneos en las bailarinas contemporáneas. Si bien la mayoría situaba al embarazo como un límite material que impedía dominar cabalmente el instrumento de trabajo y hacer lo que se quería hacer con el cuerpo, para algunas esta limitación era vivida principalmente como un obstáculo y, para otras, como una oportunidad.

A su vez, como retomaré en el próximo capítulo, las vivencias del embarazo como oportunidad o como obstáculo no aparecían necesariamente como excluyentes la una de la otra, sino que muchas veces se integraban o se sustituían en distintos momentos, contextos o situaciones, dando lugar a complejos procesos de reapropiación, negociación y disputa.

Al indagar acerca de lo que el embarazo obstaculizaba respecto al cuerpo-instrumento, algunas bailarinas de danza contemporánea me confesaban que “el reposo” había sido uno de los mayores fantasmas durante su gestación: “llegaban a pedirme que hiciera reposo y me moría. Menos mal que tuve un embarazo sano y que pude seguir haciendo de todo”, me dijo Marina mientras su hija de cuatro años jugaba a upa de ella con dos muñecos. Otras valoraban la posibilidad de mantener cierto autocontrol como una estrategia para seguir bailando. Así fueron los casos de Nadia y Valeria, dos bailarinas de danza contemporánea con hijos pequeños:

En ese momento [durante el embarazo] yo bailaba en dos obras en donde tenía vestuarios muy ajustados. Por suerte bailé como hasta los cinco meses en esas obras y ni se me notaba la panza. Muy loco. Terminé de hacerlas y *pum*, explotó [hace un movimiento con sus manos desde el centro de su cuerpo hacia fuera]. Casi como si me hubiese aguantado. Ahí tuve que hacer un parate y no bailé más como por un año y medio (Nadia, 32 años).

Yo seguí. No me quise bajar de la obra. Pero sentía que la resistencia ya no me daba. Era un proceso que se había montado el año anterior, conmigo con toda la potencia. Y terminaba con un solo en el que yo medio que me electrocutaba. Trabajábamos con unas lamparitas y no es que yo me electrocutaba, pero daba esa imagen. Terminaba a mil y no me daba la energía. Decir que mis compañeros me re bancaron, por suerte. Hacíamos como un juego de luces y yo temblaba, pero mucho más tranqui. Esa obra era tremenda. Teníamos un modo de movernos como muy limitado, que me mataba con el embarazo. Y al final venía mi solo y yo ya no daba más. Igual iba regulando la energía durante la obra para poder llegar con resto al final. Poder hacer por lo menos un poquito y que después vinieran a cubrirme. Tenía que hacer todo un laburo de auto-regularme para llegar (Valeria, 30 años).

El embarazo y el puerperio eran narrados por Nadia y Valeria como estados que les impedían alcanzar su máximo rendimiento en la danza contemporánea. Que la panza no se notara o lograr disimular la falta de resistencia y fuerza muscular, sin embargo, les permitió sortear el límite gestante para continuar bailando hasta el quinto y el sexto mes de gestación, respectivamente.

Elena es una bailarina de danza contemporánea de 34 años que manifestaba el placer de percibir, estudiar y comprender cabalmente las sensaciones físicas que aparecieron durante su primer embarazo:

A mí la panza me salió recién en el último trimestre y ahí experimenté los cambios más físicos. Pero había como un control total y mucha conciencia. Tanto trabajar en mi formación con la imagen y el esquema corporal se tenía que notar. No sé, yo trabajo con una silla, por ejemplo, y trato de trabajar tanto con ese elemento que medio que logro que esa silla sea una extensión de mi cuerpo. Ese es mi objetivo, lograr un nivel de conexión total con la silla. Y para mí la panza era como una silla. La podía hacer completamente consciente, pero que sabía que era parte de mi cuerpo por un tiempo y que después se iba a separar. Que iba a ser un ser independiente. Pero había como mucha conciencia. Entonces yo me acuerdo de ir al control y decirle al obstetra: siento que el sacro se movió, que las vértebras están así, que las costillas se me abrieron. Como una percepción muy afinada, muy profunda y le pegaba en todo. De hecho, antes de parir dije tengo la pata acá y me hicieron la ecografía y era real (Elena, 34 años).

Poder mantener una comprensión minuciosa sobre las transformaciones corporales experimentadas durante el embarazo era motivo de orgullo y satisfacción: le permitía mantener el autocontrol, usar los recursos técnicos adquiridos durante su formación en danza y seguir haciendo lo que quería hacer con el cuerpo. Elena asociaba al embarazo con una silla: un elemento externo, independiente, con el que podía establecer una relación íntima y al que quería conocer milimétricamente para así

volverlo, durante un tiempo, parte de sí y poder controlarlo con fluidez. Al igual que Nadia, destacaba que su embarazo se había vuelto exteriormente visible recién hacia el último trimestre de gestación. Además, vivenciaba al movimiento como una fuente de placer, bienestar y salud:

Yo seguí dando clases hasta último momento. Hacía de todo. Y lo hacía con una facilidad que tenía que ver con todo ese entrenamiento. Yo no dejé de hacer abdominales en todo el embarazo, por ejemplo. Trabajé muchísimo el suelo pélvico para que no se rompan todos los tejidos. Y todo el mundo me decía “estás loca”, “qué hacés arriba de la cama”. Y yo pensaba: no entiendo por qué esto no se ve como lo más lógico. Que una pueda seguir haciendo la vida que ya tiene en vez de cambiar todo. Ah no, ahora estás embarazada así que no hagas más nada. Obviamente hay que tener cuidado, pero solo en el impacto. Lo demás lo podés seguir haciendo (Elena, 34 años).

Elena también destacaba la posibilidad de seguir haciendo las mismas cosas que hacía antes de quedar embarazada y su alto grado de conocimiento sobre anatomía y mecánica del movimiento. A la par, cuestionaba las miradas patologizantes y las prácticas de regulación social sobre los cuerpos gestantes. Carolina, otra bailarina de contemporáneo que es mamá de una niña pequeña, compartía un testimonio similar:

Creo que no me cambió la percepción del cuerpo porque yo no lo permití mucho. Me dije soy madre, pero también soy bailarina y amo lo que hago. Es re loco, porque de afuera se ve una cosa y una de adentro, siente otra. Porque yo estaba lo más bien y me decían tené cuidado con esta coreografía, o no hagas estos movimientos. Me acuerdo de que, después de una función, un colega me vino a decir que no había podido disfrutar porque había pasado todo el rato esperando a que termine para llevarme en una ambulancia al hospital. La gente me retaba y yo me enojaba. Pensaba yo conozco mi cuerpo, no voy a hacer nada que la lastime a ella. Sé mis limitaciones. Yo tuve una panza muy chiquita, además. Eso me seguía dando agilidad y me permitía tener mucha autonomía. Obviamente sentía el cansancio y eso me hacía bajar un cambio. Pero bueno, al laburar tanto con el cuerpo una sabe. Andaba todo el tiempo en bicicleta. Hacía roles, inversiones. No me importaba nada. Y después ella nació un poco antes por cesárea. Eso me re angustió. Yo quería un parto natural y fue medio un bajón. Pero ella tenía tres vueltas de cordón y se estaba ahorcando. Por eso tampoco crecía y hubo que hacer la cesárea medio de un día para el otro. Ahí te confieso que pensé: ¿habrá sido por todas las vueltas que le di? Me agarró la culpa (Carolina, 31 años).

El testimonio de Carolina ofrece varios elementos interesantes para pensar. Ella registraba que su percepción del cuerpo durante el embarazo no cambió porque “no se lo permitió”: quería seguir bailando y hacer “demasiado” lugar a estas transformaciones corporales podía ser amenazante o disruptivo para su profesión.

Como Victoria con el baile del tango, Carolina narraba su disfrute de poder bailar “más allá” o “a pesar de” el embarazo y de conocer, también, sus propias limitaciones. En este sentido, resaltaba las miradas tutelantes del entorno y el sentimiento de culpa que había experimentado después de su cesárea. Tenía la sospecha interna de ser la responsable de este desenlace durante el parto que no había sido deseado por ella: quizás fue por todas las vueltas que le dio a su bebé, por culpa de todas sus desobediencias durante el embarazo.

Por otro lado, Carolina, Valeria y Marina notaban la divergencia entre los ritmos de sus cuerpos gestantes y los ritmos de los espacios de formación, que en estos casos se presentaban como indiferentes, impermeables, expulsivos e imperturbables ante sus necesidades particulares:

Cuando me enteré de que estaba embarazada, dejé las clases que estaba tomando. Porque éramos un millón, todo re arriba, y no daba que alguien me golpee o algo. Entonces dejé porque me parecía medio zarpado (Carolina, 31 años).

Ese docente que te contaba no me dejó seguir entrenando cuando quedé embarazada. Yo venía entrenando con él y no me dejó seguir. Me dijo que era peligroso, que no podía responsabilizarse. Me pidió que hablara con el médico y que le llevara un certificado. No me dejó seguir entrenando (Valeria, 30 años).

Seguí tomando las clases, pero me quedé como medio afuera. Me daba cuenta de que mis compañeros estaban re en una, que no estaban atentos ni a los otros cuerpos ni a mi embarazo. Yo estaba muy alerta a todo lo que pasaba a mi alrededor. Me tenía que limitar bastante en el uso del espacio y en los desplazamientos. Me quedaba siempre en algún costadito, medio alejada. Hacía la clase, pero siempre con un pie afuera (Marina, 37 años).

En los próximos capítulos mostraré que la imposibilidad de integrarse a los espacios de formación no se daba en todos los casos ni en todas circunstancias. Por el contrario, algunas docentes del circuito contemporáneo les ofrecían a estas mujeres una oportunidad para reflexionar y reencontrarse con los procesos internos que estaban viviendo. No obstante, las sensaciones de inadecuación entre los ritmos vitales y los ritmos cotidianos y de tener que circular por la periferia, sobre todo durante el período de gestación, puerperio y crianza temprana, aparecían continuamente como un elemento problemático respecto al uso del espacio público en los relatos de las bailarinas madres.

Estas sensaciones coincidían con las reflexiones de Elixabete Imaz (2010) y de Lobyn Longhurst (2000), quienes observan que las características del cuerpo embarazado lo vuelven inadecuado para el espacio público. Los cuerpos gestantes suelen pensarse como cuerpos descontrolados, cuerpos que son mirados como si fueran a lanzar, constantemente, materias internas: vomitar, romper la bolsa, llorar, orinar, transpirar, etcétera. Son percibidos, dice Longhurst, como cuerpos con fugas y, por eso mismo, como cuerpos que requieren vigilancia para no descontrolarse y que son inapropiados para el orden racional del espacio público.

Este temor al desborde o al descontrol también aparecía en algunas bailarinas que se controlaban a sí mismas de múltiples formas. Otras también me confesaban que la pérdida de su aspecto físico habitual durante la gestación y el puerperio les “pesaba”, les “costaba” o les “molestaba”. Si bien la mayoría de ellas no veía a estos cambios como exclusivamente negativos, también manifestaban algunos temores o preocupaciones ante la idea de no poder desandar todas las limitaciones y las modificaciones corporales después del parto, principalmente respecto al peso y al tono muscular. En estos casos, no poder mantener todo “bajo control” les generaba ansiedad, mientras que volver a dominar su instrumento de trabajo era motivo de satisfacción. Así lo vivía Carolina:

Mi recuperación fue muy increíble, la verdad. Como que cada cuerpo responde distinto. La gente ni se imagina que soy madre cuando me ve entrenando. Yo sí me doy cuenta. Siento la falta de tono muscular y tengo como una flacidez en todo el cuerpo que tiene que ver con eso. A veces me pongo nerviosa porque pienso ay, cuándo voy a recuperar la tonicidad muscular. Pero sé que es cuestión de tiempo. Me pregunto un poco cómo voy a quedar, creo que es una ansiedad bien de bailarina. Las costillas las siento más abiertas, por ejemplo, no volvieron a quedar igual. Pero bueno, me veo y me doy cuenta de que voy volviendo. Igual es todo un proceso de recuperación y hay que tenerse paciencia (Carolina, 31 años).

Recuperar el control sobre sus cuerpos-instrumentos durante y después de los embarazos y puerperios era motivo de disfrute para muchas. Sentían placer y orgullo de sí mismas al recuperar sus capacidades, formas y condiciones físicas anteriores al embarazo. En muchas de estas bailarinas, no obstante, esta mirada de cuerpo mecanicista –internalizada a partir de complejos y prolongados procesos de formación en diversas técnicas de movimiento– convivía con otras miradas y sentidos subjetivos en torno a lo corporal.

Las maneras en que estas bailarinas seleccionaban o mezclaban ciertas piezas de sus repertorios en diferentes ocasiones y para distintos contextos serán desarrolladas en los próximos apartados y en el capítulo 6. Estos repertorios (Swidler, 2001; Tilly y Tarrow, 2007) eran puestos en movimiento en sus experiencias concretas y situadas, dando cuenta de la intersección de varios mundos culturales.

Retomar los aportes de Ortner (2006) me permite pensar, a su vez, que si bien es imposible escapar a las relaciones de poder, estas relaciones también incluyen la posibilidad de agencia o estrategias de acción. Es decir, no hay agencia pura que determine al poder ni una estructura capaz de capturarla de manera absoluta, dado que la subjetividad se produce justamente en esa tensión permanente.

En este sentido, la agencia puede producirse al interior mismo de las normas: las prácticas agentes pueden crearse y desarrollarse sin salir de un marco de acción donde ocupan una posición subordinada; por ejemplo, la agencia puede estar en el modo en que una determinada norma es acatada, en cómo es vivida, incorporada o experimentada subjetivamente.

Ana Sabrina Mora (2011) parte de estas observaciones para preguntarse por las relaciones entre disciplinamiento, sujeción y placer asociado al estado de danza. La autora traslada la discusión desde el terreno de los binarismos hacia el de las paradojas. Esta perspectiva le permite hurgar en las grietas de las experiencias de las bailarinas de danza clásica que, en ocasiones, parecen producirse como resultado de la efectividad de ciertas relaciones de poder o que, por el contrario, a veces parecen tomar por sorpresa a estas mujeres y desbordar momentáneamente al poder que las habilita. Esta misma paradoja es la que observé en las experiencias de las bailarinas de tango y las bailarinas de contemporáneo que participaron de este estudio.

5.4 Trayectorias vitales: continuidades, bifurcaciones y rupturas

Mientras conversábamos sobre sus maternidades, muchas mujeres recordaban entre risas escenas de una serie de ficción sobre madres⁷⁵, recomendaban libros que

⁷⁵ Se trata de una serie de ficción para mujeres llamada *Según Roxi*. Allí Julieta Otero encarna a Roxi, una “mami progre y alterada” que comparte en clave humorística sus dilemas, angustias, desbordes y ambivalencias diarias como madre trabajadora, porteña y de clase media. La idea original de esta serie

habían leído durante sus embarazos y puerperios, compartían la historia del maravilloso parto domiciliario de una amiga y lamentaban no haberse animado con el propio, contaban sobre su parto en casa, mencionaban la importancia de compartir con otras mujeres, hablaban sobre una cesárea que todavía dolía o se quejaban porque la responsabilidad de las tareas de cuidado recaía principalmente sobre ellas.

También cuestionaban algunas dinámicas laborales del circuito del tango danza o del circuito de la danza contemporánea, se enorgullecían de su capacidad para parir y alimentar a sus bebés, me recomendaban “fulares”⁷⁶ y me contaban sobre las doulas⁷⁷, enumeraban los beneficios de la crianza con apego, se preocupaban por tratar de conciliar el trabajo con la maternidad, se maravillaban por las sensaciones de conexión y plenitud experimentadas durante sus embarazos o reflexionaban sobre lo profundamente transformador que había resultado convertirse en madres y la seguridad en sí mismas que habían alcanzado durante ese proceso.

Entremezclados e hilvanados entre sí, surgían elementos discursivos que dotaban de múltiples sentidos las prácticas, las experiencias y las subjetividades de estas mujeres heterosexuales y de clase media urbana. Si bien la amplia mayoría de las bailarinas con las que conversé –informalmente y en el contexto de las entrevistas– situaron a sus embarazos, partos y puerperios como momentos vitales intensos, lo cierto es que relataban estas vivencias desde distintos lugares, imprimiéndoles una heterogeneidad de sentidos, valoraciones y significaciones en relación con sus historias afectivas, sus trayectorias artísticas y sus proyectos personales.

Al igual que Patricia K. N. Schwarz (2016) en su estudio sobre mujeres de clase media que viven en Buenos Aires, observé que las bailarinas madres ponían en juego

surgió del blog que escribía Julieta Otero sobre su propia maternidad y que fue convertido, con la colaboración de su mejor amiga y directora del proyecto, en una serie *on line* de ocho episodios en el año 2012. Luego del éxito de esta propuesta, sus creadoras publicaron un libro y realizaron nuevos capítulos para un canal de TV por cable latinoamericano dirigido a mujeres. También estrenaron una obra de teatro. En el año 2016 *Según Roxi* comenzó a transmitirse por la TV Pública. [Sitio web: <http://www.segunroxi.tv/serie/>]

⁷⁶ Los “fulares” son portabebés de tela que se atan al cuerpo del adulto y que permiten mantener el contacto cuerpo a cuerpo y preservar la temperatura corporal del bebé.

⁷⁷ Es un trabajo de cuidados rentado que no se contempla dentro de las prestaciones cubiertas por las obras sociales. Según el sitio web Doulas de Argentina (dar), una doula es una mujer que ha atravesado sus propios partos y que utiliza su propia experiencia para ponerse al servicio de otra mujer que va a parir. La palabra doula se pronuncia “dula”, deriva del antiguo griego y significa “mujer que sirve”. Una doula acompaña a otra mujer durante el embarazo, el trabajo de parto, el parto y el puerperio (o en alguno de estos momentos) y se enfoca en el aspecto emocional, en su bienestar general y en sus necesidades. [Link de consulta: http://www.doulasdeargentina.com.ar/que_es_una_doula2.html]

complejos procesos de identificación que, a simple vista, podrían parecernos contradictorios e, incluso, opuestos entre sí, dado que emergían de los diferentes posicionamientos y marcos de significación en los cuales estaban inmersas y respondían a contextos históricos y culturales específicos.

En línea con los planteos de Joan Scott (2001) y su crítica a la “evidencia de la experiencia” analizo, de manera complementaria, que la experiencia no es algo dado, evidente y transparente. Es decir, que “no son los individuos los que tienen la experiencia, sino los sujetos los que son constituidos por medio de la experiencia” (2001: 49). Ni estable ni inmediata, la experiencia está siempre en disputa y, por tanto, siempre es política. De esta manera, la experiencia no es el origen de la explicación, sino aquello que requiere ser interpretado: “la experiencia es, a la vez, siempre una interpretación y requiere una interpretación” (2001: 72).

Ahora bien, ¿qué sucede cuando esta perspectiva se aplica a los modos de narrar la experiencia materna de las bailarinas que participaron de este estudio? En algunos de sus relatos, la maternidad aparecía como una experiencia que producía una serie de identificaciones que se enlazaban de un modo bastante lineal y fluido con el pasado y el futuro. El nuevo posicionamiento como adulta-madre o madre-artista implicaba madurez, crecimiento, consolidación y cambios que se integraban, sin mayores conflictos, revisiones ni dificultades, dentro de la trayectoria vital.

Este itinerario era narrado como una sucesión de acontecimientos en la que cada etapa llevaba a la siguiente, entre otras: “estábamos juntos hace siete años, ya era momento de buscar”, “siempre quise ser madre joven, como la mía”, “empezamos a buscar el embarazo ni bien me recibí”, “con mi carrera ya consolidada, sentí que era momento de ser madre”, “yo siempre había querido ser madre, tuve que esperar hasta acomodarme en otros aspectos”, “no lo pensé demasiado, todo se fue dando naturalmente, nos fuimos a vivir juntos y al toque quedé embarazada”, “hasta ahora mi única responsabilidad había sido formarme, estudiar y encontrar mi lugar como artista, me dieron ganas de encarar un nuevo desafío, otra etapa”. En sus narraciones aparecía cierta tranquilidad en saber que las cosas se iban desarrollando de la manera prevista y que el hijo o la hija materializaba la consolidación de un proyecto personal (y de pareja) que aún estaba en curso.

En estos relatos la gestación, el parto y el puerperio eran vividos principalmente desde la armonía y con “naturalidad”. Estas bailarinas destacaban haber tenido un

embarazo “activo”, “sano” y “saludable” que les había permitido continuar con sus actividades laborales y artísticas hasta el final de la gestación y retomarlas rápidamente después del parto: “trabajé hasta quince días antes de parir”, “seguí arriba del escenario hasta el tercer trimestre”, “di clases hasta una semana antes de tenerla”, “di clases hasta los quince días antes de parir y volví a los quince días”, “no paré”, “yo hasta los seis meses estuve saltando, error capaz, pero no pasó nada”, “no dejé de hacer nada”, “seguí dando clases hasta último momento”, “aparecí en una clase para saludar a la semana de parir”, “tardé veinte minutos en parir”, “iba en bicicleta de acá para allá”, “para mí dar la teta fue lo más natural del mundo”, “sentí una conexión inmediata”, etcétera.

Los repertorios de la mujer moderna y *multitasking* se hacían palpables en frases como “ser madre no quita que una siga haciendo lo que tiene ganas de hacer”, “quiero transmitirle a mi hija la pasión, la responsabilidad y la constancia necesaria para llevar adelante cualquier profesión”, “lo llevo a todos lados conmigo, viene a funciones, ensayos, a ver obras”, “ahora tengo un hijo y una familia hermosa, una profesión a la que amo y un camino a seguir”, “combinar la maternidad con la profesión es un esfuerzo, pero vale la pena”, “quiero que mi hija encuentre una vocación como la que yo encontré”, “la llevo a todos lados conmigo, es re compañera”, etcétera. Estas mujeres reivindicaban sus propios espacios, el amor por la danza y la priorización de sus deseos personales como argumentos para justificar la importancia otorgada a su profesión y para calmar las inquietudes o tensiones provocadas por el doble rol como madres y artistas⁷⁸.

En otros relatos, la maternidad inauguraba una etapa de replanteos que implicaba cambios, reflexiones y transformaciones personales. Los nuevos posicionamientos como madre, artista y mujer adulta no suponían un olvido ni un descontento con el pasado, pero sí una revisión de la historia personal y un replanteo hacia el futuro. La maternidad implicaba una nueva responsabilidad que también tenía aspectos negativos, que traía nuevos miedos, preocupaciones y consecuencias no deseadas: “yo elegí ser madre, pero creo que lo subestimé, me imaginaba que todo iba a ser más sencillo”, “yo me imaginaba otra cosa, que todo iba a ser más rápido y que volver iba a ser más fácil”, “estoy más previsora, a veces creo que demasiado”, “desde que nació mi hijo apareció el miedo a morirme”, “tengo más miedos que antes, a veces

⁷⁸ Algo muy similar observa Catalina Wainerman (2005) en su estudio sobre mujeres de clase media.

lloro por cualquier cosa”, “tengo mucha necesidad de proyectar”, “tengo que acostumbrarme a los imprevistos, me cuesta hacerme a la idea de que ya nada puede ser lo mismo”, “me cuesta aceptar que ya no hay nada fijo, el tironeo interno es terrible”.

Con la maternidad la percepción y la mirada se modificaban, el pasado se revisitaba, aparecía una alerta hacia el futuro profesional, una reevaluación de prioridades y deseos personales y la necesidad de no dejarse llevar por modelos maternos impuestos socialmente. En las narraciones de estas mujeres se destacaban algunos aspectos negativos de la experiencia materna como la pérdida de la autonomía personal o de la libertad de movimientos: “ser madre también implica renunciar a muchas cosas”, “yo todavía estoy duelando toda la potencia que tenía estar sola”, “esta etapa es hermosa y no la cambio, pero supone muchos replanteos y aceptaciones”, “extraño un poco ser joven y despreocupada”, “ya no puedo decir ahora estoy acá y mañana no sé”, “ya no puedo tomar todas las clases que tomaba antes, cuando estaba sola”, etcétera.

Estas bailarinas entendían que la llegada de un hijo, o de una hija, implicaba grandes cambios y replanteos, pero también expresaban cierto temor a tener que renunciar a otros aspectos de sus vidas que consideraban importantes e inseparables de su propia identidad. En sus relatos aparecía una gran reflexividad respecto a los estilos de vida que querían asumir para sí mismas, una crítica a los ideales de abnegación materna y una preocupación constante por articular las esferas familiares con otras esferas personales y laborales dentro de su espacio vital.

Respecto a la gestación, el parto y el puerperio, estas mujeres destacaban aspectos ligados a la autoexploración, la reflexividad, el reencuentro con una misma y el redescubrimiento. Se trataba de un cuerpo propio que “mutaba”, se “modificaba”, se “transformaba” o “cambiaba” diariamente y que requería volver a ser pensado, reconocido y reconectado. Como profundizaré en el próximo capítulo, estas elaboraciones discursivas de las experiencias maternas despertaban y abrían una serie de preguntas vinculadas a la trayectoria artística y a los deseos personales, entre otras: ¿cómo reconecto con el cuerpo propio durante y después del embarazo?, ¿qué es ahora lo propio?, ¿cómo me desconecto de lo cotidiano para conectar con lo creativo?, ¿cómo “pongo el cuerpo” en la danza si lo “tengo puesto” en la crianza?, etcétera.

Al igual que observa Victoria Castilla (2009) en su estudio, en los relatos de estas bailarinas madres aparecía un mayor margen para cuestionar los modelos heredados y una mayor oferta de posibilidades para escoger, por lo que también se veían sujetas a mayores niveles de ambigüedad, incomodidad o incertidumbre. Se convertían, de este modo, en actrices ineludibles en la conformación de sus propios relatos biográficos. La maternidad aparecía, así, como una experiencia personal y reflexiva –rasgo característico del proceso de individuación de la modernidad tardía– que, si bien no dejaba de estar atravesada por los componentes estructurales que la limitaban, también las llevaba a reflexionar sobre sus propias vidas y a construir sus propios caminos para ser madres y ser artistas.

Por último, algunas mujeres situaban a sus maternidades como un momento “bisagra” en sus vidas cotidianas y como un período de inflexión en sus subjetividades y en el desarrollo de sus carreras profesionales. Para ellas la gestación inauguraba una nueva etapa que implicaba la renuncia y el abandono de ciertos aspectos que habían sido centrales en sus vidas anteriores. Se trataba de un antes y un después en sus biografías: una ruptura.

La posición de ruptura con el pasado en términos personales y profesionales implicaba una especie de “renacimiento” y suponía, en ocasiones, un cambio radical en la orientación de sus trayectorias vitales. En estas narraciones predominaba la sensación de transformación profunda. La llegada de un hijo o de una hija se asociaba con sensaciones como: “ser otra persona”, “ser una mujer más completa”, “conocer el amor puro”, “el amor incondicional”, “el verdadero amor”, “el amor absoluto”, “encontrar una nueva forma de amar que transforma completamente”, “iniciar un aprendizaje vital más profundo”, etcétera.

En estas narraciones el embarazo, el parto y el puerperio solían asociarse con una parte divina o perfecta no socializada al interior de la mujer, estableciendo una estrecha vinculación con los repertorios culturales provenientes de la religiosidad de la Nueva Era; entendiéndolo como un marco de interpretaciones y representaciones que priorizan la autonomía individual, la crítica al dualismo y al racionalismo occidental y la reivindicación del carácter holista de la experiencia humana:

la afirmación de la autonomía individual absoluta se ve posibilitada por la creación de un interior ahistórico y asocial sabio y sano, que se torna responsable de las elecciones y las transformaciones individuales [...] el marco interpretativo de la Nueva Era

sacraliza la autonomía individual concibiéndola como contacto con una parte divina o perfecta no socializada en el interior del individuo y energéticamente conectada a un todo también sacralizado y asocial: la naturaleza, el planeta o el cosmos (Carozzi, 1999: 31-36).

Algunas artistas vinculaban a la maternidad gestante con un todo sacralizado y asocial. En sus relatos aparecían palabras como: lo “natural”, el “saber natural”, la “energía vital”, el “instinto”, la “creación”, el “saber en el cuerpo”, el “poder femenino”; también con la conexión “mente-cuerpo-espíritu”, lo “sagrado” o la “madre tierra”. Se destacan frases como: “asimilé los tiempos de la tierra”, “la maternidad trae la energía arrasadora del comienzo”, “el bebé te conecta todo el tiempo con el aquí y ahora”, “entendí que era un ser completo y único” “el presente y el ahora cobraron una dimensión infinita, vital y riquísima”, “hay que confiar en la sabiduría sagrada del cuerpo femenino”, “todas sabemos cómo parir”, “confío en mi poder femenino”, “el nacimiento es un acto sagrado”, “útero y corazón funcionan en unidad”, “hay un caudal de amor puro e infinito que viene del interior”, entre otras.

Así, la perspectiva que abría la maternidad promovía una relectura de la vida pasada, un desplazamiento de la mirada y una modificación de su posicionamiento como mujeres. Esta experiencia, que suponía un cambio radical, a veces se volvía origen e impulso de reformulaciones, replanteos y reorientaciones vitales. La maternidad aparecía para renovar deseos, necesidades, intereses y prioridades.

En estas narraciones se observaban repertorios ecofeministas, del feminismo de la diferencia sexual y de crianza “respetuosa” o “con apego”. El término ecofeminismo se refiere a una pluralidad de posiciones respecto a la conexión entre el feminismo y la ecología que se desarrollaron desde la década del setenta⁷⁹. Muchas de estas miradas comenzaron a reivindicar la asociación de las mujeres con la naturaleza y propusieron recuperar la energía y la dimensión espiritual de las mujeres (Mies y Vandana, 1997). El feminismo de la diferencia sexual, por su parte, también surgió entre las décadas del setenta y del ochenta y fue especialmente fuerte en países como Italia y Francia.

⁷⁹ Según Érika Carcaño Valencia (2008) el ecofeminismo en Estados Unidos giró en torno a dos corrientes: el feminismo radical/cultural/espiritual, que tendía a resaltar la afinidad "natural" de las mujeres con el mundo natural y el que se orientaba hacia otras perspectivas políticas más sociales, derivadas del socialismo y del marxismo. No obstante, al ser identificado solo con la corriente radical, el ecofeminismo suele ser criticado por esencialista.

Bajo el lema “Ser mujer es hermoso”, este feminismo comenzó a plantear que la maternidad tenía que ser defendida porque se trataba de una característica propia de la mujer y se propuso pensar a la maternidad como una experiencia compartida de las mujeres, como base de su valor social y también como un motor para su empoderamiento y para su participación política (Agacinski 1999: 64).

En cuanto a los repertorios sobre la “crianza respetuosa” o la “crianza con apego”, se trata de discursos que recuperan fragmentos seleccionados de la teoría del apego, desarrollada por el psicólogo británico John Bowlby (1907-1991) luego de la Segunda Guerra Mundial. Según Bowlby, el vínculo afectivo que se establece entre la madre y el hijo es fundamental para que el niño no experimente angustia, estrés o inseguridad emocional. Alejándose de los planteos teóricos psicoanalíticos de la época, Bowlby elaboró una teoría de orientación etológica (es decir, en base al estudio de los animales en sus medios naturales) que consideraba al apego entre madre e hijo como una conducta instintiva con un claro valor adaptativo a las condiciones ambientales⁸⁰ (Oliva Delgado, 2004).

Durante las últimas décadas, esta teoría del apego propuesta por Bowlby fue reactualizada por los discursos que promueven una vuelta a lo “natural” y a lo “instintivo” en temas de reproducción y crianza, estableciendo una serie de pautas, comportamiento y prácticas a seguir para criar niñas y niños más sanos, seguros, autónomos y felices.

Resaltando, desde ya, la importancia del cuestionamiento de la hegemonía del discurso biomédico, la reivindicación del rol protagónico de la mujer durante el embarazo, el parto y el puerperio⁸¹, la confrontación del imaginario negativo sobre el

⁸⁰ El modelo propuesto por Bowlby se basaba en la existencia de cuatro sistemas de conductas relacionados entre sí: el sistema de conductas de apego, el sistema de exploración, el sistema de miedo a los extraños y el sistema afiliativo. Postulaba que existía una necesidad humana universal para formar vínculos afectivos estrechos y que existía una necesidad elemental de reciprocidad en las relaciones tempranas, que a su vez era una precondition para el desarrollo normal de todos los mamíferos, incluyendo los seres humanos. En esta teoría, las conductas de apego del bebé (por ejemplo: la búsqueda de proximidad, la sonrisa, el colgarse) son correspondidas con las conductas de apego del adulto (por ejemplo: tocar, sostener, calmar) y esas respuestas del adulto refuerzan la conducta de apego del niño hacia ese adulto en particular. La activación de las conductas de apego depende de la evaluación que el niño realiza de un conjunto de señales del entorno, que dan como resultado la experiencia subjetiva de seguridad o inseguridad. El objetivo del sistema de apego es la seguridad y, por lo tanto, se trata de un sistema regulador de la experiencia emocional (Hofer, 1995; Sroufe, 1996).

⁸¹ Entre otras cuestiones, estos discursos han problematizado las intervenciones sanitarias y la medicalización de estos momentos vitales. Específicamente, la medicalización del parto hace referencia al proceso por el cual éste, de ser un acto vital que quedaba restringido a los ámbitos de mujeres – abuelas, comadronas, parteras, familiares – (Schallman 2007), a sus saberes y prácticas, poco a poco fue

cuerpo de las mujeres y la reivindicación de los derechos sexuales y reproductivos que realizan estos discursos, me interesa problematizar aquí el recurso de apelar a lo “natural” en oposición a lo “cultural” como fuente de legitimidad y autoridad discursiva.

La crítica se dirige fundamentalmente a destacar que, por un lado, la materialidad de nuestros cuerpos está inexorablemente atravesada por la cultura y, por otro, a que al alinear lo “correcto” con lo “natural” estos discursos soslayan su naturaleza histórica y social y corren el riesgo de volverse fuertemente imperativos, normativos y moralizantes, dejando por fuera cualquier tipo de contradicción, distinción o ambivalencia.

En este sentido, observo que estos repertorios alimentaban una serie de interpretaciones y sentidos subjetivos sobre la maternidad que, en ocasiones, dificultaban la reinserción profesional de las bailarinas luego de ser madres. En estos casos, la sensación de “ser otra”, de haberse “transformado por completo”, entraba en tensión de múltiples modos con sus posicionamientos como bailarinas profesionales. De esto me ocuparé en el próximo apartado.

En términos de Elixabete Imaz (2010), las narraciones de las experiencias de las bailarinas madres incluyen reflexiones que pueden clasificarse en tres categorías analíticas: continuidad, bifurcación y ruptura. Sin embargo, es importante observar que en sus relatos estas categorías no aparecían necesariamente como mutuamente excluyentes y que ninguna de sus experiencias podría ajustarse a una sola de ellas de manera absoluta.

siendo expropiado por la medicina científica occidental, que además se institucionalizó como la única legítima. Un parto medicalizado contiene muchas intervenciones y técnicas médicas, muchas de ellas de carácter altamente invasivo sobre el cuerpo de las mujeres. En nuestro país, diversos colectivos de mujeres lucharon por la des-medicalización y la des-patologización del parto y lograron la sanción de la Ley 25.929 de Parto Humanizado. Esta ley establece el marco legal para el cumplimiento de una serie de derechos antes, durante y después del parto, entre ellos: acceso a información clara, que la mujer pueda elegir en qué posición parir, que sea un parto respetuoso de los tiempos biológicos y psicológicos, que la mujer sea partícipe de las diferentes actuaciones de los profesionales y que pueda elegir por quién ser acompañada.

5.5 La conversión

En octubre de 2012 Melina Brufman publicó una nota para la revista *El Tangauta* con motivo de los festejos del día de la madre. Allí reflexionaba sobre las transformaciones personales asociadas con la maternidad:

Sea para aquellas bailarinas que se mantuvieron sobre los tacos durante el embarazo, o para las que se tomaron un impasse, volver a la actividad profesional plena supone una cantidad de pequeños pasos de regreso a través de los cuales se nos revela nuestra nueva identidad. Porque nunca más volveremos al punto en el que dejamos. Somos otras (Melina Brufman. Revista El Tangauta, octubre 2012).

Esta edición se titulaba “Tango Mandala: la danza de la vida” y se completaba con un artículo sobre mandalas. En la nota escrita por Brufman, la bailarina reflexionaba sobre su propia experiencia y entrevistaba a otras dieciséis profesionales del tango, madres de por lo menos un hijo o hija o embarazadas, que también compartían sus vivencias con lectores y lectoras. En líneas muy generales, la nota tenía el propósito de demostrar, a partir de los diferentes testimonios, que era posible aunar la vida profesional y la vida familiar; que era posible (ellas daban cuenta de eso) ser exitosas como bailarinas y como madres al mismo tiempo.

Durante la nota, dividida en una serie de apartados, estas mujeres contaban cómo continuaron bailando durante sus embarazos, reflexionaban sobre las transformaciones personales y profesionales vividas a partir de su gestación y compartían brevemente algunas experiencias de reinserción exitosa en el mercado laboral, proponiendo incluso un modelo de “familia itinerante” que les permitía a algunas de ellas –generalmente a las que bailaban junto con su pareja amorosa y padre de sus hijos e hijas– viajar con toda su familia durante las giras, aparentemente sin mayores dificultades.

Tres años después de la publicación de esta nota y luego de su segundo hijo, Melina me comentaba que estaba en un lugar muy diferente al de entonces. En ese momento, con su primer hijo recién nacido, todavía era muy optimista en cuanto a la posibilidad de conjugar su vida familiar con su desarrollo artístico. Unos años más tarde, en cambio, dudaba acerca de esta posibilidad de articular ambas esferas y

remarcaba que para muchas bailarinas que decidían ser madres era muy difícil mantenerse insertas activamente en la profesión.

Igual que otras bailarinas entrevistadas –principalmente de tango, aunque también de contemporáneo–, consideraba que esta dificultad se relacionaba tanto con la sensación de “ser otra”, como con los condicionamientos del entorno laboral (particularmente, en el caso del tango: las condiciones informales o precarias de trabajo, el trabajo por la noche, las giras al exterior del país o los estándares de belleza impuestos por su profesión) y con las múltiples demandas cotidianas vinculadas al cuidado infantil y a la organización familiar.

Estas mujeres aseguraban que la llegada de su primer hijo o hija había modificado drásticamente sus prioridades y sus necesidades. Se trataba de un acontecimiento bisagra, de una ruptura, que implicaba una reinterpretación completa de sus itinerarios biográficos. Consideraban que la experiencia materna las atravesaba por completo y que se constituía en el centro indiscutido de sus identidades sociales. Con la maternidad cambiaban los círculos de pertenencia, los intereses, los gustos, la interpretación del pasado, las miradas sobre el cuerpo y el movimiento. En la nota de *El Tangauta* Virginia Cutillo afirmaba:

Volver [a bailar profesionalmente] fue intenso y profundo. Descubrí que me interesaba contar con el baile cosas diferentes. Pensaba: ya no soy la misma. Y está bueno que eso se vea. Esto me detonó una búsqueda diferente [...] La maternidad me completa como bailarina y mujer y me enseña cada día a ser mejor persona (Virginia Cutillo. Revista *El Tangauta*, octubre 2012).

Algunas consideraban que su posicionamiento como mujeres se había modificado drásticamente a partir de su experiencia como madres. La maternidad era narrada, en estos casos, como un punto de inflexión. Una ruptura personal y laboral. Un momento de transformación radical que traía aparejado un replanteo de toda su carrera artística. Estos cambios modificaban horizontes laborales, despertaban nuevas inquietudes profesionales o habilitaban otras búsquedas creativas. Durante una entrevista, Lucía me comentaba:

Todo estaba igual, pero yo no estaba igual. Sobre todo en relación a lo que se representaba como ícono de la feminidad [en el escenario]. [Cuando ensayaba] con mi pareja de baile yo decía, no, esto no, esto no es más. Estoy interpretando a otra persona que no soy yo. No es que yo no me sintiera lista para bailar [...] No le encontraba la

poética. Y viste que la maternidad te pone [realiza una breve pausa] a mí me puso más idealista que a los quince. Yo quiero que el mundo esté perfecto para mis hijos. Quiero que el arte sea arte, que sea puro, que sea profundo. Sentir que hago algo valioso (Lucía, 40 años).

Renata es bailarina de contemporáneo y profesora de yoga. Tiene un hijo de seis años y una hija de cuatro. Para ella la maternidad también implicó una ruptura en su trayectoria profesional:

“Con mi primer embarazo me alejé por completo del contemporáneo. Empecé a estudiar afro y después hice un profesorado de yoga. Cambié mucho...limpié mi entorno, corté relaciones que venía arrastrando. Creo que me saqué muchas cosas de encima. Decidí que me interesaba otra búsqueda, que lo mío pasaba más por lo terapéutico. Y la verdad es que tampoco quería volver a tomar clases con mis profesores de siempre, ni cruzarme con mis ex compañeras de la UNA. Creo que un poco por culpa, porque cuando quedé embarazada decidí largar la carrera definitivamente. No tuve más ganas de sostener eso, no le encontré más sentido. Tampoco quería sentirme evaluada por nadie, que me miraran de arriba abajo para ver cómo había quedado o que me juzgaran porque ya no era la misma. Yo sé que ya no soy la misma y estoy orgullosa de eso. A mí, cuando quedé embarazada, me llegaron a decir cosas como “te arruinaste la carrera” o “ahora qué vas a hacer”. Terrible. Me dolieron mucho las reacciones de algunas personas que consideraba amigas. Y bueno, ahí decidí alejarme de todo” (Renata, 36 años).

Junto con la transformación y la modificación de sus intereses personales, en la historia de Renata aparecía la necesidad de recubrirse que analicé en el primer apartado de este capítulo respecto a la vergüenza. Al saber que podía sentirse fuera de lugar debido a sus cambios corporales o ante la posibilidad de ser juzgada por su nueva condición como madre, ella decidió abandonar su carrera en la danza contemporánea y reinventarse profesionalmente.

Como Renata, otras bailarinas cuestionaban las presiones sociales que recibían para no ser madres, para reinsertarse rápidamente en la profesión luego de ser madres o para recuperar muy pronto su figura previa al embarazo y borrar todas las huellas corporales de la maternidad. Además, sentían que debían enfrentarse a la condena moral del entorno y al desdén de sus pares si decidían dedicarse exclusivamente a la maternidad, aunque fuera por un tiempo. Para muchas de estas mujeres era imposible cumplir con las exigencias de su trabajo como bailarinas profesionales y ser, también, “mamás presentes” o “mamás dedicadas”. Sobre este tema, Lucía reflexionaba:

Es muy poco el permiso que tenemos para ser mamás. Es algo social, pero también es auto-infligido. Tenemos un permiso muy chiquitito. Como bueno, ahora sí, soy mamá. Pero ahora sé de nuevo vos. Y volvé. Volvé a trabajar. Volvé a estar divina. Volvé a no sé qué, pero volvé. Volvé. Y es poco [el] tiempo que nos podemos tomar para atravesar eso [el puerperio, el apego, etcétera]. Realmente desde otro lugar de la mujer. O de fundirnos con el bebé (Lucía, 40 años).

Muchas de estas mujeres abrazaban los repertorios de la “crianza natural”, la “crianza con apego” o la “crianza respetuosa” (o al menos alguna de sus múltiples versiones, hibridaciones y combinaciones posibles) y se mostraban muy críticas del ideal de perfección de la mujer moderna. Consideraban que las exigencias y las presiones a las que debían enfrentarse como madres y como artistas eran demasiadas, injustas y desiguales respecto a sus pares varones.

Paradójicamente, lejos de calmar sus angustias y malestares personales, las contradicciones entre los (no tan) nuevos discursos de crianza, las transformaciones radicales asociadas con la maternidad y las dinámicas que se desplegaban en sus entornos laborales, llevaban a muchas de ellas a sentirse naufragando entre necesidades profundamente incompatibles.

Partiendo de los aportes de María Julia Carozzi y Alejandro Frigerio (1994) advierto que las rupturas relatadas por algunas bailarinas profesionales luego de ser madres pueden analizarse en términos de conversión, dado que involucraban un cambio radical en su visión del mundo.

Si bien el caso de las mujeres que analizo en estas páginas pertenece al orden de lo secular, las conceptualizaciones sobre la conversión religiosa me permiten comprender con mayor profundidad las implicancias subjetivas que tenía, para algunas de ellas, la experiencia materna. A su vez, en el primer apartado ya me referí a la proscripción de la madre en el universo discursivo de las bailarinas de tango, iluminada por los estereotipos culturales sobre las milonguitas.

Según Carozzi y Frigerio (1994), la conversión implica una modificación radical del concepto que una persona tiene de sí misma, de modo tal que llega a redefinir su propia identidad en términos de la nueva visión del mundo que le proporciona una nueva religión (o, en el caso aquí analizado, la nueva vivencia materna). Esto implica una serie de cambios radicales en el repertorio de identidades sociales que el sujeto se adjudica a sí mismo y en su comportamiento, al menos en determinados contextos de interacción. Según estos autores:

En términos interaccionistas simbólicos, la conversión involucraría la adopción de una identidad ubicua –central para la mayoría de las interacciones– que se apoya en un cambio de un universo de discurso a otro. Las conversiones constituyen transiciones a identidades que son proscriptas dentro de los universos de discurso aceptados por la persona y que existen en universos de discurso que niegan los previamente establecidos (1994: 20).

Carozzi y Frigerio distinguen a la conversión de los procesos de cambio parciales que pueden darse en creencias, valores, comportamientos o lealtades interpersonales. Afirman que lo que diferencia a la conversión de tales cambios es que constituye una modificación en el hilo conductor de la propia biografía, es decir “en la forma en que los individuos se conciben centralmente a sí mismos concurrente con una modificación radical de la visión del mundo” (1994: 20).

Así, la conversión se distingue de la socialización secundaria (Berger y Luckmann, 1968), un proceso en el que el individuo adhiere nuevos clivajes identitarios al mismo hilo conductor, sin modificar su concepto de sí mismo o la definición de su identidad personal subjetiva. Por el contrario, en la conversión la persona modifica la interpretación de su biografía, cambia el hilo conductor que sostiene su continuidad experiencial y modifica la definición subjetiva de su identidad personal.

Esta reinterpretación del pasado en términos de su nueva identificación como madres aparecía en los relatos de algunas bailarinas, principalmente de tango. No obstante, este proceso de reinterpretación no era tan transparente como en el caso de las conversiones religiosas, en los que las personas se definen como “ex pecadoras” o eligen de su pasado signos de mediumnidad y los refuerzan en sus relatos biográficos. De todas maneras, luego de gestar, parir y cuidar a un hijo o hija, algunas bailarinas modificaban el hilo conductor de su historia personal y profesional en términos de esta nueva identidad como madres. Solo por mencionar un ejemplo, en *El Tangauta* Noel Strazza escribía:

Creo que toda mi vida y toda mi persona, estamos modificadas desde el nacimiento de Camila. No entiendo aun exactamente de qué manera [...] Empecé a bailar a los 10 años y no me olvido nunca la terrible emoción que me invadió en el momento en el que se abrió el telón, vi negro en el público y sentí el calor de las luces en mi cara. Deseo que mi hija encuentre en su vida una vocación que la haga emocionarse de esa manera [...]. Con Cami aprendí a tener una percepción del tiempo completamente

diferente. El presente y el ahora cobraron una dimensión infinita, vital y riquísima (Noel Strazza. Revista El Tangauta, octubre 2012).

Sobre todo durante momentos vitales intensos como el embarazo y el puerperio, la experiencia materna atravesaba por completo a algunas mujeres y se constituía en el centro indiscutido de sus subjetividades. Convertirse en madres las transformaba, les enseñaba cosas de sí mismas que antes no sabían, cambiaba su percepción del tiempo, del espacio y de las cosas del mundo. La bailarina Nancy Louzan describía este proceso con una alegoría sobre la creación del mundo: “La maternidad trajo consigo esa energía arrasadora del comienzo de la tierra... luego vino el invierno que me regaló la bendita oportunidad de irme hacia adentro. Y ahora llega la primavera, momento de florecer, de abrir y crear” (Nancy Louzan. Revista El Tangauta, octubre 2012).

En síntesis, puede afirmarse que para algunas bailarinas toda su trayectoria vital podía ser reinterpretada desde su presente como madres. Esta experiencia transformadora les proporcionaba un nuevo esquema interpretativo y las modificaba, incluso en su relación con los otros significantes (sus propios padres, su pareja, su familia, sus colegas o sus amigos) y con su profesión. La conversión a la maternidad se constituía, de este modo, una experiencia bisagra que marcaba un antes y un después en sus biografías. Se trataba de un proceso complejo que envolvía paulatinas modificaciones en el repertorio de identificaciones o roles sociales que estas mujeres, madres y bailarinas, ejercían en diferentes contextos.

Para algunas artistas su posicionamiento como madres impregnaba a todas las demás identificaciones personales: se ponía por encima y por delante, transformando también la experiencia del cuerpo y la percepción del movimiento en la danza. Esto las llevaba a entrar en contradicción con otros clivajes identitarios, como por ejemplo el de “milongueras”. Aseguraban que la maternidad las “transformó” como personas, que modificó sus prioridades, que les revolucionó “el cuerpo, el alma y el baile”. En líneas generales, se trataba de un proceso complejo y reflexivo que envolvía una serie de modificaciones en el repertorio de identidades que estas mujeres ejercían en los diferentes contextos.

Por un lado, algunas de estas mujeres utilizaban los repertorios ecofeministas, de la conversión o de la crianza con apego como parte de una crítica, desarticulada pero poderosa, al modelo de la mujer moderna y a la idea, muy promovida por el

mercado, de que la mujer es *multitasking* o “multifacética” y de que puede asumir, sin mayores conflictos, todas las responsabilidades que demandan ambos mundos: el de la maternidad y el de la profesión. En cambio, ellas sostenían que este modelo era fuente de estrés, insatisfacción personal y malestar emocional para la mayoría de las mujeres, sobre todo cuando sus hijos e hijas eran pequeños.

Por otro, las bailarinas que defendían una vuelta a lo “natural” en cuestiones de gestación y crianza o relataban una ruptura respecto a la trayectoria vital identificaban simbólicamente a las mujeres con la naturaleza, en oposición a la cultura que permanecía asociada con los hombres y lo masculino. De este modo, a la par que cuestionaban el ideal de mujer moderna, proponían un modelo alternativo de “mujer mamífera” basado en el simbolismo naturaleza-cultura⁸².

Para estas mujeres conciliar las obligaciones maternas –cada vez más demandantes e intensivas debido a estos (no tan) nuevos discursos de crianza–, con el desarrollo profesional y la autorrealización o la “plenitud personal” –motivación dominante en la modernidad tardía–, resultaba problemático. Muchas de ellas debían lidiar diariamente con la oposición entre su deseo de autonomía, el vínculo afectivo que las unía con sus hijos e hijas y la imposición de una serie de mandatos sociales y morales hacia la maternidad.

La feminista francesa Elisabeth Badinter (2011) analiza este fenómeno en la sociedad europea y denuncia la puesta en marcha de una ofensiva natural-maternalista, a partir de la que la naturaleza se ha convertido “en una referencia ética difícilmente criticable, junto a la cual el resto queda ensombrecido. Ella sola encarna el Bien, la Belleza y la Verdad” (2011: 79). En su análisis, Badinter demuestra cómo los discursos sobre la crianza con apego, el ejercicio de la ecología (que indica, por ejemplo, usar pañales lavables en vez de descartables) y, principalmente, el imperativo de la lactancia materna, han favorecido el regreso de una ideología naturalista:

El combate ideológico se apoya en dos principios formulados más o menos claramente. El primero es que la buena madre pone, «de forma natural», la necesidad

⁸² Tempranamente, los estudios antropológicos de Michelle Rosaldo (1979) y Sherry Ortner (1979) nos alertaron sobre los peligros de asimilar a las mujeres con la naturaleza por sus funciones reproductivas y el contacto cuerpo a cuerpo con los hijos. Para estas autoras las oposiciones naturaleza-cultura, doméstico-público, mujeres-hombres, son en sí mismas productos culturales y no conformaciones naturales. En este sentido, sostienen que la consecuencia inmediata del simbolismo naturaleza-cultura es subordinar a las mujeres al poder de los hombres, ubicándolas en la esfera doméstica y familiar, mientras ellos dominan la esfera pública.

de su hijo antes que nada. El segundo que las necesidades del hijo están fijadas por la «naturaleza» y que las conocemos cada vez mejor, progresivamente (2011: 88).

Bajo el manto de la naturaleza, estos discursos parecen haber reactualizado el peso imaginario de la maternidad abnegada e intensiva como modelo ideal. Particularmente, durante este trabajo de campo observé la existencia de nuevos imperativos, malestares y tensiones (e incluso placeres culpables) en muchas bailarinas que acordaban con las nociones de apego o de saber natural en un plano intelectual, pero que no lograban llevar a la práctica todos sus postulados por diferentes motivos: “no me animé”, “no pude”, “tuve miedo”, “no lo disfruté”, “no lo pude pagar”, “tuve que volver a trabajar”, etcétera.

También noté que la sensación de que los caminos de la maternidad y la profesión se separaban y de que había que dirigirse “para un lado o para el otro”, se potenciaba en aquellas bailarinas que apelaban más a los discursos del apego, al argumento del instinto y del amor maternal, naturalmente abnegado e incondicional, o a las narraciones de ruptura y conversión de la experiencia materna.

5.6 Conclusiones

En este capítulo desarrollé el modo en que diversos elementos discursivos lograban moldear y dar sentido, al menos en parte, a las experiencias particulares de las bailarinas madres. A partir de complejos procesos de identificación estas mujeres ponían en juego una serie de repertorios culturales que, en ocasiones, se presentaban como contradictorios u opuestos entre sí y que les permitían ordenar, delimitar e interpretar su propia visión del “mundo materno”⁸³. A su vez, estos discursos las habilitaban a tomar posiciones variadas frente a los múltiples dilemas que les presentaba la búsqueda por aunar la maternidad con la profesión.

⁸³ En otros trabajos también reflexioné sobre la pluralidad de discursos y prácticas sobre la maternidad que florecieron en Buenos Aires durante los últimos años, inscribiéndolos en el marco de un proceso más amplio de transformaciones asociadas a la sexualidad y ocurridas durante las últimas décadas en el campo de la vida cotidiana de la sociedad argentina, solo para mencionar algunas: autonomización de la sexualidad respecto de la reproducción; transformaciones en los vínculos afectivos y sexuales; visibilización de las disidencias sexuales; reconocimiento legal de un conjunto de derechos sexuales y reproductivos; diversificación de la sexualidad, etcétera (Mora, Tabak y Verdenelli, 2015 y Verdenelli, 2017b).

Incluyan o no un proceso de conversión identitaria, los diferentes modos de devenir madre implicaban un replanteo corporal, estético, creativo o laboral en la mayoría de las mujeres que participaban de los dos circuitos dancísticos estudiados y ponían en movimiento variados repertorios culturales en sus experiencias, concretas y situadas. Estos repertorios les proveían múltiples marcos de referencia para darle sentido a las vivencias y para enfrentar los dilemas entre la maternidad y la profesión.

Paradójicamente, los repertorios movilizados por estas mujeres –todas ellas heterosexuales y de sectores medios urbanos– también dejaban entrever la incorporación de ciertas normas sociales, sexuales y morales. De este modo, se reproducían y reelaboraban mandatos y estereotipos de género que alimentaban una serie de malestares y sentimientos de culpa en muchas bailarinas de tango y bailarinas de contemporáneo, dificultando su reinserción profesional luego de ser madres. Una heterogeneidad de discursos y representaciones se hilvanaban y se tensionaban en sus itinerarios biográficos, limitando sus posibilidades de integrar el ser madre y el ser bailarina dentro de un mismo proyecto vital.

Ahora bien, lejos de quedarse completamente sujetadas a los repertorios que las encorsetaban, estas mujeres también podían hacer cosas con eso que eran. Ellas podían innovar dentro de los límites fijados por los repertorios existentes en ese momento y lugar determinado. Esto es así porque dentro del proceso de constitución de los sujetos, en el marco mismo de las relaciones de poder, también se desarrollan capacidades y habilidades para llevar a cabo cierto tipo de acciones. Como muestro en los próximos capítulos, estas bailarinas también daban cuenta de un gran despliegue creativo e interpretativo de sus prácticas que les permitía buscar, cotidianamente, sus propios modos de estar entre la danza y la maternidad.

Capítulo 6

Lo que abre (la maternidad)

6.1 Introducción

En este capítulo indago la perspectiva nativa sobre lo que habilita la experiencia materna desde la palabra y el movimiento: ¿qué es lo que abre la maternidad? Analizo las transformaciones corporales temporales asociadas con los procesos de gestación, parto y puerperio como oportunidades. También me pregunto por los saberes y los aprendizajes que son valorados positivamente en relación con la trayectoria artística: ¿cómo elaboran, organizan o redefinen estas mujeres su relación con la danza y el movimiento a partir de la maternidad?

Como analicé en el capítulo anterior, para la amplia mayoría de las bailarinas con las que conversé la experiencia materna implicaba replanteos personales y profesionales. Estas mujeres movilizaban, a partir de múltiples interpretaciones, una serie de repertorios que les permitían construir sus propios sentidos subjetivos sobre la maternidad y que daban cuenta de complejos procesos de reapropiación, negociación y disputa en diálogo con sus trayectorias artísticas.

Los repertorios movilizados por estas bailarinas madres revelaban la incorporación de normas sociales, sexuales y morales; a la vez que proveían múltiples marcos de referencia para enfrentar los dilemas entre el cuidado infantil y la profesión. Igualmente, estos repertorios afectaban sus comprensiones acerca del cuerpo y del movimiento. Sobre esta última cuestión pretendo centrar el análisis en las próximas páginas: ¿cómo se articulan las experiencias artísticas con las experiencias maternas desde el cuerpo en movimiento?, ¿qué usos hacen de la creatividad las bailarinas madres? Realizo el análisis de los datos recogidos durante mi trabajo de campo relativos a estas cuestiones desde el planteo de Howard Becker (2017) acerca de la creatividad.

6.2 El embarazo como posibilidad

Las profesoras muestran la secuencia de pasos mientras alumnos y alumnas observan en un semicírculo a su alrededor. Son catorce personas. Hay más varones que mujeres, pero varios están interesados en practicar ambos roles, así que nadie se queda sin bailar. Las clases duran aproximadamente una hora y se pagan a un precio muy accesible junto con el acceso a la práctica posterior. Al igual que la mayoría de las clases en las prácticas o milongas relajadas, esta suele dividirse en tres partes: al inicio se puede bailar algún tango “libre”—esto es, sin indicaciones docentes e improvisando según las propias ganas— para ponerse en movimiento, “desconectarse” del ritmo urbano, de las actividades cotidianas y “conectar” con el cuerpo. Luego, se proponen algunos ejercicios “técnicos” individuales que implican llevar la atención al traslado del peso, a las caminatas, a los empujes, a la alineación postural, a la relación rítmica con la música, etcétera.

En la segunda parte, las profesoras muestran alguna secuencia que se va complejizando a lo largo de la clase y que incluye una sucesión de movimientos coordinados entre la pareja de baile y organizados de tal modo que tienen un inicio, un desarrollo y un fin. Luego de explicar la secuencia y de mostrarla varias veces, alumnas y alumnos la “prueban” en parejas (siempre respetando —o tratando de respetar, según el nivel de conocimiento del baile— la circulación en sentido contrario a las agujas del reloj).

Durante esta instancia las profesoras observan y corrigen individualmente. Intervienen realizando sugerencias o comentarios, muestran algún paso, enseñan tocando alguna parte del cuerpo del alumno o alumna para hacer una corrección o bailan con ellos para que puedan percibir sensaciones y entrar en contacto “cuerpo a cuerpo”. A lo largo de la clase también se realizan “cambios de pareja” para que nadie se quede sin bailar y para probar los pasos con diferentes personas. Por último, las profesoras hacen un repaso que integra los contenidos de la clase, muestran pasos finales y habilitan la posibilidad de seguir bailando libremente o de practicar los pasos que se trabajaron durante las secuencias.

Mientras explican cuestiones técnicas respecto a un giro, Mariana dice que lo más importante es no “sacar” al compañero o compañera de “su eje” y que para eso lo fundamental es no alejarse de su cuerpo. Insiste varias veces en la importancia de girar

de manera envolvente alrededor de quien conduce y se ríe: “sepan disculpar, pero como verán hoy estoy tomada por lo circular, lo redondo y lo envolvente. Creo que ya no puedo pensar en otra cosa”. Mariana mira cómplice a su compañera y ella le toca la panza de unos siete u ocho meses de embarazo. Luego continúan mostrando los pasos de baile.

Conozco a Mariana desde hace muchos años, aunque no la vi bailar durante su primer embarazo. Luego de la clase la observo compartir unos tangos con su compañera. Sus movimientos tienen un modo diferente del que recuerdo habitual en ella: su abrazo es mucho más abierto para permitir algunas leves torsiones y descarga mucho más el peso a la tierra (además, lleva zapatillas en lugar de zapatos de taco). El baile tiene una especie de aplomo que no le conocía y que me resulta muy agradable de observar: se toma su tiempo para los traslados, los movimientos son más lentos, sostenidos y deslizados, como si le llevara aire a cada parte del cuerpo antes de mover. Tengo la sensación de que su eje postural tiende a irse hacia delante y que, cuando ella lo registra, compensa llevando un poco de peso hacia atrás para estar más alineada. Es igual de precisa que antes pero más minimalista, no hace tantos adornos. En algunas pausas se suelta del abrazo y acaricia su abdomen antes de volver a abrazar a su compañera para seguir bailando.

Algo en los movimientos de Mariana me recordó mis observaciones de dos mujeres embarazadas en las clases de improvisación de danza contemporánea. Esa necesidad de explorar “lo envolvente” durante el embarazo tenía su correlato en este otro lenguaje de movimiento: buscaban deslizarse por el espacio, girar, balancearse, plegarse y desplegar sobre sí mismas. Si bien con el embarazo avanzado generalmente no podían estar boca abajo⁸⁴ ni plegarse completamente para rolar, observé una preponderancia de movimientos envolventes. A su vez, las bailarinas embarazadas solían ubicarse en la periferia de los espacios de baile: se las percibía más confiadas lejos del centro.

Según el sistema Laban-Bartenieff de notación y análisis del movimiento, el esfuerzo es un sistema para observar y analizar las cualidades más sutiles con respecto a la intención del movimiento y está muy vinculado a la emoción. Para Laban todo movimiento humano “se halla indisolublemente ligado a un esfuerzo que constituye

⁸⁴ Algunas bailarinas usaban pelotas de esferodinamia para poder descargar el peso boca abajo y otras pocas rolaban con embarazos avanzados.

su origen y su aspecto interior. El esfuerzo y la acción resultante (voluntarios o inconscientes) están siempre presentes en cualquier tipo de movimiento del cuerpo” (1987: 42). Este sistema establece cuatro factores presentes en todo movimiento: tiempo, peso, espacio y flujo. A cada factor le corresponden dos polaridades (rápido/lento, liviano/pesado, directo/indirecto, libre/controlado) a partir de las que se establecen ocho acciones básicas que combinan los cuatro factores: presionar, deslizar, golpear, sacudir, flotar, hendir, retorcer, teclear.

Durante mis observaciones del movimiento de bailarinas embarazadas, de tango y de contemporáneo, anoté palabras sueltas sobre las sensaciones que experimentaba al mirarlas: “agua”, “gomoso”, “almohada”, “aplomo”, “rodeo”, “ondulante”, “burbuja”, “recoveco”, “blando”, “colchón”, “aire”, “circular”, “profundidad”. En sus movimientos predominaba un uso del espacio indirecto y ondulante que alternaba con movimientos directos, en general utilizaban un tiempo lento, un esfuerzo controlado que daba una sensación de fluidez o continuidad y el peso alternaba entre lo firme y lo liviano. Las acciones que más se repetían eran las de deslizar (lento, liviano, directo y controlado), flotar (lento, liviano, indirecto y libre), presionar (lento, pesado, directo y controlado) y retorcer (lento, pesado, indirecto y controlado).

En el capítulo anterior analicé las representaciones que sitúan al embarazo como un límite material que impide dominar cabalmente el instrumento de trabajo y hacer lo que se quiere hacer con el cuerpo. Mientras que para algunas bailarinas de tango y bailarinas de contemporáneo esta limitación era vivida principalmente como un obstáculo para poder bailar, para otras se presentaba como una oportunidad. Asimismo, es importante resaltar que ambas vivencias, la del embarazo como oportunidad o como obstáculo, no aparecían como necesariamente excluyentes la una de la otra, siendo que muchas mujeres comentaban haber transitado por ambas experiencias en distintos momentos de sus embarazos o en sus diferentes embarazos.

En todos los casos relevados, las bailarinas consideraban que sus embarazos limitaban su capacidad de dominar el cuerpo en tanto que instrumento de trabajo (Mora, 2011, 2015). Sin embargo, para algunas esa limitación era vivida principalmente como un desafío y como una oportunidad de relacionarse de un nuevo modo con su cuerpo, de explorar nuevos espacios y modos de movimiento:

El cuerpo del bailarín puede ser considerado un complejo instrumento. Los bailarines pasamos años estudiando y buscando la perfección en el control de sus mecánicas. El embarazo irrumpe como una inmensa marea de instinto que nos arrastra a otras playas y nos relaciona con nuestro cuerpo de un modo completamente diferente e inédito hasta el momento (Melina Brufman. Revista *El Tangauta*, octubre 2012).

Igual que Melina, otras bailarinas de tango resaltaban que el embarazo era para ellas una oportunidad de autoconocimiento y remarcaban experiencias ligadas al placer de bailar con su bebé intrauterino, a la conexión consigo mismas, a la entrega y al corrimiento personal, a la modificación (material y simbólica) de su eje postural, al surgimiento de nuevos espacios internos, a la exploración de “lo envolvente” en el movimiento, etcétera. Asimismo, en muchos discursos aparecía una asociación permanente entre gestación y naturaleza, argumentando que ese cuerpo que se escapaba de su control era un cuerpo “más animal”, “más natural”, una “marea de instinto” que, como decía Melina, las arrastraba hacia otras playas.

En ocasiones, la búsqueda de nuevos horizontes llevaba a las bailarinas de tango a alejarse momentáneamente de esta danza para circular por otros espacios con el deseo de incorporar nuevos lenguajes y de aprender diversas técnicas de movimiento orientales, con influencia oriental o alternativas a la danza occidental (Carozzi, 1999), entre ellas pueden mencionarse: eutonía, yoga, esferodinamia, biodanza. Mariana es una bailarina de tango de 37 años. Mientras estaba cursando los últimos meses de su segundo embarazo, recapitulaba así sobre su primera experiencia gestante:

[con la maternidad] Ahí empieza otra etapa de mi vida. Cuando yo empecé a vivir la etapa de mi embarazo me alejé del tango, del baile, porque yo quería vivir mi maternidad y conectarme con eso [...] sentía que tenía que enfocarme en mi maternidad, en preparar mi casa para cuando naciera [mi hijo]. Estaba conectada con otras cosas, con comer sano, con hacer yoga. Empecé a ir a un lugar donde las mamás nos juntábamos a compartir cosas de madres. Que íbamos a parir y toda esta historia. Leía mucho acerca del nacimiento (Mariana, 37 años).

Lucía es madre de dos hijos pequeños, vive en pareja y trabaja en casas de tango. Ella también mencionaba sus nuevas búsquedas de movimiento durante el embarazo:

Quedé embarazada y dije, bueno, algo tengo que hacer, porque tampoco podía no moverme. No podía no tener ninguna instancia de conexión con el movimiento [...] Me acuerdo de que en el embarazo hacía esferodinamia, eutonía, como que en cada embarazo trataba de coparme con la exploración de esa situación corporal, ¿no? [...]

La técnica de la pelota es genial, es el único momento durante todo el embarazo que te podés acostar boca abajo, arriba de una pelota. Y la eutonía la hice con Frida Kaplan, que tiene un súper recorrido en eutonía para embarazadas [...] Y tenía una maestra, divina, que la verdad me pasaba una información muy copada. Yo sentía que estaba aprendiendo de otra manera (Lucía, 40 años).

A partir de sus embarazos, tanto Mariana como Lucía sintieron la necesidad de dejar de moverse como lo hacían hasta entonces. Comenzaron a explorar otros modos de conectarse con su cuerpo, se alejaron temporalmente del tango y se acercaron a diversas técnicas de movimiento, algunas de ellas propias del complejo alterativo en Buenos Aires (Carozzi, 1999). De modo similar, en los relatos de otras bailarinas de tango aparecía con claridad “un antes y un después” corporal signado por el embarazo y el puerperio. Como analicé al referirme a la conversión en el capítulo 5, este momento vital a veces era interpretado como un momento de ruptura subjetiva y como el inicio de una profunda transformación personal y profesional.

Para la mayoría de las bailarinas de danza contemporánea del circuito independiente, en cambio, la escucha constante de sí mismas, la conexión permanente con sus estados internos como material para la indagación artística y la búsqueda del lenguaje propio de movimiento eran centrales en sus procesos de formación. En este sentido, observé que la autorreflexión y la investigación del propio movimiento solía integrarse de un modo más orgánico, constante y habitual en la práctica contemporánea en comparación con el circuito del tango danza.

Si bien el embarazo se presentaba, en casi todos los casos relevados, como una experiencia movilizante, transformadora y reveladora, el entrenamiento en la autoobservación continua –ya sea en bailarinas contemporáneas o en bailarinas de tango con formación en lenguajes contemporáneos–, beneficiaba otro tipo de integración de la vivencia gestante dentro de la propia trayectoria de movimiento.

De todos modos, la emergencia de lo “salvaje” o lo “animal” aparecía en la mayoría de los relatos sobre los embarazos. La necesidad de estar en cuatro patas, de explorar “lo envolvente”, de percibir los órganos internos, de escuchar los movimientos independientes del bebé o de llevar toda la atención a la zona pélvica, con “dolor y placer” a la vez, se repetían en las conversaciones con bailarinas contemporáneas como vivencias características de sus embarazos. Por su parte, algunas reflexionaban sobre las contradicciones entre discursos y prácticas que experimentaron durante este momento vital:

Yo siento que todos los discursos sobre el cuerpo gestante son muy polares y que no representan la complejidad de mi experiencia. Además, a veces el cuerpo de la danza parece como inmutable. Y es una tensión tremenda la que se genera con los discursos del cuerpo natural o animal de la maternidad. Yo me sentía en medio de una tensión que no estaba en ningún lado, que tuve que ir resolviendo sola (Nadia, 32 años).

Dejé de leer sobre el embarazo y el parto porque tenía una sensación muy contradictoria. Hay algo sobre esa celebración de la naturaleza femenina que me hace ruido. Es algo muy intuitivo, no sé si lo puedo explicar bien, pero no conecto para nada. Todo esto es muy personal, además. Yo preferí quedarme en la zona del no saber, que también es algo que forma parte de toda mi búsqueda creativa. Salir de los lenguajes más duros y ensimismados de la danza para investigar otras posibilidades. Abrirme a la incertidumbre. Entonces hubo un poco una voluntad de quedarme con el emergente, con la vulnerabilidad, con la incomodidad, con la pura posibilidad. Creo que para mí la cosa pasaba más por estar a la deriva y dejarme sorprender. Eso me permitió nutrir mucho mi mirada como artista (Romina, 38 años).

Entre los repertorios del “cuerpo animal” y del “cuerpo inmutable” de la danza aparecía una contradicción muy difícil de resolver, que no las contenía prácticamente ni las representaba simbólicamente. El cuerpo legítimo de la danza occidental se representaba como un cuerpo que tenía que estar “bajo control”, mientras que el cuerpo gestante se manifestaba como una “marea de instinto” incontrolable.

Para estas bailarinas contemporáneas, en cambio, la incomodidad, la tensión, la vulnerabilidad, la incertidumbre y la “deriva” gestante aportaron información mucho más valiosa para su trabajo como artistas que estos discursos circulantes. Es interesante observar que este rescate de las “síntesis personales” por sobre las “recetas” preestablecidas es característica del circuito independiente de la danza contemporánea, en donde se considera que la transmisión de saberes es producto del recorrido formativo personal y de la elaboración propia de cada docente (Osswald, 2015; Sáez, 2017).

Asimismo, los momentos de “deriva”, “incomodidad” y “no saber” son recursos metodológicos sumamente valorados en los procesos de investigación-creación dentro de este circuito. Se trata de estados de incertidumbre e indefinición que implican un intervalo entre los antiguos patrones de movimiento y la adquisición de nuevos registros, posibilidades y modos de hacer. Es un tiempo de no entender que amplifica la atención hacia el propio cuerpo y deja a un lado las certezas sobre lo que se hace para volverse, como decía Romina, “pura posibilidad”.

Para otras bailarinas, principalmente de tango, la conversión a la maternidad constituía una experiencia bisagra que transformaba por completo su visión de sí mismas. Evidentemente, esta transformación radical de la identidad también afectaba la experiencia del propio cuerpo, de su organización, jerarquía y composición. Esto compartía públicamente Natacha Poberaj, quien fue Campeona Mundial de Tango Salón 2006 cuando estaba embarazada de su primer hijo:

Todo se modifica interna y externamente en el cuerpo y lleva a percibir nuevas y diferentes posibilidades que son siempre una sorpresa. Lo vital puesto de manifiesto en la comunicación, en el diálogo con el bebé que crece a cada instante y que genera espacios antes desconocidos es una invitación constante y profunda a ir por más. La panza me cambió la postura, el abrazo... la técnica vacía se corrió para dar espacio a lo bello de sentirme fecunda (Natacha Poberaj. Revista *El Tangauta*, octubre 2012).

El modo en que muchas de estas mujeres entendían sus propios cuerpos se modificó sustancialmente luego de atravesar sus embarazos. Si bien la concepción del cuerpo como instrumento de trabajo seguía presente, durante esta etapa aparecían nuevos repertorios que comenzaban a disputar sentidos sobre el cuerpo y que transformaban la manera en que muchas mujeres lo vivían, lo sentían y lo pensaban.

Muchas bailarinas de tango argumentaban que, a partir de sus gestaciones, su baile se volvió un baile “más a tierra” o “más plantado”, que reorganizaron su esquema corporal o que cambiaron la manera de pensar la composición del cuerpo (aparecían nuevos espacios, se priorizaban otros espacios, etcétera). Me detengo brevemente en la analogía que realizaban algunas bailarinas de tango entre sentirse la “madre tierra” (con todas las asociaciones entre el embarazo y la naturaleza) y los modos en los que reinterpretaban términos nativos como bailar “más a tierra” o “más plantada” respecto a una mayor flexión de rodillas y a una pisada más firme sobre el suelo.

Es importante aclarar que la disociación entre la parte superior y la parte inferior del cuerpo es un elemento fundamental de este baile, ya que amplía las posibilidades de movimiento dentro del abrazo y permite elaborar gran cantidad de desplazamientos y figuras coreográficas. El mecanismo de disociación se controla desde el centro del cuerpo o la zona baja del abdomen, que es el centro de gravedad y que permite controlar las fuerzas opuestas: se puede, por ejemplo, flexionar las rodillas al tiempo que se proyectan los torsos y los brazos hacia arriba. En el tango, la cintura y la cadera sirven de puente entre ambas zonas del cuerpo, que a pesar de estar

disociadas poseen cierta dependencia: los movimientos que suceden en las piernas, en general, son propuestos e interpretados por los torsos. Sin embargo, es importante mencionar que lo que sucede en las piernas no afecta (o no debería afectar) del mismo modo a los torsos de los bailarines y bailarinas.

Este mecanismo de disociación característico del tango permite generar un equilibrio de fuerzas opuestas: mientras que el torso reacciona ante la gravedad, los músculos de la parte inferior del cuerpo la aceptan, accionando y provocando un mayor arraigo de los pies en el suelo. Justamente, es esta idea de ceder hacia la tierra y de lograr una mejor conexión con ella la que se potenciaba luego de los embarazos de muchas bailarinas de tango. Ellas afirmaban que la maternidad las conectó con una energía vital femenina y creadora. Que durante sus embarazos se conectaron con los tiempos de “la tierra” o de “la naturaleza” y que esta experiencia profundamente transformadora tuvo su correlato en el propio baile, en el ritmo interno, en la relación con el peso y en el modo de entender el movimiento.

Desde entonces, la energía vital femenina irradiaba con fuerza desde el centro de sus cuerpos, abriéndoles nuevas posibilidades de movimiento, modificando sus ritmos o permitiéndoles “mejorar” y “limpiar” –es decir, volver más eficientes y economizar los esfuerzos– los movimientos que ya realizaban. En definitiva, la asociación simbólica entre la maternidad, la naturaleza y la tierra terminaba teniendo correlato en la forma de bailar tango o en cómo estas bailarinas de tango concientizaban sus movimientos. A los testimonios ya mencionados, pueden sumarse los siguientes:

Después de ser mamá yo necesité otra escucha, otro tiempo. Otra sutileza. Y la sigo buscando [...]. También me dio como una información muy nueva para mí, que me cambiaba un poco la forma en que yo secuenciaba el cuerpo. Y estoy interesada [en eso]. Como ah, pero entonces si yo sigo con esto, si lo continúo, me va a cambiar la forma de pararme, me va a cambiar la forma de ubicar mi eje, me va a cambiar la forma de girar. Entonces es como un desafío. A mí me parece una oportunidad para cualquier bailarina. Es una oportunidad de sacarte defectos, de incorporar información nueva. Bueno, nada. Depende de cada una (Lucía, 40 años).

La entrega que hay en el cuerpo y en el alma, se materializa en el baile y hay un replanteo del movimiento luego de haber sido mamá. Tal vez se deba a la acción de haberme corrido del centro y tratar de dejarme llevar libremente por el sonido, la voz y el cuerpo de mi hija, como si fuera un nuevo eje que gira alrededor de un nuevo centro (Alejandra Hobert. Revista *El Tangauta*, octubre 2012).

Yo creo que el hecho de ser mamá se ve reflejado en mi baile. Es algo como de estar más plantada. Porque tenés una cosa más madura, que la vida te hizo que llegaras a madurar así, que para mí se ve. Qué sé yo, a mí por lo menos pasar por tantas cosas me asentó un montón en la vida (Catalina, 28 años).

En estos casos, la maternidad gestante aparecía transformando el propio baile para siempre. Principalmente entre las bailarinas de tango, el embarazo se presentaba como una gran oportunidad para explorar territorios desconocidos, para indagar en otros lenguajes corporales y para bucear en otras técnicas de movimiento. Se trataba de un proceso complejo, de un viaje de transformación personal que iba de adentro hacia afuera, que modificaba inexorablemente la subjetividad y, particularmente, el propio baile y la manera de pensar el tango.

En este sentido, muchas mujeres afirmaban que su embarazo generó otros registros corporales, creó nuevos espacios, modificó la manera de secuenciar el cuerpo, cambió el eje corporal, alteró la relación con el propio peso y con el suelo, deshizo viejas costumbres de movimiento, provocó cambios en el ritmo interno, etcétera. Algunas también asociaban el ideal de “entrega” materna hacia el bebé con la posibilidad de desplegar más la “entrega” hacia el baile: “la entrega que hay en el cuerpo y en el alma, se materializa en el baile”, decía Alejandra. Estas mujeres consideraban que las experiencias vitales se traducían en sus formas de bailar.

6.3 Equilibrio inestable: rehacer y reconectar

Estamos acostadas en el piso de madera de una habitación muy amplia y luminosa en un primer piso de Villa Crespo. El espejo y la barra del salón ocupan toda una pared a lo largo, pero están tapados por una cortina roja muy amplia y pesada⁸⁵. Alumnas y alumnos van llegando al espacio y distribuyéndose por el piso: se acuestan boca arriba, se mueven lentamente con ojos cerrados, elongan o flexibilizan diferentes partes del cuerpo. Algunos se saludan, apoyan sus mochilas y objetos personales en los bancos de madera que están contra las paredes y se cambian la ropa de la calle.

Con Elena charlamos en voz baja para no molestar al resto y nos movemos lentamente para ir aceitando nuestras articulaciones antes de que llegue Eugenia

⁸⁵ En las clases de danza contemporánea los espejos suelen taparse para fomentar la propiocepción y la mirada interna.

Estévez⁸⁶. Esto es algo habitual en las clases de danza contemporánea, en las que los primeros minutos suelen destinarse a conectar libremente con el estado corporal y con las sensaciones que traemos de la calle, para poder llevar, poco a poco, la atención hacia el espacio interno.

Sofía acaba de llegar y está sacando un pantalón y un anotador de la mochila que apoyó en el banco. Le pregunto cómo va la formación de Alexander⁸⁷ que empezó a cursar porque no la veo hace varios meses. Ella me cuenta que la técnica le parece reveladora y que está muy movilizada. Dice que se siente cada vez más libre, con menos “rollos” y con la sensibilidad “a flor de piel”. Le confieso que conozco muy poco sobre la técnica y le pregunto si es muy distinta al trabajo de Feldenkrais⁸⁸ que hacemos con Eugenia en clase. A Sofía no le gusta mi pregunta, me doy cuenta por su gesto: frunce un poco la nariz y mueve la cabeza hacia los lados, como diciendo que no. Me cuenta que ella las ve cada vez más diferentes entre sí, que el modo de trabajar y el lenguaje que utilizan son completamente distintos y que no entiende por qué se insiste tanto en la comparación o en ubicarlas dentro del conjunto de las técnicas somáticas⁸⁹.

Las tres seguimos conversando y moviéndonos lentamente por el espacio. De pronto, prácticamente al unísono, algo suena bien fuerte en mi articulación sacroilíaca y en alguna articulación de Elena. Sofía pregunta de quién fue ese ruido y nos reímos: “creo que fue de las dos, estamos hechas pelota”, responde Elena. Compartimos que desde nuestros embarazos, partos y puerperios notábamos cambios muy grandes en la pelvis y que teníamos nuevos dolores en la zona lumbar: “yo al sacro lo tengo en otro lugar, directamente”, agrega Elena. Cuenta que los dolores en los huesos también eran una novedad para ella y que todavía estaba en proceso de “reconectar” con su cuerpo:

⁸⁶ Eugenia Estévez es bailarina, coreógrafa y docente de danza contemporánea. Se formó en la Escuela Nacional de Danzas, en la Escuela de Danza-Teatro del Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires y en la Escuela de perfeccionamiento para profesionales *Accademia Isola Danza* en Venecia, Italia. Estudió con coreógrafos como Vera Mantero, Mark Tompkins, Joao Fiadeiro, Meg Stuart, Josef Nadj, Wim Vandekeybus, David Zambrano, Thomas Lehmen, Benoit Lachambre y Raffaella Giordano, entre otros. En 1997 fue invitada por el gobierno de Indonesia a través de una beca para residir durante un año en Bali, donde estudió danzas sagradas balinesas, Silat (arte marcial indonesio) y yoga. También se formó en el Método Feldenkrais.

⁸⁷ Como mencioné en la introducción, es un método de reeducación psicofísica desarrollado por el actor australiano Frederick Matthias Alexander (1869-1955).

⁸⁸ En la introducción también me referí a este método desarrollado por Moshé Feldenkrais (1904-1984).

⁸⁹ Estas técnicas o prácticas somáticas incluyen una variedad de abordajes como Feldenkrais, Eutonía, Alexander o Ideokinesis.

Hay algo en la recuperación del suelo pélvico que no volvió [después del parto y del puerperio]. Es mínimo, pero yo lo percibo. Hay una fuerza del suelo pélvico que no estoy pudiendo recuperar. Me pregunto si tuvo que ver con la episiotomía o qué (Elena, 34 años).

Como analiza Mariana Sáez (2017), esta posibilidad de orientar la atención hacia “lo propio” es característica de la danza contemporánea y pone en juego una serie de pautas y valores, por ejemplo: la “honestidad”, la “sinceridad”, la “autenticidad”, la “verdad”, el “ser genuina”. Para Sáez, la percepción interna es “una fuente de estímulos para un movimiento que en este marco es considerado genuino o verdadero. Un movimiento que surge de la “conexión con el cuerpo” y que puede manifestarse de manera “genuina” si el cuerpo se encuentra “disponible”” (2017: 243).

Esta “conexión” se trabaja de manera permanente en los espacios de formación y creación. “Conectarse” implica, en líneas generales, favorecer la propiocepción⁹⁰, el estudio biomecánico del cuerpo y atender a los estados corporales para percibir el tono muscular, relajar las zonas de tensión, observar el estado de la respiración y de las articulaciones, atender a las relaciones entre los huesos, las vértebras y las cadenas musculares. Se trata de cambiar “el registro corporal habitual por este nuevo registro corporal que se propone en la clase” (Sáez, 2017: 159). Un registro que implica, muchas veces, llevar la atención a los hábitos de movimiento, pero con una sensibilidad renovada. Esta forma particular de “conexión” con el cuerpo no es algo que se obtiene de una vez y para siempre, sino que es algo que debe entrenarse y reactualizarse permanentemente.

En las clases de Eugenia Estévez esta conexión con el cuerpo y el movimiento se trabaja en dos partes. La primera se basa en el método Feldenkrais de investigación del movimiento y la segunda se compone de una serie de pautas y ejercicios para la improvisación. En la primera parte, la exploración es individual o en parejas y sin música. El objetivo es investigar los principios del movimiento, las relaciones entre las distintas partes del cuerpo y los “circuitos” que permiten el despliegue cinético para favorecer, entre otras cuestiones, el “registro” corporal, la alineación postural, la flexibilidad, la fluidez y las posibilidades de movimiento.

⁹⁰ Esto es, la percepción de la disposición y el movimiento de las partes del cuerpo.

Ya sea en parejas o individual, durante la exploración la docente va guiando los ejercicios desde la palabra y, eventualmente, se acerca para colaborar con el trabajo cuerpo a cuerpo. Los ejercicios en parejas se realizan por turnos. Se manipula el cuerpo de un compañero o compañera para movilizar alguna parte, mientras esta persona permanece lo más receptiva, pasiva, atenta y relajada que le sea posible. También se trabaja con toques, es decir: colocando las manos sobre diferentes partes del cuerpo de un compañero o compañera para entrar en contacto y estimular, así, la percepción de esa zona.

El contacto con las manos implica un trabajo de percepción fina, de mucha atención y disponibilidad corporal para el acompañamiento: es un contacto que debe ofrecer soporte, pero sin ejercer demasiada presión. Todos estos ejercicios apuntan al desarrollo de una capacidad de percepción diferenciada, a poder observar con atención los patrones habituales de movimiento, a encontrar otras opciones, a descubrir nuevas conexiones que, eventualmente, pueden habilitar otras maneras de bailar y nuevas formas de pensar el cuerpo y la danza.

En la segunda parte de la clase Eugenia divide al grupo en dos para poder aprovechar mejor el espacio y porque considera que la observación del movimiento de los otros es tan importante como la autoexploración. Nos sugiere llevar nuestros cuadernos para tomar notas y habilita una reflexión grupal o la puesta en común de sensaciones entre las distintas “pasadas” grupales⁹¹. También alienta la posibilidad de entrar y salir de la improvisación según las propias ganas, o alternar entre el abrir y cerrar los ojos para fluctuar la atención afuera-adentro al bailar.

El trabajo de improvisación es con música y las pautas para la exploración suelen estar vinculadas al trabajo realizado en la primera parte de la clase, por ejemplo: la relación sacro-cabeza, la relación distal-proximal, el tono muscular, la columna y lo ondulatorio, la interacción entre el empuje y sus recorridos posibles, lo voluntario y lo involuntario, las resonancias y el vacío, la relación entre expansión y compresión, la relación entre lo visible y lo invisible, los micromovimientos, etcétera. El último momento de la clase suele ser una relajación o “registro” final para percibir el estado interno después del trabajo, registrar los cambios que se produjeron y recuperar el foco en la escucha propioceptiva.

⁹¹ Los que “pasan” son los que se mueven por el espacio a partir de las pautas de improvisación de la docente, mientras el resto observa ubicado cerca de las paredes del salón.

Volviendo a mi charla con Elena, la necesidad que ella manifestaba de “reconectar” con el propio cuerpo después de atravesar su embarazo, parto y puerperio era similar a la narrada por otras bailarinas madres. La “reconexión” aparecía asociada a la necesidad de desconectarse de las múltiples demandas cotidianas para volver a orientar la atención hacia sí mismas: “lo propio”. Encontrar un ambiente sin tantas interferencias del afuera para favorecer, así, la escucha interna. Reducir el “ruido” externo (el que producen la calle, las demandas y las interacciones) y suspender por un rato el cuidado de otros para poder cuidar de sí. El descentramiento y la entrega que muchas asociaban con la maternidad temprana las llevaba a querer “reconectarse” y “reactualizar” sus propios deseos, sensaciones y necesidades.

Para estas mujeres, procurarse un espacio de escucha personal era como una especie de antídoto ante la vorágine cotidiana. A su vez, constituía un intento de elaborar los cambios, las huellas y las resonancias provocadas por el embarazo, parto y puerperio. Ese cuerpo que se deshacía se desdibujaba o se desconocía requería volver a ser conectado, percibido y pensado para poder, así, re-hacerse.

Muchas bailarinas mencionaban la necesidad de reorganizar sus esquemas corporales después de atravesar los procesos asociados con esta etapa vital: los huesos de la pelvis ya no eran los mismos, el útero tenía un nuevo tamaño, el centro se modificaba, la columna necesitaba otra atención, la relación con el peso y los apoyos cambiaba, la postura corporal era diferente. Algunos órganos ganaban protagonismo, aparecían nuevos espacios internos, surgían otras necesidades rítmicas o expresivas, descubrían nuevos dolores corporales, entre otras.

Parir es como “resetearte” a vos misma. Mi cuerpo quedó en un estado de vaciamiento en el que me desconocí por completo. Al principio me costó bastante. Hasta que entendí que era una gran oportunidad para revisar todo. Aprender de vuelta, volver a conocerme, abrir nuevos espacios y capitalizar esa experiencia en algo positivo para mí danza. Eso estuvo buenísimo (Lucía, 40 años).

Yo con la maternidad me dejé de hacer la distraída con muchas cosas. Me cayeron mil fichas, una atrás de la otra. Siento que hay muchas cosas que puedo entender recién ahora, como que fueron decantando. ¿Viste cuando pasás con el auto por una calle de tierra y se levanta toda esa polvareda? [acompaña la pregunta levantando las manos paralelas al piso], que después mirás por el espejo retrovisor y ves que las partículas van cayendo, que se van acomodando en el suelo. Bueno fue así, tal cual (Romina, 38 años).

Durante el embarazo me dediqué a explorar cada hueso de la pelvis, por ejemplo. Todo lo ondulante me daba mucho placer. El manejo del centro cambió, estaba más conectada con el centro bajo⁹². Me tiré de cabeza a improvisar. Las imágenes eran todo agua y mar. Aparecieron olores, colores y lugares de mi infancia. La playa. Fue un viaje hacia las profundidades... Y me desafié un poco a bancarme esa incertidumbre. Confié mucho en eso que buscaba manifestarse, que iba emergiendo y que nutría mucho el trabajo creativo (Marina, 37 años).

Mientras que esta necesidad de “reconexión”, “redescubrimiento” o “reorganización” llevaba a muchas bailarinas de tango a buscar respuestas e información renovada en otras disciplinas y técnicas de movimiento, en el ámbito del contemporáneo las búsquedas solían darse dentro de estos mismos circuitos. Como mencioné en la introducción y en los capítulos anteriores, los circuitos contemporáneos se caracterizan por la coexistencia de una multiplicidad de técnicas, lenguajes y estilos de movimiento.

Dentro del circuito independiente, diversas miradas han puesto en valor cuestiones como la “conexión”, la “escucha interna” o el “encuentro con uno mismo”⁹³ y, llevadas al terreno de la exploración del movimiento, favorecieron un trabajo a partir de lo emergente, la incomodidad, la “resonancia”, lo involuntario, lo desconocido, los micro-movimientos, el impulso o el “dejar de hacer”, entre otros. Se trata de una búsqueda que prioriza la subjetividad del artista, la singularidad del intérprete, así como también un “estar disponible” para ser afectado por el entorno y por los otros.

Durante mi trabajo de campo, este cuerpo disponible para la danza contemporánea implicaba un diálogo entre la sensopercepción, las técnicas somáticas y los modos de movimiento aprendidos e incorporados. Se trataba de un cuerpo que podía variar las calidades de movimiento con velocidad y precisión, “es decir que puede pasar fácilmente de un movimiento fluido a uno cortado, de la velocidad a la lentitud o incluso a la quietud, de la pesadez a la liviandad” (Sáez, 2017: 177).

⁹² Como desarrolla Sáez (2017), el centro se ubica en la zona sacro-pélvica y se considera una de las regiones más pesadas del cuerpo, por tanto, su centro de gravedad. Suele ubicarse entre el ombligo y la inserción de las piernas. La referencia al centro “bajo” o “con peso” generalmente se utiliza para indicar la sensación de entrega de peso al suelo y el tono muscular bajo utilizado para bailar.

⁹³ Estas expresiones se refieren a modos de “conectar” con la interioridad de la persona. Es un tipo de sensibilidad que busca atender a las necesidades y los deseos actuales a partir de la exploración propioceptiva y la reducción de las interferencias externas. Para poder “conectarse”, “escucharse” y “encontrarse” hay que aquietar la mente, calmar los pensamientos o suspender los juicios valorativos. Un recurso muy utilizado para “conectar” es cerrar los ojos, ya que permite reducir la preeminencia de la vista y disminuir la información proveniente del “afuera”. Es una exploración que busca restarle importancia, como describe Sáez (2017), a los estímulos externos como la imagen, el sonido o la luz (salvo que se los utilice para llevar la atención a la relación con el propio cuerpo).

De este modo, muchas bailarinas contemporáneas (o algunas bailarinas de tango que también estudiaban contemporáneo) integraban las transformaciones provocadas por sus vivencias maternas dentro de procesos de formación y creación que ponían en valor la reflexividad, el cambio, lo divergente, la sinceridad, la escucha personal, la heterogeneidad, la presencia, la deriva, la apertura a lo desconocido y la búsqueda del “lenguaje propio” por sobre el modelo y la forma. Así, la maternidad gestante se presentaba como una oportunidad para deshacer viejos hábitos, para reorganizar el movimiento o para interpelar prácticas, saberes y representaciones sobre el cuerpo en la danza.

Es como que te rompés toda para volver a armarte. Y ese rearmado me encanta. Porque siento que me apropié más que nunca de mi cuerpo. Me siento más segura. Me cambió hasta físicamente. Mi hijo es muy pesado, es enorme. Y eso me hizo desarrollar una fuerza terrible. Me encuentro con otro cuerpo. Más seguro. Y también como si mucha información del pasado hubiese decantado ahora. Una madurez diferente. Es cierto que no estoy bailando tanto como antes, pero me siento distinta cuando me muevo. Me cambió la vida en relación con el movimiento. Llego hasta las extremidades, tengo otra conciencia de mis bordes. Me veo un contorno cuando me muevo. Soy mucho más precisa, más sincera, más concreta. Tengo otro nivel de conciencia...Y no me pierdo tanto. Voy a agarrar algo, lo agarro. Voy a acostarme, me acuesto. Como si tuviese más trayectorias armadas en el movimiento (Elena, 34 años).

Elena consideraba que después de tener a su hijo se apropió de su cuerpo como nunca y que pudo integrar estos cambios a su movimiento: se volvió más concreta, más clara y precisa. La maternidad implicó un rearmado que habilitó una mayor movilidad y comprensión del cuerpo, a la par que deshizo viejos hábitos y patrones de movimiento.

Como desarrolla Denise Osswald (2015), soltar el hábito, deshacer o dejar de hacer constituyen premisas fundamentales dentro del circuito independiente porteño e informan nociones nativas sobre el movimiento, el pensamiento y la experiencia. En este contexto, los hábitos que se consideran negativos se vinculan con “estar en la mente”, “pensar demasiado”, “quedarse en la idea”, “hacer como si”, “ponerse mecánica”, “quedarse en la forma”, “anticiparse”, “no escuchar”, “no confiar”, “no percibir”, “juzgar”, “no estar presente”, etcétera.

Para muchas bailarinas contemporáneas con las que conversé, deshacer el hábito maternando implicaba, además, repensar las nociones de “balance” y “equilibrio” desde el cuerpo, entender que la estructura humana es “esencialmente

inestable”, que somos “cambio continuo” y que hay que aprender a “integrar” esos cambios desde el movimiento para poder incorporarlos, también, a la experiencia vital. Era empezar a tirar por la otra punta del hilo: alterar ciertos patrones de movimiento para modificar algo respecto al pensamiento, al sentimiento y a la emoción. Abrir puertas, encontrar otros canales y sumar nuevas posibilidades al registro personal.

Se trataba de comprender, desde el cuerpo en movimiento, que no hay construcción armoniosa del eje postural sin noción de desequilibrio e inestabilidad, que el conflicto y el balance son elementos interdependientes y bidireccionales. El equilibrio trabajo-familia (Clark, 2000) se presentaba así, para algunas bailarinas madres, como una estructura inestable que se organizaba y se reorganizaba todo el tiempo: había que aprender a administrar y a equilibrar las demandas y las necesidades de las esferas profesionales y personales.

Esto implicaba atender a los diferentes elementos que entraban en diálogo entre esas esferas, que hacían fluctuar sus grados de permeabilidad y que producían situaciones de conflicto o de balance, como en la danza misma⁹⁴. Situaciones que se hacían, se deshacían y se rehacían todo el tiempo. Que modificaban apoyos, soportes, energías y relaciones. Que eran receptáculo de las inscripciones de los encuentros con los otros y que necesitaban de un diálogo constante con el entorno.

De este modo, el “balance” o el “equilibrio” –ya sea del cuerpo o del vínculo trabajo-familia–, se concebía como algo dinámico, complejo, fluctuante y en permanente redefinición. Así como la organización del eje tónico-postural del cuerpo era un proceso que incluía aspectos biomecánicos, puntos de apoyo, huellas emocionales y que permitía funciones de soporte, integración, recepción y fluctuación tónica (Tabak, 2012); la búsqueda del equilibrio trabajo-familia (Clark, 2000, 2002) se pensaba como un proceso que se (re)definía y se (re)negociaba constantemente a partir de necesidades que eran personales, vinculares y que dependían, en diversos grados, de las posibilidades estructurales.

⁹⁴ Es interesante mencionar que para la elaboración de su teoría, Clark (2000) se basó en su experiencia personal y en su búsqueda por encontrar equilibrios entre el trabajo académico, su relación de pareja y la crianza de sus tres hijos pequeños.

6.4 Saber improvisar: escuchar, desbordar y mezclar

Carolina prueba el sonido y prepara el espacio escénico en la parte central de la habitación. La profesora le pregunta sobre algunas decisiones vinculadas a la puesta. Sus compañeros y compañeras miran atentamente la escena. La mayoría permanece en silencio, algunos susurran entre sí mientras observan. Están ubicados a los lados de la habitación, contra las paredes, sentados en el piso o en unas sillas negras de plástico. En unos minutos vamos a presentar el trabajo final de Carolina en el taller de creación y montaje. Hace un par de semanas, ella me llamó para pedirme el favor de bailar en su trabajo final y no pude negarme. Carolina tenía muy poco tiempo para resolver todo y le ofrecí mi colaboración. Le pedí a Valeria que me acompañara como intérprete y aceptó. Coincidimos en que era una buena excusa para bailar juntas, algo que queríamos probar desde que nos reunimos por primera vez en un bar para conversar sobre mi tesis.

Tuvimos muy pocos ensayos antes de la presentación, por lo que Carolina necesita darnos varias indicaciones de último momento. Nos acompaña hasta el baño, que está al fondo del corredor del PH del Abasto, y repasa las últimas pautas y marcaciones antes de cerrar la puerta. Insiste con recordarnos algunos detalles sobre el uso de los objetos: unas linternas, una silla, un labial y una soga. Le sugerimos que vuelva al salón para probar las luces. Nos ponemos dos vestidos negros que elegimos durante el último ensayo en mi casa: uno es suelto, de seda transparente y el otro de un material bien ajustado, hasta las rodillas. Aprovechamos esos instantes para volver a escuchar la música desde el celular, maquillarnos y repasar las indicaciones finales de Carolina. Es mucha información para procesar en tan poco tiempo.

Nos reímos un poco de la situación: “¿quién me manda a meterme en estas cosas?”, suspiro. Le confieso a Valeria que soy de las personas que se aceleran ante la inseguridad y que la falta de ensayos podría jugarme una mala pasada en escena. Ella me dice que le pasa lo mismo y me sugiere enlentecer el traslado del peso en la caminata hacia atrás al comienzo de la performance: caminar deslizando los dedos y los metatarsos, acariciando el piso al máximo posible antes de descargar el peso del cuerpo para asegurar una transición bien lenta. Tomo su sugerencia para organizar los tiempos de mi movimiento y llegar en sincronía con ella al centro de la habitación.

Si bien hay varios momentos y transiciones pautadas, dentro de cada instancia vamos a tener que improvisar juntas. Reflexionamos sobre el riesgo de desconectarse de la otra en la improvisación: siempre está el peligro de ensimismarse demasiado cuando la preocupación central pasa por hacer o proponer y no por recibir, escuchar o afectarse por ese encuentro: “ya está, juguemos con lo que suceda. Vayamos despacio, escuchándonos y pasemos un buen rato, que además nos viene genial”, dice Valeria.

Las dos manifestamos nuestro cansancio. Ella durmió poco y mal porque su hijo está enfermo. Yo pasé toda la mañana intentando escribir, pero las interrupciones de mi hija eran constantes: quería jugar, ir al baño, comer, buscar algo que se perdió, mostrarme un dibujo o un baile que inventó, etcétera. Le admito que sigo sin acostumbrarme a los “tiempos de madre” y que me cuesta mucho ese permanente “entrar y salir” de las cosas que exige estar entre la crianza y el trabajo. Es un modo de hacer que no me resulta habitual. Antes, podía sumergirme en cada una de mis actividades sin interrupciones. Ahora, tengo que aprender a administrar los tiempos para cada cosa, saber encontrar los momentos oportunos, estar dispuesta a superponer actividades y, sobre todo, practicar un constante “entrar y salir” de los quehaceres con fluidez, dinamismo y flexibilidad. Valeria me dice que a ella le pasa lo mismo y agrega que “eso de entrar y salir” le parece un “gran entrenamiento” para bailar:

Valeria: Para mí es un saber muy valioso para la improvisación. Yo siento que desde que soy mamá, improviso mejor y con más sinceridad. Que me animo a quedar más al borde. Juego más, me dejo sorprender más, me escucho más. Estoy como menos solemne. Y para mí mucho de eso tiene que ver con la maternidad. Ojo, tampoco es que la idealizo, para nada.

Yo: Claro, no le decís desde un lugar romántico.

Valeria: No, no. Cero. Para mí es algo que tiene que ver con el cansancio, el dolor, el agotamiento. O tan simple como el querer desenchufarse.

Yo: También hay algo de la experiencia de límite, ¿no? Esto de sentir que ya no das más y tener que dar un poco más. Correr el límite.

Valeria: Pffff. Ni hablar. Hay mucho aprendizaje ahí para la danza. Esto de estar presente, conectada, agotada, a flor de piel y disponible como nunca para otro. Y también aprender a exprimir al máximo los momentos, ¿no? Como cuando se duerme el bebé y tratás de hacer todo lo que no hiciste durante el día, todo junto. No hay tiempo que perder, es lanzarse por completo. No te alcanza el tiempo, entrás de lleno a la acción. Nada a media máquina. Es parecido a lo que hacen los chicos cuando juegan, ¿viste? Es genial observarlos. Ellos no hacen “como si” jugaran. Juegan. Punto. Se sumergen. Es eso, agarrarse de lo que aparece, de lo que hay, como si fuera la última gota de agua en el desierto. Y saber pasar a otra cosa cuando eso se agota, cuando ya lo exprimiste. Darte cuenta de que ya no pasa más nada y salir de ahí. No aferrarte a la cáscara, a la forma. Para mí entrar y salir en la improvisación es eso.

Le pido un minuto para anotar todo lo que está diciendo en mi teléfono. No quiero olvidarme de nada. Valeria se ríe. Le propongo hacer una nota de voz y tratar de repetir ese diálogo lo más parecido que nos sea posible, así lo resolvemos más rápido. Le cuento que desde que soy madre uso mucho las notas de voz para registrar las ideas que aparecen en los lugares y momentos menos oportunos. Grabamos la charla y tocan la puerta del baño: es Carolina que nos viene a buscar para hacer una “pasada” sin música. Quiere que nos familiaricemos con el espacio, que probemos el piso y los materiales.

Esta conversación con Valeria fue reveladora para mí. Ella le otorgaba atributos a la experiencia materna que –vistos desde otra perspectiva– quizás no tendría. Al dar cuenta de ciertos aprendizajes que podían trasladarse de la maternidad hacia la improvisación, como por ejemplo “estar presente”, “disponible”, “estar al límite” o “entrar y salir”, Valeria introducía la posibilidad de pensar al maternaje como una habilidad que puede ser entrenada, igual que saber improvisar, y que, además, tiene el potencial de nutrir la propia danza.

Saber improvisar, como saber matenar, requiere de un aprendizaje enorme. Implica crear el propio repertorio a partir de la exploración de las posibilidades existentes. Mezclar conocimientos técnicos y vivenciales. Entrenarse en la escucha activa, en estar disponible para registrar eso que sucede. Eso que “está ahí”. Es reconocer que existe un límite muy fino entre lo voluntario y lo involuntario, entre estar con uno y estar con el otro, entre integrar y separar. Es aprender a estar al límite y, también, aprender a poner límites.

Según Marie Bardet (2012) la improvisación no define tanto una forma de danza, sino un modo de estar en escena. Es una experiencia de imprevisibilidad del acto creador que se compone de las propias sensaciones presentes y del agenciamiento de los elementos (corporales, dinámicos, luminosos, textuales, etcétera) que ya “están ahí”, a flor de piel, al borde de tener lugar y sin tener lugar de manera completa. En este sentido, la autora se pregunta:

Elegir improvisar, ¿no es apostar a que uno tiene algo tan interesante para decir que no tiene la necesidad de *pre-escribirlo*, de pensarlo, de reflexionarlo? Dos términos, que no son sinónimos, ya se chocan: pensar y reflexionar. Efectivamente, improvisar es, en cierto sentido, no *re-flexionar*, no volver sobre una idea o una sensación para tacharla, corregirla, seleccionarla, antes de su presentación, pero es no obstante pensar

lo que se hace, o más aún estar pensando haciendo lo que estamos haciendo (Bardet, 2012: 127).

Justamente, esto es lo que hicimos con Valeria: pensar y hacer improvisando, todo a la vez y nada a media máquina. Igual que Valeria, otras artistas también mencionaban la importancia de capitalizar la experiencia materna como algo positivo para el propio baile: “revisitar”, “entender”, “decantar”, “rehacer”, “reconocer”, “soltar”, “cambiar”, “confiar” eran algunos de los modos de poner en circulación una reflexividad que podía retroalimentarse y trasladarse entre los diferentes ámbitos de sus vidas cotidianas. La maternidad se constituía, así, en un dispositivo habilitante para la acción.

Estas bailarinas manejaban nociones ampliamente compartidas y valoradas positivamente dentro del circuito independiente de la danza –además de las mencionadas, en sus discursos aparecían “presencia”, “disponibilidad”, “sinceridad”, “escucha”, “estar al borde”, “animarse”, “lo emergente”–, pero las articulaban de formas novedosas con sus vivencias maternas. De este modo, la maternidad se convertía en un recurso que les posibilitaba reflexionar sobre sí mismas y que resultaba beneficiosa para el desempeño artístico.

Desde que fui mamá estoy mucho en el rol de asistente de dirección. Se fue dando, me empezaron a llamar un montón de amigos. Y creo que en este momento de mi vida me queda bárbaro. Me siento muy cómoda ahí, porque además me cuesta poner el cuerpo en los ensayos y sostener el tipo de atención que requiere ser intérprete. Es como una disposición que hoy no tengo. Yo cuando soy intérprete, soy intérprete. Me engancho y me meto en esa. No me angustia no saber cómo está mi hijo, pónelo. Pero siento que todavía no estoy para entrar en esa de lunes a viernes. En cambio, como asistente de dirección puedo entrar y salir con la atención. Estar más atenta al teléfono. Además, siento que con la maternidad desarrollé como una destreza de estar más atenta a los detalles y más desde la mirada periférica. Es una manera de estar diferente. Hay algo del cuidado en general, que por ahí no estaba tan despierto antes, o lo adquirí con la maternidad, no sé. Y también como una mirada mucho más panorámica de las cosas y mucho más descentrada de mí misma. Eso es algo que me trajo la experiencia de ser madre de un nene chiquito y que para la asistencia re funciona. Hoy en ese lugar de mirar desde afuera, de asistir y de estar en los detalles estoy cómoda. Y ese rol está como muy asociado al rol de la madre, por ejemplo: tengo que estar atenta a las pequeñas cosas, tomar notas, anticiparme a alguna situación, recordarles a los intérpretes el vestuario, mandarles mensajes con horarios, hacer listas de pendientes. Todo RE de madre (Nadia, 32 años).

Cuando quedé embarazada me hice cargo de mi deseo. Puse el foco en mis ganas de bailar y dirigir. Me quedé con pocas clases y me puse a estudiar de todo. Empecé como una carrera de cursos, talleres, seminarios. Hacer, hacer, hacer. No sé, fue muy loco.

Yo quería sentirme orgullosa de mí. Poder decirle mamá quería esto, y lo logró. Creo que aceleró algo en mí, viste, la maternidad. Eso que en general te dicen, uy no, te corta todo. Para mí fue todo lo contrario. Viste que cuando tenés un hijo respondés a la demanda constante. Bueno, yo siento que lo mismo me pasa físicamente. Que puedo responder a más demanda y ser mucho más precisa cuando me muevo. Además, me dan ganas de bailar todo el tiempo. Es una motivación tremenda mi hijo. Me siento mucho más motivada que antes. El otro día me puse a improvisar y sentía que volaba. Y no sé cómo se veía de afuera, pero yo sentía que volaba. Siento que hago todo con más liviandad, con más perfección. Estoy mucho más alineada, como mejor trazada, no sé. Y me siento más creativa. Unas ganas de vivir tremendas (Elena, 34 años).

Mi hijo es mi maestro. Es un budita que no para de enseñarme. Hay algo del ego que se corrió con la maternidad. Y eso para bailar fue alucinante. Me abrió la mirada, la escucha, la percepción. Me di cuenta de que estaba re limitada por la mirada de los demás y decidí que ya no me iba a importar más nada, te juro. Nada de nada. [nos reímos] Y es genial, porque ahora la cosa pasa por otro lado. Además, verlo rolar, gatear o caminar fue un viaje. Me pasé horas y horas observándolo... creo que eso me dio más información que cualquier clase o escuela de danza (Romina, 38 años).

Los saberes aparecían desbordando las fronteras rígidamente establecidas, circulando entre el arte y la maternidad, motorizándose mutuamente. En esta línea, las bailarinas madres daban cuenta de las porosidades existentes entre las distintas esferas cotidianas y mostraban cómo las formas de conocimiento podían hibridarse y retroalimentarse dentro de su espacio vital. Esto les permitía una serie de desplazamientos e interpretaciones específicas que hacían posible, entre otras cuestiones, que un hijo sea un maestro espiritual, que la mirada se abra, que el cuidado se expanda, que el deseo se mueva, que el límite se corra, que la percepción se agudice o que el ego se aparte.

Ya sea en términos de inter-espacialidad (Bailey, 2000) o de equilibrio trabajo-familia (Clark, 2000, 2002), estas mujeres ponían en práctica una mirada relacional que entendía que las esferas personales y profesionales eran permeables, que estaban interconectadas y que no podían pensarse escindidas la una de la otra. Por un lado, sus saberes eran desbordados por múltiples lecturas, interpretaciones, apropiaciones y redefiniciones. Por otro, la maternidad era convertida en un recurso habilitante para la acción, capaz de nutrir –entre otros aspectos– la esfera profesional.

6.5 Estar entre

Me senté y solté el aire de golpe, apoyando mis codos en la mesa de madera cuadrada y mis mejillas en mis manos, como sosteniéndome la cara. Me hundí en la silla de metal mientras miraba a todas mis compañeras y mi compañero desde el centro del salón, sin tener la menor idea de qué decirles. Tenía que contar mi idea de solo: qué deseaba hacer, dónde quería hacerlo, con qué materiales, cuál sería mi vestuario. Nunca me había puesto a pensar en nada de eso. Cuando me anoté en esta clínica de creación pensé en autoetnografiar un proceso creativo. Mi intención era poner en diálogo formas de conocer artísticas, científicas y vivenciales para hablar de la maternidad. Esa era la única pista que tenía entre manos.

Pero ahora tenía frío, estaba mojada y sentía un olor intenso a huevo duro mezclado con dulce de leche en mi piel que me provocaba una mezcla de náuseas y ganas de llorar. Acabábamos de realizar un ejercicio de manipulación en parejas que había sido muy movilizante para mí. Por turnos, cada una actuó como “material inerte” para dejarse manipular por otra persona. Mientras éramos manipuladas, debíamos permanecer pasivas, en silencio, con un tono muscular bajo y con los ojos cerrados para entregarnos a la voluntad de la persona que nos guiaba, que podía definir nuestros movimientos y hacernos explorar una variedad de elementos y materiales con casi todos los sentidos, menos la vista⁹⁵.

Todavía resonaban los ecos de estas sensaciones cuando tuve que sentarme en el centro de la sala para hablar sobre mis proyectos, deseos y expectativas. Controlé el impulso de salir corriendo. Respiré profundo, descrucé las piernas y las apoyé con firmeza para sentir los apoyos de mis pies en el piso. Les conté sobre el dulce de leche

⁹⁵ En la sala había rollos de papel, sogas, pelotas, yerba, arroz, perfume, café, mermelada, jugo de naranja, crema para el cuerpo, esponjas, agua, tubos de plástico, frutas, telas, galletitas, fideos secos, huevos duros, etcétera. El objetivo del trabajo era propiciar una estimulación sensorial, abrir canales de información y entrar en diálogo con la materia como punto de partida. Conectar con lo concreto como disparador sensible y poético. Mientras trabajábamos, los coordinadores decían frases como: “sean generosos”, “es materia, manipulen”, “no hay experiencias buenas y malas, solo experiencias”, “observen de cerca lo que pasa, sin catalogar”, “la idea no es generar solo cosas suaves y placenteras, exploren todos los registros”, “ofrezcan experiencias”. También proponían con intervenciones directas y físicas en el trabajo de cada dúo, realizando acciones como sacudir, mover a otros por el espacio, gritar cerca de sus oídos, correr por el salón, golpear el suelo bruscamente, frotar la piel de alguien con elementos ásperos, tirar de su ropa, atar sus manos. Las propuestas me resultaron invasivas y no me sentí cómoda en ningún momento. Sin embargo, pude notar que la experiencia se organizaba de un modo poco habitual para mí, ya que al no contar con el sentido de la vista la información se iba generando a partir de los ruidos, las texturas, las temperaturas, los sabores y los olores.

que aún perduraba en mi nariz y sobre lo difícil que me resultaba hablar después de la vivencia que atravesamos. También mencioné mi investigación doctoral sobre las maternidades en bailarinas.

Para cerrar la primera jornada de trabajo nos sentamos haciendo un círculo en el piso. Agustina Sario y Matthieu Perpoint⁹⁶ explicaron algunos detalles del dispositivo. Los encuentros serían intensivos, un fin de semana por mes durante cuatro meses y se dividirían en dos partes: una de formación y otra de creación. La improvisación sería el recurso que sostendría toda la búsqueda. Su rol era el de acompañar y facilitar herramientas para darle forma al material de cada intérprete. Aclararon que para ellos la educación era una práctica compartida, que “nos enseñamos”, “nos acompañamos” y “nos potenciamos” entre todos y todas durante las búsquedas personales.

La tarea de esta primera etapa consistiría en definir una dirección personal desde la que partir: una forma particular de estar en escena, de investigar y de compartir con el espectador. Se trataba de un período de búsqueda, de prueba, de experimentación, de “mantenernos cerca de lo nuestro”, “hacer desde las ganas”, “ser auténticos”, “probar”. Todas características muy valoradas, como mostré en los apartados anteriores, dentro del circuito independiente de la danza contemporánea.

Para mí ese primer mes de pruebas fue realmente horrible y abrumador. Me manejaba en un plano absolutamente narrativo, explicativo y textual. No sabía por dónde empezar ni cómo “dejar salir” el material: ¿cómo mantenerme en “lo concreto”? ¿Cómo probar?, ¿qué probar?, ¿qué es lo auténtico para mí?, ¿cómo ser “genuina”? ¿Cómo tejer puentes para decir algo sobre la experiencia materna que tenga, también, valor artístico?, ¿cuáles son las marcas maternas en mi cuerpo?, ¿cómo usarlas a mi favor?

Cuando llegó el segundo encuentro de la clínica creativa y tuve que mostrar mi proceso me sentí muy avergonzada. Caía en un cliché atrás del otro. Todo lo que hacía me parecía una mala copia de algo más. Pensé en dejar el taller porque no tenía ni la

⁹⁶ Estos bailarines y performers son una pareja amorosa, pedagógica y artística muy reconocida dentro del circuito independiente y tienen dos hijos en común. Agustina Sario es coreógrafa e intérprete, trabaja como asistente coreográfica de la Compañía Nacional de Danza Contemporánea, dependiente del Ministerio de Cultura de la Nación. Trabajó en diversas compañías nacionales e internacionales entre Argentina, Francia, Alemania y Suiza. Fue coreógrafa y bailarina del grupo Krapp y en el 2008 integró la Compañía de Maguy Marin en Francia. Por su parte, Matthieu Perpoint es un bailarín y actor francés que trabajó en las compañías de David Zambrano, Mark Tompkins y Maguy Marin, entre otras.

menor idea de qué hacer. Agustina volvió a hablarme de la prueba, de abandonar la idea de éxito, de tenerme paciencia, de “tocar y ser tocada por las cosas”, de “no hacer de más” y de animarme a fracasar o a “quedar al borde del fracaso”. Me sugirió abandonar las ideas, los conceptos y conectarme con las ganas.

Al volver a mi casa, me senté con mi cuaderno y traté de escribir todos los temores, las inseguridades y las ansiedades que me bloqueaban y que no me permitían sumergirme en ese proceso creador. Noté que me aterraba el vacío, el no saber qué hacer. Que tenía miedo de no poder crear algo que resultara interesante para los demás o que fuera demasiado perturbador, sentirme muy expuesta ante las miradas externas. Todos sentimientos bastantes parecidos, en verdad, a los que experimento cada vez que tengo que presentar un texto en una jornada académica o un avance de mi tesis doctoral en un taller.

Decidí quedarme con la propuesta de “no hacer de más”. ¿Ganas de qué tenía? Entonces hice lo mismo que hago cuando me trabo con la escritura: pasar a otra cosa. Empecé a releer los cuentos de Clarice Lispector (2018) hasta que uno me atrapó y me despertó un deseo muy concreto: tenía ganas de trabajar con flores. Me sorprendió la claridad de esa sensación y decidí continuar el impulso.

Al día siguiente llevé a mi hija al jardín de infantes y al regresar compré flores en el puesto de la esquina de mi casa. Me vestí con ropa cómoda, puse música y me dispuse a probar qué surgía con la exploración de ese material. Extendí un mantel en el piso, corté el papel que envolvía las flores y empecé a buscar desde ahí. Agarré las flores una por una. Las olí. Las investigué. Al poco tiempo quise destruirlas. Me dieron lástima, pero lo hice igual. Agarré la tijera y empecé a probar cómo romperlas de diferentes formas y en distintas velocidades.

A partir de esa exploración, emergieron otras imágenes. Quise comprarme una bombacha materna, de esas que tienen un elástico tipo faja para contener el abdomen. Busqué un vestido usado. Encontré uno en internet que era bastante rígido y ajustado, estilo jackie, verde con flores de colores. Me pareció perfecto y lo compré. Pensé en explorar los discursos encorsetantes que nos imponen los guiones de género desde el movimiento. También en trabajar sobre las miradas auto-supervisantes que rodean a las experiencias maternas y que nos cargan de culpa, de angustias y de incertidumbres.

Con todo ese material fragmentado y en ebullición llegué al tercer encuentro de la clínica. El primer día viví lo que después interpreté como un remolino emocional

con revelaciones extraordinarias para mí exploración creativa. Apropiándome de la propuesta metodológica de Jeanne Favret- Saada (2013), durante este proceso creativo puse en juego una reflexividad no verbal, emocional, sensorial e involuntaria. Pasó mucho tiempo hasta que pude entender cabalmente lo que estaba pasando. De todas maneras, fui volcando todo este proceso en un diario de campo en el que tomé notas sumamente eclécticas, catárticas y heterodoxas, mezcladas con poesías, fragmentos de cuentos, fotografías, etcétera.

Antes de mostrar los avances de nuestros solos, realizamos un ejercicio individual que consistía en probar todas las cosas que jamás haríamos sobre un escenario. Esperé hasta el final para pasar. Matthieu intervenía con la palabra para direccionar lo que hacía, guiar la experiencia y orientar la búsqueda física. Me decía cosas como “no adornes”, “eso ya lo probaste, probá otra cosa”, “extremalo más”. En un momento me pidió que me ubicara en el centro del salón y que no moviera ninguna parte del cuerpo. “Decime, qué es para vos ser mujer”, indagó.

Yo le respondí que no creía en miradas esencialistas, que para mí ser mujer no era una sola cosa. Subió el tono de la voz y ordenó: “yo no quiero saber eso. Quiero saber qué es para vos ser mujer”. Le contesté que para mí ser mujer era que no poder hacer las mismas cosas que hacía mi hermano cuando éramos chicos o tener que pensar qué ponerme antes de salir de casa. Me pidió que siguiera por ahí, pero sin mover ninguna parte del cuerpo: “tenés mucho material ahí, seguí”. En ese instante empecé a escupir una catarata de imágenes, escenas y situaciones de mi historia personal. Entré en una catarsis verbal de la que solo volví cuando me escuché a mí misma decir: “para mí ser mujer es haber tenido el parto que pude, no el parto que soñé”.

Se me cerró por completo la garganta. Miré a mis compañeras y varias estaban llorando. Me quebré. Matthieu me agradeció “la generosidad” y me dijo que era suficiente. Me pidió disculpas y comentó “no sé si te llevé a un lugar muy lindo, pero algo de eso venía dando vueltas y pudiste entrar de lleno. Creo que fue revelador”. Con los días y las conversaciones con amigas esa vivencia profundamente movilizadora fue decantando y algo se aclaró en mi interior. A partir de una práctica de anclaje, como ellos la denominan, redujeron todos mis movimientos y minimizado mis posibilidades de tomar decisiones premeditadas (Sario y Perpoint 2012).

El concepto teórico de *grounding* –inspirado en el enraizamiento físico en la tierra– fue acuñado por el psicoterapeuta corporal Alexander Lowen en la década de

1960⁹⁷. Estas técnicas de enraizamiento buscan conectar a las personas consigo mismas. Con su cuerpo, posibilidades y emociones para encontrar, desde ahí, nuevas posibilidades de contacto, de relación con uno mismo y con los demás. En mi caso, este ejercicio de enraizamiento le dio lugar a una escucha de sensaciones, a una aceptación de lo que sucedía y a una liberación de las barreras inhibitorias de la voluntad que me llevaron por un territorio desconocido.

Se generó una especie de hiato en mi manera habitual de pensar y producir, un despliegue de zonas nuevas (Sario y Perpoint 2012). Ese remolino emocional en el que entré me reveló algo del material con el que estaba trabajando. Noté que volvía a mi memoria, a través de una mediación simbólica, la experiencia traumática de mi parto. Un parto en el que padecí violencia obstétrica, que se complicó por una cantidad enorme de malas decisiones y maltratos del equipo médico y que terminó con el uso de forceps y con tres parteras apretándome el vientre para ayudarme a pujar.

En los días que siguieron al parto hablé con varias personas sobre lo que me pasó, hice un listado de las prácticas violentas que identifiqué⁹⁸ y compartí la tristeza que sentía por no poder defenderme. Cómo podía ser que yo, una mujer feminista, antropóloga y formada en diversas prácticas corporales, no haya podido hacer prácticamente nada para frenar la situación. Después dejé de hablar de mi parto y el dolor parecía haber desaparecido.

Sin embargo, estaba ahí, guardado. Lo dejé quieto, sin moverlo. Y terminé volviendo a mi memoria a partir de una búsqueda estética que fue conscientemente direccionada hacia mi maternidad. La metáfora de las flores y la tijera me permitió regresar a una vivencia dolorosa, acercarme lo suficiente como para tocarla y dejarme afectar por ella. De pronto me fue imposible no relacionar las tijeras y las flores con esa experiencia vital que continuaba resonando. Tampoco quise detenerme. En las

⁹⁷ Según Fran Levy (2005) la bioenergética de Lowen recibió –al igual que el método de reestructuración postural de la técnica Alexander, los ejercicios de autoconciencia corporal del método Feldenkrais y las técnicas de dramaterapia– una marcada influencia del psicoanalista Wilhelm Reich para pensar la relación cuerpo, mente, emoción/espíritu.

⁹⁸ En Argentina el marco legal para interpretar la violencia obstétrica está compuesto por dos leyes nacionales. La Ley N° 25.929 sobre Derechos de Padres e Hijos durante el Proceso de Nacimiento fue promulgada en septiembre de 2004 y menciona los derechos específicos de las mujeres en relación con su embarazo, trabajo de parto, parto y postparto. Por su parte, la Ley N° 26.485 fue promulgada en abril de 2009 y apunta a proteger integralmente a las mujeres de la violencia. La violencia obstétrica es definida en esta ley. Allí se denominan como violentas una serie de conductas, intervenciones y comportamientos durante el proceso de parto que durante mucho tiempo fueron habituales y entendidas como normales.

siguientes búsquedas y ensayos empecé a sentir lo que me generaba el elemento de corte. Esas sensaciones me llevaban a movimientos con mucha tensión muscular, a estirarme al máximo y a buscar movimientos directos, rectos y tajantes.

Empecé a seguir impulsos, a dejarme llevar o a detenerme según mis ganas. En un momento del trabajo aparecieron movimientos espásticos, entrecortados, golpes y brotó una sensación de asfixia y falta de aire. Se juntaba tensión, tensión y más tensión. Mi tono muscular iba subiendo hasta explotar por algún lugar que me sorprendía. Las calidades de estos movimientos diferían de mis registros habituales, sobre todo respecto al peso, la dirección y la fuerza. Me dejé afectar por lo que me sucedía no solo en términos etnográficos, sino también escénicos o performáticos.

Claro que esta posibilidad de afectación requirió de un profundo sentido de la disponibilidad. Tal como la entiende Graciela Tabak (2018), la disponibilidad corporal es un acto de escucha hacia sí mismo y hacia el otro que permite dar forma a las acciones, al movimiento y al silencio. Para Tabak esta disponibilidad como acto de escucha se refiere, por un lado, a una auto-escucha del cuerpo orientada hacia un hacer consciente su actitud, sus cambios y sus transformaciones tónico-emocionales⁹⁹ y, por otro, a la capacidad de descentrarse hacia el otro para aceptar y recibir los contenidos, las formas y los sentidos más variados con mayor sensibilidad y menores resistencias.

Este proceso me permitió fundar ciertas micro-libertades, desplegar mi creatividad para reelaborar una vivencia dolorosa y poner en diálogo a mis múltiples yos como mujer, madre, antropóloga y artista. Hacerle lugar a una autoexploración que, muchas veces, no sucede en otros ámbitos cotidianos¹⁰⁰ e involucrar todos los sentidos –el propioceptivo¹⁰¹, el táctil, el auditivo, el visual, el olfativo e, incluso, el gustativo– para inaugurar un nuevo proceso de apertura, sorpresa y claridad

⁹⁹ Para Graciela Tabak (2017) la función tónica se ejerce sobre todos los músculos del cuerpo y regula sus actitudes. Es mediadora del desarrollo motor, organiza el equilibrio, la posición y la postura que son las bases de la acción y el movimiento intencional, que posibilita el diálogo con el medio. Afirma que cada persona presenta un estilo tónico propio, que encierra las huellas de la historia personal y el atravesamiento cultural de la experiencia vivida. Por eso, considera que el cambio tónico puede ser un punto de partida para un cambio individual que afecte lo relacional.

¹⁰⁰ Luego de los primeros meses de transitar mi puerperio, por ejemplo, lo primero que hice fue retomar mis clases de danza contemporánea e improvisación. Ansiaba recuperar ese tiempo y espacio para mí. Poder llevar la atención hacia mí misma, como muchas otras bailarinas que participan de este estudio.

¹⁰¹ La propiocepción es la capacidad del cuerpo para detectar su orientación espacial, la posición de las articulaciones, la sincronización y la velocidad con la que se realizan los movimientos. Este sentido posibilita que el cerebro tenga conciencia del estado interno del cuerpo, proporciona el control de movimientos y mantiene la estabilidad articular.

conceptual. De a poco pude empezar a articular una vivencia que, en un principio, irrumpió como algo caótico, revuelto y dislocado.

Para André Lepecki (2008) las prácticas coreográficas que trabajan desde el lugar de lo performático pueden ser entendidas como prácticas liberadoras, en tanto son capaces de entender al cuerpo, de comprender, aprehender y estudiar el movimiento, para desnaturalizar los ordenamientos instituidos y para estimular, desde la acción, la toma de decisiones activa y presente. Por eso, propone pensar y leer las prácticas cotidianas como prácticas coreográficas para entender quiénes somos, qué relato cuentan nuestros cuerpos, cómo se construyen y de qué modos se ordenan en el espacio.

Considera que la posibilidad de transformar los “espacios de circulación en espacios de libertad” comienza por estudiarse a uno mismo. Conocer los discursos particulares que conforman la propia existencia, reivindicar el conocimiento cinético y estudiar cómo se mueve el propio cuerpo favorece, según este autor, la posibilidad de modificación, de encontrar en la coreografía contemporánea nuevos significados. Se trata de tomar conciencia de la relación entre el movimiento y la palabra para poder experimentar otras configuraciones y relaciones posibles.

Al final del último encuentro, durante las devoluciones individuales, Agustina me dijo que conmigo todos los procesos tuvieron tiempos diferentes. Que se develaron a otro tiempo y que eso “no era ni mejor ni peor”, que ese fue mi tiempo para devenir “intérprete-autora”. Agregó que para ella fue interesante ver cómo, cuanto menos narrativa me puse, más apareció el tema y más dejé “transpirar la mujer, el objeto, el doble vínculo con la maternidad”. Comentó que le pareció un proceso muy rico y me sugirió un concepto matriz para continuar con la búsqueda: “el ikebana”. El arte zen de los arreglos florales. Un concepto que tenía en cuenta el filo, la belleza, la duración que no perdura, la vida y la muerte de las cosas.

Pensé que el concepto era muy acertado, que quería hablar de las pequeñas muertes en vida, de los duelos, de los momentos en los que la piel ya no nos protege del mundo. Sentí que la experiencia me pasó por encima como una aplanadora y que movilizó fuerzas que parecían emerger “mágicamente”, ante mi propia incredulidad. Me sorprendió la paradoja de que la artista haya primado sobre la antropóloga, volviendo al material más antropológico que nunca. Comencé a reflexionar, además,

sobre lo difícil que fue para mí estar cerca y lejos a la vez, adentro y afuera de la experiencia, manteniendo un rol de etnógrafa de mi propio recorrido.

En este recorrido de composición coreográfica pude evocar un recuerdo doloroso ante la mirada atenta de otros y darle un sentido renovado al encontrar nuevos movimientos, nuevas palabras y soportes alternativos para contarlos. Este proceso de acercamiento-extrañamiento implicó una vuelta reflexiva sobre mi vivencia que se entramó con mi búsqueda estética y académica. Pude jugar en la frontera entre la ficción y la realidad y construir, así, un espacio reflexivo desde el cuerpo en movimiento.

Un proceso que me permitió fragmentar, segmentar, seleccionar y ficcionar el material biográfico para devenir autora de mi propio recorrido y recuperar, al menos en parte, la posibilidad de agencia que sentí coartada. Este lugar de enunciación me permitió entender, entre otras cuestiones, que nuestros cuerpos sexuados no son solo un campo de batalla de discursos que los reclaman para sí, sino que también son un campo de fuerzas en tensión y un territorio en permanente disputa de sentido.

6.6 La creatividad de las madres

Agustina se acaba de mudar a un departamento más grande con su familia. La fui a visitar para conocer su nueva casa y compartir un rato con ella. Mientras lava unas verduras para el almuerzo, yo juego con su beba en el piso. Estamos sobre una manta de colores, le voy mostrando algunos juguetes que están alrededor, le hago gestos y sonidos. Mi atención se reparte entre mi charla con Agustina y la bebé, aunque casi ni miro a mi amiga mientras conversamos. Últimamente nuestros encuentros son así: entre interrupciones, en medio de otras actividades, cambiando pañales, dando la teta o jugando con nuestras hijas, saltando de tema en tema y sin inquietarnos por seguir un hilo en la conversación. Hoy no llevé a mi hija conmigo, por lo que nuestra atención se reparte un poco menos. Le pregunto por el proceso creativo que está iniciando, quiero saber cómo se siente volviendo al ruedo:

Agustina: Siempre es entrar en un estado muy particular. Como que lo tenés ahí presente todo el tiempo. Y ahora con la maternidad hay una retroalimentación constante, que está buenísima. Eso es algo que me copa pensar. El ida y vuelta entre

lo que traigo del mundo artístico y criar a una bebé. Me doy cuenta de que estoy mucho más canchera para separar el significado del significante, por ejemplo.

Yo: ¿Se te ocurre algún ejemplo? Me re interesa este tema.

Agustina: Sí, ponle... el otro día estaba haciendo cosas en casa con Cata a upa. Entonces pensé, ¿qué pasa si en vez de una bebé tengo una mochila con algo?, ¿qué pasaría en lo escénico? O me pregunto cosas cuando me pongo a ordenar, a hacer la cama, ¿qué pasaría si juego con la repetición o con la velocidad?, ¿si cambio una cosa por otra?, ¿funcionaría?

Cata nos interrumpe con un berrinche, está un poco molesta. Le reviso el pañal: está seco. Agustina cree que puede ser hambre. Se sienta en el sillón para darle la teta. Le paso a la beba y me ofrezco a seguir con la preparación de la comida. Nos quedamos en silencio por un rato. Agustina le murmura cosas a Cata mientras la amamanta. Yo no encuentro el rayador para las zanahorias por ningún lado. Me doy por vencida y le pregunto dónde está. Agustina me pide que revise una de las cajas que todavía no terminaron de desarmar. Lo encuentro ahí, entre tupperts y fuentes.

Cata se baja del sillón y gatea entusiasmada hacia la caja. Agustina se le adelanta y termina de vaciarla a toda velocidad. Pone las cosas sobre la mesa y me pide que le alcance una lapicera. Obedezco. Ella le hace dos agujeros a la caja y mete a Cata adentro. Se matan de risa. Durante el resto de la tarde Agustina sigue agregándole agujeros a la caja, pegándole cintas o inventándole otras funciones sobre la marcha. Cata se entretiene con esa caja interactiva casera y nosotras aprovechamos cada instante para ponernos al día.

Igual que Agustina, durante el trabajo de campo observé cómo las mujeres resolvían de maneras imaginativas situaciones cotidianas vinculadas al cuidado infantil y ponían en práctica ese “ida y vuelta” entre el arte y la maternidad de múltiples formas: seguían las fantasías de sus hijos e hijas tratando de ampliar lo que estaba ocurriendo, les proponían bailar emociones o moverse como animales, fabricaban cosas con objetos ordinarios, usaban objetos para otras funciones, improvisaban pequeñas danzas a partir de la combinación de movimientos simples, inventaban juegos para trasladarse por el espacio, sugerían exploraciones rítmicas o sensoriales, etcétera.

Cuando les preguntaba por la creatividad puesta en juego en esas escenas, muchas respondían cosas como: “criar a mis hijos es lo más creativo que hice en toda mi vida”, “para mí [maternar] es el desafío creativo más grande que tuve, aunque lamentablemente nadie lo ve así”, “hay que ser muy creativa para estar criando y poder

hacer otras cosas”, “jugando con mi hijo aflora mucho material que después uso para componer”, “tengo muchas ideas cuando juego con mi hija, para mí es como una usina creativa”. Para otras esta creatividad cotidiana pasaba inadvertida. Se sorprendían cuando reparaba en la originalidad de alguna acción o no entendían qué era lo que veía de especial en eso que hacían.

Partiendo de la teoría del etiquetamiento propuesta por Howard Becker (2018), concluyo que estas situaciones cotidianas de las artistas madres mostraban que lo que escasea no es la creatividad, sino el acto de etiquetar algo como creativo:

Si miramos a nuestro alrededor, todo el tiempo vemos gente siendo creativa en las situaciones cotidianas más comunes, haciendo cosas originales que no han sido llevadas a cabo de la misma manera. Una vez que separamos la originalidad de una idea o una acción, vista desde un punto de vista imparcial, de los juicios que otros realizan sobre su originalidad y creatividad, podemos buscar expresiones de creatividad en todas partes. Y las vamos a encontrar (Becker, 2018: 107).

Los actos creativos suceden todo el tiempo, en todas partes. El problema no es, entonces, la ausencia de creatividad, sino dónde la buscamos, quiénes juzgan a los productos o a las personas como creativos y en qué principios se basan estos juicios. Tal como sostiene Becker, el acto clasificatorio es, siempre y necesariamente, un acto imbricado y definido socialmente. Al mismo tiempo, las personas juzgan a sus “propias producciones o actividades como originales, imaginativas y creativas; o –en la dirección opuesta– como estúpidas, tontas e inútiles” (Becker, 2018: 107).

Las tareas de cuidado infantil suelen ser desvalorizadas e invisibilizadas, pensadas como rutinarias, simples y poco importantes. En este sentido, parece que fueran esencialmente incapaces de generar ideas creativas que, eventualmente, puedan circular, trasladarse o retroalimentarse con otros ámbitos de la vida cotidiana. El pensamiento habitual no imagina a una artista siendo creativa en situaciones domésticas ordinarias. Menos aún que la inspiración para una obra pueda aparecer mientras baña a sus hijos, los alimenta o juega en el piso con ellos.

A su vez, la maternidad temprana y el cuidado infantil siguen siendo temas poco abordados escénicamente. Algunas bailarinas también se preguntaban por esta ausencia:

Las metáforas funcionan bien para hablar de la ambivalencia materna, pero qué pasa si pasamos a contar desde el cuerpo y no tanto desde la palabra. Buscar algo que no sea tan literal, no sé. Para mí hay un tema interesante ahí. Es meterse con lo propio e ir hasta el fondo para llegar a lo más universal, para dejar de hablar solo de vos ¿no? Además, la finalidad del arte es un poco esa. Es una vía para elaborar, para que otros puedan resonar con eso. Darnos cuenta de que al final no estamos tan solos en esta. Es re loco igual. Porque yo me hago mil preguntas sobre si da o no da llevar la maternidad a escena. Si a alguien le interesará. Y a veces veo a colegas que hacen cualquiera. Que se mandan y no les importa nada. Me parece que el tema de la maternidad da como un prejuicio a priori, que está re censurado. Para mí se cuestiona más que cualquier otro tema. Hay obras que están re bien recibidas en el ambiente y son como el perro que se muerde la cola. Viene alguien de afuera y no entiende nada. Son re para clase media con cierta formación. Además, hay muchísimo material catártico, subjetivo y de viaje personal. Entonces no se entiende por qué parece no haber cabida para hablar de la maternidad. Te miran como diciendo, no sé, ¿a quién le interesa ese tema? (Valeria, 30 años).

Al igual que las feministas del punto de vista, Valeria cree en el valor epistemológico del conocimiento situado. Considera que todavía hay mucho para decir en la danza sobre la experiencia materna, aunque es un tema que genera muchas resistencias dentro del circuito contemporáneo. Se pregunta por qué en un contexto tan reflexivo, que orienta la atención hacia “lo propio”, que piensa en términos relacionales y que desarrolla una marcada conciencia del pensamiento, los sentimientos y las sensaciones corporales, la cuestión de la maternidad sigue siendo tan desvalorizada y rechazada.

Como analicé en el capítulo 4, en la actualidad las madres son un cuerpo invisible que pugna por hacerse visible y ponerse en escena en estos circuitos culturales. Los feminismos locales están jugando un papel muy relevante para politizar lo personal también en el arte, para recuperar el vínculo del arte con la vida cotidiana y para hacer lugar a formas de expresión estética que sean capaces de interpelar nuestros mundos conocidos y posibilitar otras formas de subjetivación.

En este contexto algunas mujeres comienzan a poner en tensión los dilemas materno-dancísticos, los modelos hegemónicos de artista y de madre y la separación de esferas propia de la modernidad. Estas bailarinas madres no saben de “cuartos propios” para la creación¹⁰² ni creen en el tipo de inspiración artística “que baja”, de

¹⁰² En el ensayo *Un cuarto propio* (1929) la escritora británica Virginia Woolf marca un hito para la historia de las mujeres en la literatura. La autora se pregunta cómo se construye la subjetividad femenina en un mundo de dominación masculina, por qué la historia ha silenciado las vidas y obras de las mujeres escritoras y de qué modos la situación de subordinación de las mujeres influyó en la disminución de su empuje vital y creativo. Aquí reflexiona sobre la invisibilidad de la mujer, su rol reproductivo y doméstico y la dependencia económica respecto del hombre. También sobre la dificultad de las mujeres

golpe y de la nada. Por el contrario, muchas piensan que la creatividad es una búsqueda activa y dialógica. Un estado de apertura que involucra la puesta en marcha de múltiples estrategias cotidianas para seguir creando. Que se superpone, se hilvana, se mixtura, se negocia y se tensiona con sus tiempos de cuidado infantil y sus espacios domésticos.

6.7 Conclusiones

En este capítulo me dediqué a analizar los modos en que las maternidades pueden nutrir, transformar o potenciar la trayectoria artística de las bailarinas que participaron de este estudio. El eje del análisis no se centró en lo que la maternidad es para estas mujeres, sino en lo que les posibilita hacer. Discutiendo las narrativas analizadas en el capítulo 3 que postulan al embarazo de una bailarina como la ruina profesional, observé cómo estas vivencias gestantes se entraman con la formación en danza y habilitan el desarrollo de nuevas disposiciones corporales, emocionales, cinéticas y sensibles que ponen en circulación una reflexividad que se traslada hacia el lenguaje propio de movimiento.

Para muchas bailarinas la maternidad no era solo productora de desigualdades de género, sino que también constituía un recurso que posibilitaba reflexionar sobre sí mismas y que resultaba beneficioso para su desempeño artístico. Los saberes aparecían, una y otra vez, desbordando las fronteras rígidamente establecidas, circulando entre el arte y la maternidad. Mostrando, en definitiva, las porosidades existentes entre las diferentes esferas de la vida cotidiana, los modos en que las formas de conocimiento podían hibridarse y convirtiendo a la maternidad en un dispositivo habilitante para la acción y la creación. Este cruce de fronteras entre el tiempo de trabajo y el tiempo de cuidado será el tema central del próximo capítulo.

para acceder a la universidad y sobre la reproducción de los estereotipos de género en la novela. Su tesis es clara: la independencia intelectual depende de cosas materiales. Por eso, insiste en la necesidad de tener un salario y un cuarto propio.

Capítulo 7

Las tácticas

7.1 Introducción

En este capítulo me propongo atender a las tácticas que desarrollan las bailarinas madres para gestionar el tiempo. ¿Cómo hacen estas mujeres para articular, diariamente, su carrera artística con el cuidado infantil?, ¿cómo usan el tiempo?, ¿siguen haciendo lo que les gusta?, ¿cómo?, ¿de qué modos mantienen su pertenencia efectiva a cada circuito dancístico?

Si bien muchas bailarinas de tango y bailarinas de contemporáneo decían sentirse tironeadas entre la maternidad y la danza, entre deseos y necesidades que aparecían como contrapuestos e incompatibles, en sus prácticas cotidianas también daban cuenta de un gran despliegue creativo para circular por los espacios estudiados.

Mientras que en el capítulo anterior mantuve el foco en el desborde de saberes entre la danza y la maternidad, en este capítulo pondré la lupa en cómo las mujeres usan y gestionan el tiempo para favorecer la articulación entre el trabajo artístico y la maternidad. Partiendo de los aportes teóricos de Michel de Certeau (1996 [1979]), me propongo analizar esta pluralidad de acciones en términos de tácticas. Al igual que otros estudios que utilizaron este concepto para preguntarse por los usos y la gestión del tiempo de las madres (Callejo Gallego, 2005; Imaz, 2010), en este capítulo despliego una mirada atenta a las tácticas de las bailarinas madres para llevar adelante sus proyectos personales en el marco de las relaciones de poder que las sujetan.

Antes de adentrarme en el análisis empírico de los datos recolectados, propongo esbozar algunas de las ideas fundamentales de este historiador francés. De Certeau ofrece un abordaje complejizador de las relaciones de dominación en las ciencias sociales para atender a la creatividad de lo cotidiano y a las lógicas de las prácticas que, a simple vista, pueden parecernos fragmentarias, difusas y silenciosas.

Se trata de observar los artificios de mujeres y hombres comunes, supuestamente condenados a la pasividad y a la disciplina, para gestionar opciones cotidianas y para encontrar diversas maneras de hacer: maneras de habitar, leer, escuchar, circular, bailar, hablar, entre otras. Para ello, de Certeau analiza las micro-

resistencias movilizadas en las prácticas cotidianas y observa la creatividad –dispersa y artesanal– puesta en juego por grupos e individuos atrapados dentro de las redes de vigilancia y control. A partir de las nociones de táctica y estrategia, desarrolla su concepción de resistencia para dar cuenta de la indeterminación constitutiva de las relaciones de poder:

Llamo *estrategia* al cálculo (o a la manipulación) de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde que un sujeto de voluntad y de poder (una empresa, un ejército, una ciudad, una institución científica) resulta aislable. La estrategia postula *un lugar* susceptible de ser circunscrito como *algo propio* y de ser la base donde administrar las relaciones con *una exterioridad* de metas o de amenazas [...] llamo *táctica* a la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio. Por tanto, ninguna delimitación de la exterioridad le proporciona una condición de autonomía. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Además, debe actuar con el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña. No tiene el medio de *mantenerse* a sí misma a distancia, en una posición de retirada, de previsión y de recogimiento de sí: es movimiento “en el interior del campo de visión del enemigo” [...] No cuenta pues con la posibilidad de darse un proyecto global ni de totalizar al adversario en un espacio distinto, visible y capaz de hacerse objetivo. Obra poco a poco. Aprovecha las “ocasiones” y depende de ellas, sin base donde acumular los beneficios, aumentar lo propio y prever las salidas. No guarda lo que gana (de Certeau, 1996: 42- 43)¹⁰³.

Según de Certeau, la característica principal de las tácticas es carecer, a diferencia de las estrategias, de un lugar propio. Sin un lugar propio, las tácticas operan sobre el tiempo. Dependen de la capacidad de aprovechar el momento y de actuar sobre el instante. De la astucia del débil para jugar con los acontecimientos y para sacar provecho de las fuerzas que le resultan ajenas. Se basan, en definitiva, en el sentido de oportunidad para asegurar desplazamientos rápidos e inesperados, para crear sorpresas, para escabullirse y provocar desvíos o posibilidades de fuga.

7.2 Gestionar el tiempo

Llegué unos minutos después de las once a nuestro primer encuentro. Valeria ya estaba sentada en una mesa redonda para dos personas, ubicada cerca de la puerta de ingreso al bar, justo en la esquina de Callao y Lavalle. La reconocí fácilmente porque había visto algunas fotos suyas en las redes sociales¹⁰⁴. Llevaba puesto un

¹⁰³ Las palabras en letra cursiva de las citas son del texto original.

¹⁰⁴ Con Valeria comenzamos a seguirnos por la red social Instagram en mayo de 2019.

sweater rojo, un pañuelo azul anudado al cuello y un jean azul oscuro que le quedaba bien ajustado y destacaba la musculatura de sus piernas. Toda su atención estaba sumergida en un tostado de queso y tomate.

La interrumpí para presentarme. Ella se puso de pie mientras terminaba de masticar el bocado que se había llevado a la boca unos segundos antes. Nos abrazamos y volvió a sentarse rápidamente. Si tuviese que decir que fue lo que más me impactó de Valeria, sin duda elegiría su amplia sonrisa. Sacó de una silla su mochila negra con un pañuelo verde anudado y me hizo una señal para que me sentara ahí. Se disculpó por estar comiendo y me contó que venía de un ensayo y que estaba muerta de hambre “no comí nada en todo el día, tuve que salir corriendo de casa para dejar a mi hijo en lo de mi mamá y no paré un minuto hasta recién”, agregó. Ya se había tomado todo su café con leche, así que pedimos dos más, uno para mí.

Me contó que vivía en Morón pero que viajaba dos o tres veces por semana a la ciudad de Buenos Aires porque estaba ensayando dos obras de danza contemporánea. Una se estrenaría en un par de semanas en el centro cultural Sábado y la otra se presentaría a fin de año, era el trabajo final de una amiga para obtener su licenciatura en danza en la UNA. Me dijo que ella siempre bailó en “compañías porteñas” pero que últimamente los viajes le resultaban muy caóticos. Su pareja cumplía un horario muy estricto en la oficina y ella se quedaba a cargo de toda la logística del hijo en común. “Por suerte tengo a mi mamá, que siempre está súper dispuesta a cuidarlo, sino no sé cómo haría”. Después me detalló su itinerario habitual:

arranco con la lucha para levantarlo temprano, que le cuesta un montón. Primero nos tomamos el tren en dirección contraria para dejarlo con la abuela, que vive en Castelar. Muchas veces estoy tan justa de tiempo que le pido a mi mamá que me espere en el andén. Le tiro al nene por la ventana –las dos nos reímos fuerte, me siento muy identificada con ella– y salgo corriendo para tomarme el otro tren hacia capital. Hay veces que llego agotada antes de empezar el día. Por eso intento exprimir al máximo mi tiempo cuando vengo a capital: ensayo, tomo clases, hago compras, programo reuniones. Trato de concentrar toda mi agenda porteña en dos o tres días semanales (Valeria, 30 años).

Igual que en el caso de Valeria, en los relatos de la mayoría de las bailarinas madres de tango y de contemporáneo la administración y el uso eficiente del tiempo aparecían como una táctica para tratar de compatibilizar sus carreras artísticas con sus maternidades. El diseño de complejos cronogramas familiares, la elaboración de listas

de tareas y la planificación (siempre flexible) del tiempo disponible eran parte de todas nuestras conversaciones. Esta gestión del tiempo también se veía facilitada, a veces, por la posibilidad de contratar servicios de terceros, particularmente niñeras y empleadas domésticas. Algunas mujeres también contaban con una red de apoyo familiar femenina (madres, tías, hermanas, suegras, etcétera) que colaboraba con las tareas de cuidado de sus hijos e hijas.

La organización se presentaba como una solución clave y solía involucrar el reclamo de mayor participación del padre¹⁰⁵. En líneas muy generales, estas tácticas implicaban el ajuste de la agenda laboral de las mujeres al cronograma familiar y una optimización al máximo del tiempo disponible para ellas: “cuando sos madre, ya no podés darte el gusto de perder el tiempo”, “me volví mucho más eficiente en el uso del tiempo”, “soy fan de las listas para todo”, “aprendí a elegir muy bien los proyectos, ya no hay tiempo para hacer todo”, “intenté planificar muy bien mi semana para evitar las maratones, aunque a veces no se puede”, “extraño perder un poco el tiempo”, “ahora elijo muy bien las clases que tomo”, etcétera.

Como analicé en el capítulo 5, para muchas bailarinas la maternidad temprana implicó un replanteo de prioridades, intereses y usos del tiempo. Carolina y Nadia son dos bailarinas de danza contemporánea y madres de niñas y niños pequeños que me cuentan sobre los cambios que experimentaron en la valoración y los usos del tiempo:

Empecé a valorar más mi tiempo. Ya no doy clases para una sola persona, ponele. Salvo que me paguen la clase particular, no lo hago más. Antes lo re hacía. Ahora valoro más mi tiempo y eso estuvo bueno. Porque andaba enloquecida por los puchitos. Agarrando cualquier cosa que salía. Y no estaba bueno. Ahora me pude organizar mejor. Y valoré más mi tiempo. Eso. El que quiere tomar clases conmigo, estos son mis horarios. Punto. Ya no ofrezco más un millón y medio de horarios, ni me acomodo a lo que me pidan (Carolina, 31 años).

Por lo menos por un tiempo voy a tener que frenar un poco, lo sé. Igual me las rebusco. Hago seminarios intensivos. Tomo un tiempo con un profesor, otro tiempo con otro. Y medio que ya sé y ya me concienticé que ahora no hay nada fijo. Y eso me cuesta. Me cuesta concientizarme y hacerme a la idea. Los imprevistos permanentes, la falta de tiempo para tomar clases. Es un tironeo interno terrible. Sé que ya no puede ser lo mismo, al menos por un tiempo, pero me cuesta un montón. Yo cuando estaba embarazada me imaginaba que todo iba a ser mucho más sencillo. Hay que aprender a lidiar un poco con la ansiedad, porque lleva su tiempo ir retomando las actividades. Mucho más de lo que creía (Nadia, 32 años).

¹⁰⁵ Esta cuestión también fue trabajada por Catalina Wainerman (2005) en su estudio sobre las mujeres de clase media residentes en el Área Metropolitana de Buenos Aires.

Todas las madres de niñas y niños pequeños implementaban una serie de ajustes que operaban sobre el tiempo y la energía dedicados a su profesión, entre otros: la reducción de las horas o los días semanales de ensayos, la renuncia a los trabajos por la noche en las casas de tango, la reducción o el abandono de las clases que tomaban para sí mismas, la suspensión temporal de las giras de tango al exterior del país, el abandono de la carrera escénica por la docencia exclusiva, la continuidad de la carrera (artística o docente) de forma individual para evitar “atarse” a los tiempos de los otros, la reducción de sus horas docentes, etcétera.

A partir de un sinfín de combinaciones posibles, estas mujeres también buscaban compatibilizar diariamente el trabajo fuera del hogar con un ideal de maternidad intensiva y abnegada (Hays, 1998) que continuaba operando en muchas de sus subjetividades. Para eso, calculaban sus tiempos con la perfección de un reloj suizo y resolvían con astucia el rompecabezas de la agenda familiar para tratar de ganar horas para sí.

Otras bailarinas, una notable minoría entre las que participaron de este estudio, fueron madres a edades muy tempranas y desarrollaron sus carreras artísticas a la par que ejercieron sus maternidades. Estas mujeres no jerarquizaban sus actividades igual que sus colegas ni establecían las mismas prioridades. Catalina, una bailarina de tango que fue mamá por primera vez cuando era adolescente, me contó sobre los inicios de su carrera:

Me fui de viaje por primera vez cuando una [de mis hijas] tenía tres años y la otra cinco. Me fui de viaje tres meses, sin ellas. Fue medio una tortura. [...] Pero yo sabía, siempre tuve muy claro lo que quise y a dónde quería llegar. Siempre tengo objetivos de a dónde quiero llegar. Y yo sabía que ese era el camino. En mi mamá había un poco de duda, [ella me preguntaba] ¿vos estás segura? De hecho, la primera vez que viajé sino me vine hecha [económicamente], ahí nomás. Pero sabía que era poner un granito de arena en una cosa que yo tenía en claro que quería. Y funcionó. Y hoy en día es así. Ahora viajo mucho menos y gano muchísimo más, el objetivo se cumplió. Fue muy sacrificado, pero se cumplió (Catalina, 28 años).

Durante esta entrevista Catalina repasó sus primeras experiencias como madre y bailarina. A diferencia de la mayoría de las mujeres con las que conversé, para ella su desarrollo profesional se dio en paralelo a su maternidad. Otra contraposición con muchas de sus colegas era la falta de jerarquización de su rol como madre por sobre

su rol como bailarina. Por el contrario, afirmaba que dedicar tiempo a consolidar su carrera había sido tan importante como cuidar a sus hijas y que no estaba dispuesta a sacrificar ninguna de estas esferas en función de la otra.

Según pude inferir a partir de su relato, Catalina contaba con una densa red de apoyo y sostén familiar, pero también con mucha determinación personal: ella sabía que para alcanzar sus propios objetivos tenía que renunciar a otras cosas (por ejemplo, al tiempo libre o al tiempo con sus hijas) y que debía aprender a repartir su tiempo y su energía entre la maternidad y la profesión. Catalina consideraba que el paso del tiempo le había dado la razón y que logró transformarse en una bailarina muy reconocida en todo el mundo, además de criar exitosamente a sus hijas mayores.

Claro que detrás de las diversas tácticas de organización del tiempo y jerarquización de las actividades se asentaban relaciones de poder entre varones y mujeres. En una abrumadora mayoría de los casos, estas mujeres eran las principales responsables del cuidado infantil. Ellas eran las que tenían que trabajar medio tiempo, las que tenían agendas laborales más flexibles, las que trabajaban en sus casas o cerca de ellas, las que faltaban a sus trabajos cuando sus hijos e hijas se enfermaban o las que los llevaban con ellas cada vez que podían para aprovechar la ocasión.

No obstante, esta situación desigual les permitía cierto margen de maniobra. Al ser las principales responsables de la organización familiar, podían ejercer algunas pequeñas operaciones sobre el tiempo de los otros para utilizarlo en su propio beneficio. Por ejemplo: enviaban a sus hijos e hijas a escuelas por la tarde para poder trabajar por la noche y descansar por la mañana; contrataban niñeras en su lugar de trabajo o mientras trabajaban en sus casas; pautaban los horarios en los que su pareja u otro familiar estaría a cargo de sus hijos e hijas en función de sus propias necesidades; buscaban talleres para niños cerca de sus lugares de trabajo, etcétera.

Si bien para la mayoría de las bailarinas sus hijos e hijas eran “su prioridad” en tanto responsabilidad y práctica de amor, lo cierto es que también solían mencionar la necesidad de un espacio-tiempo propio¹⁰⁶ y problematizaban la dificultad para gestionarse el tiempo libre o el tiempo para sí: “ser madre no quita que una siga haciendo lo que tiene ganas de hacer”, “a veces necesito estar un rato sola, sin hacer nada”, “no entienden que yo también necesito mi tiempo, mis espacios, poder hacer

¹⁰⁶ Patricia Schwarz (2016) observa algo muy similar en su estudio sobre maternidades de mujeres de clase media.

las cosas que me gustan”, “cuando me quedo sola escucho música, me baño tranquila, estoy conmigo misma. Lo disfruto mucho, como antes”, “tengo una gran facilidad para ocuparme el tiempo... ya no sé lo que es el tiempo libre”, “en casa hay una renegociación permanente del tiempo con mi pareja, pero sobre todo conmigo misma. Cada tanto tengo que recordar que mi tiempo de trabajo no tiene que ser el único tiempo disponible para mí”.

Patricia Schwarz (2016) establece una relación entre la reivindicación del desarrollo personal por parte de las mujeres porteñas de clase media y los avances del feminismo local, de la legislación vigente y de los procesos de individuación de la modernidad tardía. Paralelamente, Catalina Wainerman (2005) señala que muchas de estas mujeres intentan alivianar la tensión entre el desarrollo profesional y la maternidad a partir de argumentos provenientes de la psicología. Destacan, por ejemplo, que lo más importante no es la “cantidad” sino la “calidad” del tiempo que se comparte con los hijos e hijas y que la búsqueda de la felicidad individual implica, necesariamente, un beneficio para toda la familia.

Al igual que estas autoras, durante mi etnografía observé múltiples relaciones entre la gestión del tiempo familiar, la reivindicación del desarrollo personal y los modos de individuación contemporáneos. Muchas bailarinas resaltaban la importancia de realizarse como personas y destacaban la necesidad de escuchar sus propios deseos para ser mejores como madres. También procuraban gestionarse el espacio y el tiempo para sí, aunque la disolución de las fronteras entre el tiempo de trabajo, el tiempo de ocio y el tiempo de crianza las llevaba a circular, muchas veces caótica y apresuradamente, entre trabajos, ensayos, clases, reuniones y otras actividades.

Durante los últimos meses, la vorágine cotidiana que muchas bailarinas madres experimentaban se interrumpió súbitamente. El mundo metropolitano que habitábamos se paralizó por las medidas de aislamiento social, preventivo y obligatorio adoptadas por el gobierno a raíz de la pandemia de covid-19. Abandonamos el movimiento por los distintos barrios de la ciudad, el transporte público, el contacto físico, el encuentro cara a cara. Nuestra vida cotidiana se detuvo en el paisaje del hogar: el dormitorio, la cocina, el baño, el living, el balcón. El tiempo pasó a ser, una vez más, el protagonista silencioso de nuestras rutinas. Sin embargo, este tiempo es, en cierto modo, otro tiempo.

Mientras los especialistas circulan por los medios de comunicación de masas dando recomendaciones sobre la gestión del tiempo y el manejo de las emociones durante el encierro, algunas bailarinas madres con las que interactúo se hacen del tiempo como pueden: “te estoy escribiendo desde el baño. Estoy encerrada hace más de 20 minutos para estar tranquila”, “a la mañana no tiro ni la cadena del inodoro por miedo a despertarla. Ese rato que gano para mí mientras ella duerme es sagrado”, “me quedo despierta hasta la madrugada para estar un rato sola”, “ir al supermercado sola se volvió todo un plan”, “a veces me hago la dormida para que no me molesten”, etcétera.

Este tiempo es un tiempo superpuesto. Un tiempo circular. Un tiempo que quedó preso de puro presente. Un tiempo extrañado. Tal vez sea por eso que para muchas mujeres la cuarentena se le parece tanto al puerperio: la recomendación de quedarse en casa, la ausencia de intimidad, la indiferenciación de los días, la imposibilidad de disponer de tiempo para sí, los malabares entre las tareas laborales, domésticas y de cuidado, la disputa creativa entre la crianza y el trabajo artístico, la ilusión –siempre postergada– de poder leer un libro de corrido, de hacer una clase de yoga o de mirar una serie de un tirón, el agotamiento físico, la preparación casi absurda para salir de casa, la renegociación constante del tiempo personal con la pareja.

Muchas bailarinas madres me cuentan que están dando clases virtuales o que siguen vinculadas a sus trabajos creativos desde el confinamiento. También que la administración del tiempo familiar se volvió una misión imposible. El tiempo en las casas aparece como un territorio en disputa. Un tiempo que es múltiple, simultáneo y que se renegocia, con cada integrante del núcleo familiar, minuto a minuto. Un tiempo que, además, se diferencia en un aspecto central del recuerdo que se activa con la memoria del puerperio. En esta experiencia muchas de ellas están, cuerpo a cuerpo, con sus compañeros de crianza. Durante este encierro, ellos también viven cotidianamente el esfuerzo que implica estar entre el trabajo, el cuidado, la limpieza, el ocio y el descanso. Marina reflexiona sobre esto en un mensaje de audio:

Algo que me viene pasando en la cuarentena es que siento que no es algo tan desconocido para mí, esta vida. Porque es bastante parecida a la que tuve durante todo el primer año de mi hija. Con la diferencia de que en ese momento podía salir a pasear más libremente con ella en el cochecito. Ir a una plaza, hacer visitas o recibir gente en casa. Pero hay un punto en el que estar todo el día en casa y tratar de trabajar con ella encima se parece un montón al primer año de crianza. Te diría que a los primeros dos.

Y el hecho de que ahora también esté el papá acá me alivia mucho. Me satisface que él pueda entender cabalmente algo que en su momento yo viví sola. El nunca paró de trabajar, trabajó un poco menos pero no paró. De repente, ahora estamos los acá en casa y eso que yo había vivido sola, ahora lo estoy viviendo en mayor igualdad de condiciones (Marina, 37 años).

No es casual que en este tiempo detenido muchas empezaran a volver, como Marina, sobre las huellas de sus puerperios. Tampoco que comenzaran a preguntarse por la importancia social de los cuidados. Si bien es muy pronto para sacar conclusiones, en nuestros intercambios virtuales aparecen las primeras pistas. Nadia me dice que, cuando se angustia, piensa en el puerperio para tener la certeza de que “esto también va a pasar”.

Cecilia me cuenta que con su compañero trabajan menos horas diarias y que se reparten equitativamente el cuidado de sus dos hijos. Confiesa que esta nueva modulación del tiempo la puso en jaque: “me estoy cuestionando todo. Es muy loco ver que los dos podemos trabajar menos horas y estar más con los chicos. Es cierto que ganamos menos plata, pero también que no tenemos que pagarle a una niñera para que los cuide ni vivir corriendo todo el día”.

Durante esta cuarentena las fronteras público-privado, adentro-afuera, familia-trabajo se desdibujaron. Para muchas artistas madres esta experiencia no es tan desconocida. No lo es porque ya atravesaron el aislamiento del puerperio. Pero también porque hacer lo que les gusta suele implicar la necesidad de trastocar permanentemente las fronteras entre vida y arte.

Frente al conflicto de intereses entre la maternidad y la profesión, como analizaré en el próximo apartado, muchas bailarinas operan tácticamente sobre el tiempo y realizan múltiples cruces de frontera entre las diferentes esferas de sus vidas cotidianas. No obstante, en este contexto la mayoría de los parámetros que organizaban nuestros hábitos y rutinas están en suspenso. Los pilares que sustentaban nuestras certezas, el mundo de lo conocido, se van derrumbando uno a uno.

Como en todo proceso de extrañamiento de lo propio, algunas bailarinas madres empiezan a mirar con ojos renovados la normalidad anterior. A pensar que quizás sea posible una vuelta diferente. Una nueva normalidad que incorpore otras temporalidades. Que le de valor a la detención para que algo nuevo pueda suceder. Que ponga en el centro de la escena la importancia social de los cuidados. Que revele,

finalmente, que las madres somos el engranaje invisible de una máquina que se construye a nuestras espaldas y a expensas de nuestro trabajo.

Todavía es imposible saber cómo impactará esta prolongada experiencia de aislamiento social en las subjetividades, las oportunidades laborales o las micro-resistencias cotidianas de estas mujeres. Sin embargo, en esta pausa nada está quieto y la pregunta por los futuros posibles parece inevitable. Mientras escribo mi imaginación se mueve entre un futuro con más temor al contacto físico y otro con ansias de abrazar. Este último, el que abraza, es un futuro que se debate la organización política, social y económica del cuidado.

7.3 Ocupar el espacio

El objetivo de este apartado es analizar cómo las bailarinas madres ocupan tácticamente los espacios. Para eso, organizo el análisis del registro etnográfico a partir de cuatro espacio-temporalidades (Massey, 2005) diferentes entre sí y lo suficientemente representativas dentro de cada circuito dancístico estudiado: la milonga, la clase, el ensayo y el escenario. Me interesa enfatizar la apropiación subjetiva de estos espacios, describir las posibilidades de desplazamiento, las interacciones, los ritmos y los modos de estar de estas mujeres con sus hijos e hijas.

7.3.1 La milonga

Era sábado por la tarde y acababa de llegar a la práctica de *DNI Tango*¹⁰⁷, como casi todos los sábados durante esos últimos meses, solo que un poco más tarde que de costumbre. Ese mediodía me había quedado profundamente dormida junto a mi hija de ocho meses. Al entrar al edificio antiguo ubicado en el barrio porteño de

¹⁰⁷ La Escuela DNI tango cerró sus puertas el 20 de junio de 2020 por la crisis económica provocada en el sector a raíz de los efectos de la pandemia mundial de covid-19. Ese día se organizó una “fiesta-ceremonia” por la plataforma virtual zoom que duró casi cinco horas. Allí maestros/as y alumnos/as contaron anécdotas, compartieron historias y recordaron los quince años de la escuela. Dana Frigoli anunció que lo único que permanecería abierto sería la tienda *DNI tango store* para la venta –on line o en el local– de ropa y calzado de tango. También comunicó el inicio una campaña de donaciones para ayudar no solo a docentes de su escuela, sino también a otros maestros y maestras de tango que enfrentaban una situación económica muy compleja.

Almagro¹⁰⁸, me dirigí hacia la recepción para pagar los veinte pesos que en 2015 costaba el acceso a la práctica. En el camino me encontré con un conocido que venía desde el patio interno que conectaba a la escuela con el bar.

Me acerqué para darle un beso, pero él interpuso rápidamente su mano entre nosotros y se disculpó “no te doy un beso porque estoy todo pegoteado. Adentro es un infierno, está imposible”. Conversamos durante algunos instantes cerca de la puerta principal y subí por las escaleras en dirección al baño de mujeres, para cambiarme los zapatos que traía de la calle y ponerme las zapatillas de baile¹⁰⁹. Al llegar a la sala de la práctica noté que la cantidad de gente sobrepasaba por mucho la concurrencia habitual.

Las personas entraban y salían por la puerta de acceso y se asomaban al balcón que daba hacia el patio interno del edificio. Era imposible transitar por ese pasillo sin rozar los cuerpos humedecidos o escuchar las palabras sueltas de alguna de las múltiples conversaciones que se superponían en varios idiomas. Decidí ingresar al salón y atravesar todo el espacio para ubicarme cerca de los bancos que se encontraban en el fondo de la sala y que también funcionaban como cajoneras para guardar las pertenencias de los asistentes.

Allí el aire era denso y hacía más calor, pero también había un poco más de espacio. Bailé durante unos quince minutos con un hombre italiano, hasta que Dana Frígoli –la fundadora de la escuela, directora de la compañía de danza y responsable de todas las actividades del lugar– interrumpió la música para hacer un anuncio. Desde el centro de la sala, Dana presentó a un dúo musical de guitarras llamado Maurín-Sánchez que esa tarde tocaría para nosotros. Nos sentamos en el suelo, en los bancos y en las pocas sillas disponibles formando un gran círculo alrededor de los músicos, algo que era habitual en todas las exhibiciones de baile o presentaciones de grupos musicales.

¹⁰⁸ Se trataba de un lugar de unos 750m2 divididos en diversas áreas. Al ingresar al edificio, en 2015 podía observarse la recepción de la escuela de tango y el salón en donde funcionaba la tienda DNI. También en la planta baja, luego de atravesar un patio interno, estaba el bar llamado *Utrecht*. En el primer y segundo piso funcionaban las salas de baile de distintos tamaños, para clases individuales y grupales. Todas estaban equipadas con pisos de madera, sistemas de sonido y espejos. Esta disposición espacial tuvo varias modificaciones a lo largo de los últimos cinco años, hasta el cierre definitivo del espacio en 2020.

¹⁰⁹ Este calzado fue diseñado para la tienda *DNI tango store*. Son zapatillas cómodas y con diferentes diseños. Todos los modelos tienen un taco ancho bajo, de entre 5 y 6 cm de altura. La mayoría de las mujeres que asistían a las clases y a las prácticas de DNI usaban estas zapatillas de entrenamiento. Se venden en el local o se pueden comprar en dólares a través de su tienda digital.

Ellos tocaron dos tangos entre el murmullo de asistentes y luego nos invitaron a bailar. Como suele suceder en estas ocasiones, los primeros en ocupar la pista de baile fueron los profesores de la escuela y algunos estudiantes avanzados. Todo lo que pasaba estaba dentro de lo más rutinario y predecible, hasta que una pareja de bailarines profesionales irrumpió en el espacio con una beba en brazos. El hombre, de unos cuarenta años, acomodó a la pequeña sobre su pecho sosteniéndola con el brazo derecho y entrelazó su mano izquierda a la mano derecha de la mujer. Ella apoyó su mano izquierda en el omóplato derecho de él y juntos armaron un abrazo abierto que en el centro contenía a la beba.

Comenzaron a circular lentamente por el borde exterior de la pista de baile, realizando movimientos suaves y mirando todo el tiempo a la pequeña que lucía muy comfortable entre ambos. Los tres sonreían deslizándose como en una burbuja de intimidad bajo la mirada encantada de la mayoría de los presentes. Muchas personas los observaban con una sonrisa, saludaban con su mano a la beba cuando pasaban cerca de ellos y parecían muy a gusto con la escena que estaban observando.

Era la primera vez que veía a una pareja de tango bailar con una bebé en brazos, aunque no era la primera vez que veía niños o niñas en el lugar. Sin ir más lejos, a esa práctica solía asistir la hija de Dana Frígoli en compañía de ella misma, de su padre (que también es bailarín de tango y dueño de la escuela) o de su abuela materna. Cuando estaba en el lugar, la pequeña se entretenía de diferentes maneras: jugaba a los costados de la pista de baile, entraba y salía de la sala corriendo con otros niños y niñas, se quedaba con su abuela en el bar o conversaba con profesores y profesoras de la escuela.

Dentro del circuito relajado de milongas, niños y niñas asistían ocasionalmente con sus madres y se integraban a la dinámica de diferentes maneras: permanecían junto a ellas al costado de la pista de baile, dibujaban en las mesas, corrían por el espacio hasta que algún adulto les llamaba la atención, leían cuentos o historietas, ensayaban algún paso de tango fuera de la pista, conversaban con otros asistentes, merendaban, jugaban con juegos de mesa o aparatos tecnológicos, observaban a sus madres bailar, etcétera.

Ante determinados acontecimientos imprevistos –entre ellos: la suspensión de una clase, la ausencia de la niñera, un contratiempo laboral del padre, el retraso de la abuela, etcétera– estas mujeres trataban de sacar provecho de las circunstancias. Para

algunas, estos imprevistos se convertían en una oportunidad para compartir momentos diferentes y placenteros con sus hijos e hijas: “son mis dos pasiones, qué mejor que juntarlas”, “me encanta que vea lo que hace su mamá”, “me gusta traerla. Yo me despejo un poco y mis amigas me ayudan a cuidarla”, etcétera.

Otras mujeres me confesaban que preferían no llevar a sus hijos con ellas, pero que era su “única alternativa” para poder bailar. Una tarde de otoño en la práctica de tango *La María*¹¹⁰, una bailarina profesional que asistió con su hija de cuatro años me dijo:

Mi hija odia venir, no le gusta para nada, pero era esto o no venir. Yo estoy separada de su papá, así que para mí es todo un poco más difícil. Cuando ella tenía dos años la llevaba a la práctica de DNI, la que se hace los sábados a la tarde. Algunas amigas me ayudaban a cuidarla para que pudiera bailar, pero eso tampoco me funcionó. Hoy es la primera vez que la traigo en mucho tiempo, porque es el cumpleaños de una amiga y quería pasar a saludarla. Tengo unas ganas tremendas de bailar un rato, espero que me deje (Nota de campo, 15 de abril de 2015).

Más allá de las diferencias individuales en cuanto al gusto y al placer por compartir los espacios de trabajo o de recreación con sus hijos e hijas, la táctica implementada por muchas mujeres se vinculaba a la resolución práctica de un conflicto: la escasez de tiempo para sí mismas y la necesidad de aprovechar el tiempo de una manera astuta.

En pocas ocasiones, mucho menos habituales, niños y niñas iban a las prácticas con sus padres o con ambos: padre y madre. Por ejemplo, un lunes de noviembre una pareja de bailarines profesionales fue con su bebé al *Motivo Tango*¹¹¹. Se ubicaron en una mesa grupal junto a las organizadoras de la práctica y a otros bailarines y bailarinas, que en varios momentos de la noche cuidaron del niño dormido mientras ellos bailaban juntos. Cuando le pregunté sobre este tema a una de las tres mujeres organizadoras de la milonga, ella me respondió:

No es que El Motivo sea un lugar que está digamos como abierto a la familia. Es *kids-friendly*. O sea, hay personas que por algún motivo tienen que llevar a los niños y vienen con los niños. Imagínate, tres minas que organizan y que somos mamás las tres. Imagínate que son más que bien recibidos al espacio. También es un lugar que es

¹¹⁰ En ese momento la práctica se desarrollaba los martes, de 15hs. a 19hs., en La Catedral del Tango ubicada en el barrio porteño de Almagro.

¹¹¹ En ese momento *El Motivo Tango* funcionaba los lunes entre las 20hs. y las 24hs. en el Club Social y deportivo Villa Malcom, ubicado en el barrio porteño de Palermo.

más temprano y eso invita más. No sé, hay milongas que arrancan a las tres de la mañana. Y ésta es hasta la una, y eso también invita a que vengan niños. Porque si vienen a las once de la noche y bueno, capaz que traen al nene por dos horitas. Pero si van a bailar a las dos de la mañana, por ahí ya no. Pero si es un horario que es temprano y el nene come algo y no sé qué, se tira a dormir en una silla. O se durmió en el carrito, o lo que sea. Es un rato y es más o menos temprano (Nota de campo, 10 de noviembre de 2014).

Es decir, si bien la práctica no tenía la intención de convertirse en un espacio para toda la familia, su organizadora resaltaba que se trataba de un lugar en el que niños y niñas eran bien recibidos. También afirmaba que el horario “tempranero”, el estilo relajado y las tres mujeres–madres organizadoras facilitaban que esas cosas sucedieran. Consideraba que el cruce de fronteras era posible solo en ciertas circunstancias y que dependía, entre otras, de las dinámicas de interacción que se desarrollaban en cada espacio de tango. Sobre esto, Catalina también me contaba:

Hay lugares a los que decido no llevarlas porque quizás el ambiente se presta a una cosa más nocturna, más pesada. Más alcohol y cosas que no son para niños. Las llevo, pero depende mucho del ambiente, de los ambientes de tango. Porque tienen diferentes sintonías. Normalmente si voy con ellas son prácticas que terminan como mucho a las dos de la mañana, o prácticas de tarde. Pero a la Viru [Viruta] por ejemplo no, al Yeite no. Alguna vez las he llevado al Canning y se quedan dormidas por ahí. Cuando las llevo es porque a veces no tengo con quién dejarlas [...] y otras veces porque yo disfruto de mi trabajo y esta bueno también que ellas conozcan qué es lo que hago (Catalina, 28 años).

Como analicé en el capítulo 5, los lugares nocturnos y diurnos suponían una concurrencia diferente y la puesta en juego de lógicas de vinculación distintas. Las personas que iban a bailar por la noche se vestían con ropa más elegante o sugerente, tomaban alcohol y estaban más predispuestas al establecimiento de vínculos eróticos y sexuales con compañeras y compañeros seleccionados. Estas características hacían de los espacios sociales en los que se bailaba tango lugares amigables, o no, para asistir con los hijos e hijas. También es interesante destacar que los espacios considerados “amigables” eran habitualmente organizados por otras mujeres madres.

De modo similar al estudiado por María Julia Carozzi (2015) en la década del cincuenta¹¹² entre los clubes de barrio y las milongas del centro porteño, en la

¹¹² Carozzi observa que durante la década del cincuenta “los clubes y las sedes de asociaciones de colectividades barriales permitían la entrada de menores” (2015: 141). A diferencia de estos espacios, la presencia de menores estaba prohibida en los salones de baile céntricos y en las confiterías.

actualidad los espacios de baile también comenzaron a dividirse (entre las múltiples características que los diferencian) entre aquellos que habilitan la participación de menores, es decir los espacios “amigables” para toda la familia, y los espacios que no permiten la entrada de menores de edad. Si bien estos últimos no prohíben explícitamente la entrada de niños y niñas a los eventos dancísticos, estas reglas de juego son ampliamente conocidas por todos y todas.

Durante una charla virtual sobre identidad barrial organizada en el marco del *4º Festival Independiente de Tango de Urchasonía*¹¹³, la bailarina e investigadora de tango Soledad Maidana se refería a este tema:

El club es más familiar que otras milongas y salones. Esto para mí como mamá de una nena de siete años es muy, muy importante. Viste que el club en dos sillas ponés [gesticula mostrando que podés ubicar a un niño o niña dormida entre las dos sillas, algo que también observé en varias ocasiones] no sé, en clubes desde los Techos Azules a otros clubes que tienen otra apertura a la familia. Eso es súper importante. Porque sino los papás o las mamás nos quedamos afuera. Nos quedamos afuera. Yo por ejemplo no tengo los recursos para estar llamando a una niñera cada vez que tengo ganas de salir a milonguear. Y aparte tampoco me gusta, la verdad (Soledad Maidana. Radio *El Laberinto*)¹¹⁴.

Por otro lado, la atención que las bailarinas necesitaban poner a disposición de cada tarea también aparecía condicionando (o no) la posibilidad de llevar a sus hijos e hijas con ellas:

Cuando tengo una exhibición que sé que tengo que poner toda la energía ahí prefiero no llevarlas. Porque sé que tengo que concentrarme en eso y que por más que son dos soles, que se portan genial y todo, yo estoy ahí atenta: “¿qué necesitás?”, “¿qué querés?”, “no te vayas lejos”. Y la energía se dispersa. Pero hay otras veces que me acompañan, un montón (Catalina, 28 años).

Una va tomando decisiones que son muy personales. Qué compartís y qué no, si decidís involucrar a tu hija con tu trabajo o no. En situaciones donde yo tenía que estar a cargo del trabajo, con la cabeza en la organización de la práctica, no la traía conmigo. O sea, no me sentía capaz de poder hacer las dos cosas al mismo tiempo, sola. Por eso digo que para mí es muy distinto en el tango cuando son papá y mamá que están dando

¹¹³ El nombre del festival incluye las siglas de los cuatro barrios que lo componen: Villa Urquiza, Parque Chas, Pueyrredón y Agronomía. La última edición 2020 se realizó completamente online y el abono de las entradas fue voluntario, a través de un sistema de “gorra virtual”.

¹¹⁴ La charla completa está disponible en este link:

[https://www.youtube.com/watch?v=_HAV5kioFv4&feature=youtu.be]

una clase, por ejemplo, y se van turnando o llevan a una niñera. No sé, se manejan de otra forma, la estructura familiar es otra (Victoria, 42 años).

Tanto para Victoria como para Catalina la posibilidad de cruzar las fronteras se veía afectada por las responsabilidades laborales y las preferencias personales. Destacaban que atender a las demandas de sus hijos e hijas en el contexto laboral no siempre era una tarea sencilla ni deseada. En varias ocasiones ellas preferían poner toda su energía a disposición de una sola actividad por vez.

Por otro lado, para las mujeres que trabajaban con quienes eran sus parejas amorosas las fronteras entre el trabajo y la familia se volvían más permeables, lábiles y fáciles de cruzar. Esta mayor permeabilidad y comunicación entre las fronteras solía brindar, a muchas de ellas, una sensación de mayor control sobre sus propias vidas y aumentaba la posibilidad de operar tácticamente sobre el tiempo. Esto facilitaba la organización de la vida diaria y del entorno laboral en comparación con las mujeres que tenían hijos e hijas con varones ajenos a la profesión. Victoria, por ejemplo, remarcaba que las cosas eran muy diferentes en cada caso. Algo similar afirmaba Lucía:

En los casos [en los] que las parejas bailan juntas, es distinto. Ellos tienen una sociedad profesional y de vida. Y bueno, pueden desplegar otras estrategias. Entonces ahí hay otras estrategias para sostener lo laboral. Pero sino quedás ahí, como flipando, ¿voy a volver o no voy a volver? Genera mucha angustia. También te cambian todas las prioridades (Lucía, 40 años).

Victoria, Lucía y otras bailarinas de tango percibían que las tácticas de organización y el cruce de fronteras trabajo-familia eran mucho más fáciles de implementar para aquellas mujeres que trabajaban con los padres de sus hijos e hijas. Resaltaban que compartir las responsabilidades profesionales y familiares con sus compañeros facilitaba la reorganización de la vida cotidiana luego de ser madres.

“Trabajar con el padre” permitía, además, combinar las demandas de la “familia itinerante” durante las giras por el exterior del país. Si bien esto no implicaba necesariamente una reestructuración de las relaciones de poder entre varones y mujeres ni significaba una relación más igualitaria dentro de la pareja, la “sociedad profesional y de vida” multiplicaba las oportunidades que encontraban estas mujeres para intervenir sobre el tiempo.

Retomando los aportes teóricos de Sue Campbell Clark (2000, 2002), puede afirmarse que el equilibrio entre el trabajo y la familia se alcanzaba cuando estas bailarinas se sentían cómodas (al menos, en términos generales) con el modo en que asignaban su tiempo y su energía a cada una de estas esferas. También cuando les resultaba confortable la manera en la que integraban o separaban sus responsabilidades entre el trabajo y la familia.

De manera complementaria, en términos decertausianos podría pensarse que la manipulación del tiempo para favorecer la articulación entre el trabajo, el ocio y la familia se convertía en una táctica efectiva cuando estas bailarinas lograban aprovechar el instante preciso para intervenir a su favor, según sus preferencias particulares y necesidades personales.

7.3.2 La clase

Abrí los ojos por curiosidad. La cabecita que se asomaba por la puerta del vestuario se escondió rápidamente al verme. Yo estaba acostada en el piso, boca arriba, mientras mi compañera manipulaba mis piernas para moverlas desde las tibias. Alrededor nuestro, otras catorce parejas trabajaban en la enorme sala de ensayo del primer piso de Santos 4040. La consigna era explorar los movimientos de rotación en el cuerpo de un compañero o compañera y la independencia de movimiento que existe entre las partes que componen cada una de las extremidades.

De a poco, la nena que se escondía en el vestuario comenzó a salir. Tenía unos siete años. Se movía con cautela por la periferia de la sala, lejos del centro. Se desplazaba en cuatro apoyos, agazapada, lenta y sigilosamente. Parecía querer pasar desapercibida. Al llegar al fondo de la sala, apoyó su espalda contra un rincón y comenzó a mirar las acciones que se desarrollaban en la clase¹¹⁵. Un par de minutos después, una mujer de unos treinta y ocho años fue directamente hacia ella. Estaba visiblemente molesta, fruncía el entrecejo y gesticulaba señalando en dirección al

¹¹⁵ El psicomotricista Daniel Calmels (2014) analiza los modos en que se puede habitar un rincón y los sentimientos posibles que se generan a partir de estar ahí. Dice que el imaginario colectivo privilegia el centro como el lugar de encuentro y los rincones como lugares de marginación. No obstante, aclara que un mismo rincón puede funcionar tanto como celda, mirador, isla o refugio. Mientras que en la celda el cuerpo se ubica de espaldas al centro, “exponiendo” la espalda, la sensación de protección que otorga el apoyo de la espalda en las paredes puede propiciar la construcción de miradores, islas o refugios.

vestuario. No podía escucharlas porque estaba lejos, pero vi como la pequeña asintió con la cabeza y retrocedió rápidamente sobre sus pasos. Volvió gateando hacia el vestuario por el mismo recorrido que utilizó para ir hasta el fondo de la sala.

La nena repitió el intento de acercarse hacia la mujer –luego confirmaría que era su madre– una y otra vez. En cada nuevo intento iba ganando confianza y seguridad. Se movía con mayor velocidad y avanzaba de un modo más directo por el espacio, aunque siempre lo hacía cerca de las paredes y lejos del centro de la sala. Nadie parecía prestarle particular atención ni sentirse incómodo con su presencia. La dinámica de la clase continuaba como si esa niña no estuviera circulando por ahí. Así, el rincón comenzó a funcionar como refugio: se convirtió en un hueco para habitar. Poco a poco, la madre empezó a aceptar sus intervenciones y salía temporalmente de los ejercicios para pasar ratos con ella.

Madre e hija conversaban entre sí y con otras personas que también participaban observando de la clase o realizando anotaciones en sus cuadernos. Como mencioné en el capítulo anterior, esto es algo habitual en las clases de improvisación dentro circuito independiente porteño. Las personas pueden entrar y salir libremente de los ejercicios, atendiendo a las propias ganas y a las necesidades del momento, dedicándole tiempo de la clase a la observación y a la escritura.

Mientras tanto, las pautas docentes se vinculaban con la exploración de las resonancias y las conexiones: no detener el flujo del movimiento para observar sus repercusiones en las diferentes partes del cuerpo y en el espacio. El docente iba y venía por la periferia de la sala dando indicaciones verbales a cada uno de los bailarines y bailarinas: “seguí por ahí”, “lo mismo, pero más grande”, “lo mismo, pero más chiquito”, “involucrá más la columna”, “ahí tenés algo”, “más rápido”, “más lento”, “abrí la mirada”, etcétera.

Decidí sentarme cerca de la nena y charlar un rato con ella mientras observaba el trabajo de los demás. Me contó que acompañaba a su mamá porque en su escuela “había paro” y que tenía un libro nuevo con mandalas para pintar. Se fue al vestuario y volvió con su mochila. Sacó el libro, los lápices de colores de la cartuchera y se puso a pintar. Poco a poco, ese rincón se convirtió en un territorio ganado, en un espacio separado de la supuesta continuidad de la sala. Un rato después, la pequeña se levantó de golpe y atravesó el centro de la sala corriendo. Pasó rápidamente entre los cuerpos

danzantes y volvió hacia el rincón. La madre le pidió que no volviera a “meterse” y le sugirió mantenerse “cerca de las paredes” para “no molestar” ni interrumpir el trabajo.

Ese día salí de la clase sin apuro porque mi hija estaba en casa con su papá por el mismo paro docente que mencionó la nena. Decidí almorzar en la mesa exterior de un bar de calle Corrientes para aprovechar el día soleado y tomar algunas notas de campo sobre mis observaciones. No era la primera vez que veía a una niña acompañar a su madre a una clase de danza, aunque esa mañana le presté particular atención. Me detuve en la dinámica de la clase y en el pedido de “no molestar”, “no interrumpir” y “no meterse” que le hizo su madre cuando ella atravesó el centro del salón y se volvió visible para los demás. Noté que lo mismo sucedía en otras ocasiones, espacios y con otras personas.

Si bien niños y niñas podían estar, eventualmente, “ahí”, eso no significaba integrarlos a las actividades que se desarrollaban en los espacios de aprendizaje. Solían permanecer, en cambio, como observadores extraños, externos e, idealmente, pasivos y silenciosos. Su presencia no tenía que alterar ni la dinámica, ni el uso espacial ni el ritmo habitual de una clase (o, como vimos en el apartado anterior, de una milonga). Quedaban habitando las periferias de los espacios, construyendo sus propios rincones. Para que no incomodaran, niños y niñas no tenían que notarse: “ni se lo escuchó”, “es una santa”, “¡qué nene tranquilo!”, “¡qué bien que se porta!, no molestó para nada”, “la traigo porque es súper buena”, “ni se la siente”, “¡qué bueno!, como se entretiene solo”, etcétera.

En la mayoría de los espacios dancísticos estudiados –tanto de tango como de contemporáneo– los cuerpos infantiles que se hacían presentes ocupaban un espacio, pero no lo habitaban. Según Daniel Calmels (2014) el cuerpo infantil que habita es un cuerpo que puede proyectarse en el espacio. Un cuerpo que no intenta pasar desapercibido o mantenerse cerca de las paredes para sentirse seguro, protegido o a salvo. Es un cuerpo que puede imprimir, en cambio, sus propios ritmos y modos de estar.

Según observé en diversas situaciones, en estos espacios no se favorecía el movimiento libre de niños y niñas ni se posibilitaba su integración plena a las actividades. Sus ritmos quedaban por fuera y, generalmente, eran vivenciados en contraposición a la ritmicidad grupal. Esto provocaba, en ciertas circunstancias, desajustes rítmicos entre los cuerpos infantiles y los cuerpos adultos en danza.

La misma divergencia rítmica era percibida, como analicé en el capítulo 5, por muchas bailarinas embarazadas en los espacios de formación. La ritmicidad de estos lugares se presentaba, en aquellas ocasiones, como indiferente, impermeable, expulsiva e imperturbable ante sus necesidades rítmicas particulares. Sin duda, el ritmo es una dimensión sumamente productiva a la hora de observar la transgresión de los límites tácitos de interacción que producen los cuerpos gestantes o los cuerpos infantiles en los espacios de danza.

Durante la etnografía también vivencié algunas (pocas) experiencias de inclusión de niños, niñas o mujeres embarazadas en las clases de danza contemporánea. La contraposición de estas experiencias me permitió elaborar mi pregunta sobre el modo en que estos cuerpos y ritmos heterogéneos podrían integrarse en la propuesta docente, en la espacialidad o en la ritmicidad de las clases. Así observé, por ejemplo, como Cristina Turdo reorganizaba toda una clase de contact improvisación alrededor del bebé de una alumna para abordar los principios evolutivos del movimiento, mientras que el pequeño gateaba libremente por todo el espacio.

Otro ejemplo de este tipo de vivencias fue durante un taller de *Contact Kids*, también organizado por Cristina Turdo en la Universidad Nacional de las Artes¹¹⁶. Allí un profesor italiano, Leonardo Lambruschini, organizó una actividad para niños, niñas y cuidadores a la que asistí con mi hija. Trabajamos diversos ejercicios de confianza con entrega de peso corporal, juegos de equilibrio y dinámicas grupales de improvisación de las que todas las personas podían entrar y salir con absoluta libertad. El docente aclaraba, una y otra vez, que no forcemos a niños y niñas a participar y que respetemos sus ganas de hacer, que no era necesario seguir todas las pautas y que se trataba de propuestas “disparadoras”, que podíamos tomar o descartar según nuestras ganas en ese momento.

Como adelanté en la introducción de esta tesis, Eugenia Estévez también solía tomar las vivencias gestantes para proponer, a partir de estos materiales, las pautas de investigación desde el movimiento. Cuando asistían mujeres embarazadas a sus clases, Eugenia solía enfatizar el trabajo de la relación sacro-cabeza, la exploración sensorial de la pelvis o la exploración de lo voluntario y lo involuntario del movimiento.

¹¹⁶ Este taller fue organizado en la sede Sánchez de Loria de la UNA el 19 de marzo de 2017.

También la observé tomar relatos de sensaciones corporales de bailarinas gestantes para proponer nuevas pautas y disparadores del movimiento.

Como afirma Michel de Certeau (1996) los espacios configuran modos posibles de habitarlos, a la vez que son modificados por los trayectos, las circulaciones y los modos de estar. Esto sucedía, por ejemplo, cuando el espacio de una clase no se restringía de antemano, cuando se favorecía el movimiento libre de niñas y niños o cuando las palabras docentes confirmaban las vivencias y las presencias de los cuerpos gestantes o los cuerpos infantiles para hacerles lugar. En esas circunstancias, las docentes propiciaban otro tipo de atmósferas colectivas (Anderson, 2014) que eran capaces de integrar en sus dinámicas grupales otros recorridos. Porque hacer espacio es, en definitiva, una invitación a pensar otras posibilidades rítmicas, afectivas y vinculares.

7.3.3 El ensayo

Elena les pidió que dijeran sus textos desde donde estaban. Ambas intérpretes comenzaron a decir sus líneas en un tono dramático. El bebé pasó gateando entre ellas, las miró y soltó una carcajada. Todas reímos y las bailarinas desarmaron lo que estaban haciendo. Se aflojaron corporalmente, cambiaron la postura, el tono muscular y comentaron “no podemos seguir”. Elena les indicó que descansaran un rato. Las dos tomaron agua y una de ellas se puso una remera de manga larga. El día estaba bastante fresco para ser una tarde de noviembre. Intercambiaron algunas sensaciones y percepciones sobre el ensayo. Mientras Elena amamantaba a su hijo, les comentó que las veía cansadas y se inició el siguiente intercambio:

Elena: las veo cansadas, chicas. ¿Ustedes lo notan? Están pasando el texto muy en automático.

Bailarina 1: Sí, puede ser.

Elena: el material está perdiendo intensidad. Mi sensación es que ya no sienten lo que dicen los personajes. Me parece que hay que revisar esa parte y modificarla.

Bailarina 1: puede ser que pasemos el texto sin ganas.

Bailarina 2: yo, honestamente, estoy agotada.

Elena: me parece bien que lo digas porque se te nota.

Bailarina 2: me aburro, qué querés que te diga. Estamos ensayando la misma parte hace mil años. Estoy recontrapodrida de no avanzar. Ya vengo sin ganas. De las tres horas terminamos ensayando cuarenta minutos, con suerte. Nos dispersamos mucho.

Siempre pasa algo. Y yo ya no soy una nena. Soy una mujer grande. Me agota mucho perder el tiempo de esta manera.

La discusión entre la coreógrafa y la bailarina siguió más o menos en los mismos términos durante un buen rato. Al comienzo, la bailarina más joven trataba de intervenir para moderar el intercambio. Luego, se fue a jugar con el bebé. Yo también decidí levantarme y salir de la sala para dejarlas conversar tranquilas y para tomar nota de la escena que acababa de presenciar. Me pareció una fotografía muy descriptiva de una situación que analicé a lo largo de esta tesis: la tensión permanente entre la integración y la separación de esferas en las vidas cotidianas de las bailarinas madres.

Específicamente, esta nota de campo ilumina dos lógicas del tiempo en disputa: una más productiva y otra más creativa, atravesada por las particularidades rítmicas del puerperio. La posibilidad táctica que encontraba Elena para continuar con los ensayos, llevando a su bebé con ella, era puesta en tensión por las lógicas del rendimiento y de la productividad en el uso del tiempo. Si bien no se responsabilizó directamente al bebé ni al puerperio por las dispersiones, los estancamientos o las pérdidas de tiempo, era algo que sobrevolaba toda la atmósfera del ensayo y que se soslayaba en la discusión posterior.

Estos tiempos en disputa daban cuenta de la tensión que aparecía al querer juntar lo que se resistía a ser juntado. En este sentido, el conflicto entre la dirección coreográfica y las demandas del cuidado infantil aparecía vinculado con el tiempo y la energía que Elena podía disponer para cada una de estas actividades: al “poner el cuerpo” y la atención en la crianza, era acusada de “sacarlo” de la creación. Al superponer ambas esferas para habilitar su continuidad artística, Elena aparecía, ante los ojos de la intérprete, descuidando una esfera en función de la otra, desplazando su atención, dilatando los tiempos de ensayo y dificultando, así, todo el proceso creativo.

Durante la etnografía observé que estas temporalidades entraban en tensión de múltiples formas y que daban lugar a una serie de disputas particulares respecto al uso del tiempo (sincrónico y diacrónico) de las artistas madres. Seguir haciendo lo que les gustaba implicaba, para muchas, negociaciones permanentes con sus entornos laborales y familiares: quién cuidaba a los hijos e hijas, cuántas horas podían trabajar fuera de sus casas, cuántas horas podían dedicarle a actividades creativas o formativas,

en qué ocasiones o a qué lugares podían llevar a sus hijos con ellas, cómo eran recibidas en esas circunstancias, etcétera.

En el caso de Elena, por ejemplo, ella era la principal responsable de las tareas de cuidado del hijo. Así lo acordaron con su pareja, un empleado a tiempo completo y principal sostén económico del hogar. Ella daba algunas clases de pilates durante la semana, a las que también llevaba a su bebé. Decía que era algo “complementario” y que esas clases le daban un poco de plata en efectivo como para “moverse” durante la semana y no tener que estar “pidiendo plata hasta para ir al kiosco”.

Frente a este escenario de poca autonomía, Elena llevaba a su bebé con ella a todos lados como una estrategia para seguir haciendo lo que le gustaba o para “ganar un mango” sin desentenderse de las demandas familiares. Esto le permitió, además, comenzar a vincularse con algunas alumnas que estaban en su misma situación y empezar a dar clases particulares para madres con hijos:

Muchas mujeres me vieron dando clases con mi hijo y me tiraban “ay, qué bueno eso. Yo con el mío no puedo. A veces se lo dejo al papá para entrenar, pero es un lío organizarnos con los horarios”. Y a las que me tiraban eso yo les decía bueno, ¿querés traerlo y hacemos una clase individual? Vení con tu hijo a clase y lo entretenemos, si además está el mío. No pasa nada. Así que ahora vienen tres mamás con sus hijos a tomar clases. Para mí es importante propiciar esto de que una puede seguir haciendo cosas con sus hijos. Obviamente no estás igual de relajada. Estás también atenta a ellos. Las dos: la alumna y yo. Pero bueno, lo hacés. Que es lo importante. No te quedás en tu casa. Ahora yo empecé a tomar clases de porteo ergonómico porque me parece que está buenísimo esto de poder hacer cosas porteando al bebé. Que el bebé participe más. Que no sea solo que lo podés llevar y está ahí, que queda medio tirado. Me gusta que sea un espacio que también fomente el vínculo y el contacto. Estoy tratando de diseñar alguna propuesta así con madres e hijos (Elena, 34 años).

Elena destacaba la importancia de no “quedarte en tu casa” y de “seguir haciendo”, aunque reconocía que no era el mismo hacer ni estaba igual de relajada. Esto generaba, además, una serie de conflictos específicos entre lógicas sobre el uso del tiempo productivo y reproductivo que entraban en disputa: una de sus alumnas, por ejemplo, se quejó con la dueña del espacio de pilates por la presencia del bebé en las clases grupales. Una de las intérpretes de la obra en proceso le reclamaba más concentración y una atención más focalizada en los ensayos, etcétera.

Se presentaba, así, una relación paradójica entre la flexibilidad requerida por el trabajo artístico –y por la economía capitalista en general– y la rigidez que se establecía, en ocasiones, ante las posibilidades que encontraba esta artista madre para combinar el uso del tiempo laboral o creativo con el tiempo de cuidado. Un tiempo que, además, suele ser desvalorizado y pensado como poco útil en la división sexual del trabajo característica del capitalismo moderno.

7.3.4 El escenario

Cierto viernes fui a la segunda función del ciclo *Berretín. Arrebato tanguero en cuatro movimientos* que se presentó durante todos los viernes de junio de 2015 en *El Sábado*¹¹⁷. Me invitó una de sus organizadoras, Verónica Litvak, con quien tomábamos la misma clase de danza contemporánea en *El Camarín de las Musas*. Ella sabía sobre mi etnografía y en varias oportunidades me insistió “dale, venite, me gustaría que lo veas, me parece que te puede interesar”.

Según la página web del Sábado, este ciclo se proponía explorar “nuevas maneras de pensar el tango danza y sus formas escénicas” y visibilizar las propuestas de tango alternativas e independientes en la ciudad de Buenos Aires. A su vez, *Berretín* buscaba “habilitar nuevos espacios performativos para el tango” y “poner en evidencia las diversas miradas sobre esta danza”, incluso en sus bordes o más allá¹¹⁸. El programa del ciclo era compartido por diferentes artistas y estaba compuesto por cuatro piezas breves que convivían y dialogaban entre sí: Fragmento de un elogio, Ensayo 1, Habita Dos y Cuatro Noches.

La noche de la función, Habita Dos concentró toda mi atención. Para mi sorpresa Melina Brufman, su creadora y directora, protagonizaba la pieza con un embarazo de cinco o seis meses de gestación, bailando en compañía de Guadalupe Ponzelli y John Galindo. Durante los primeros minutos de la coreografía las dos mujeres bailaban juntas, mezclando el lenguaje del tango con la danza contemporánea

¹¹⁷ *El Sábado Espacio Cultural* de Económicas UBA está ubicado en el subsuelo del edificio de Pres. José Evaristo Uriburu 763.

¹¹⁸ Link de consulta: [<https://elsabatodanza.wordpress.com/2015/05/23/berretin/>]

y generando un momento muy íntimo, sensual y amoroso con el embarazo en un lugar central.

Luego irrumpía en escena John Galindo y la historia se transformaba, encausándose por canales coreográficos más predecibles y conocidos por todos y todas: la mujer embarazada y el varón bailaban juntos, en los roles tradicionalmente asociados con ambos géneros, y la otra mujer se retiraba completamente de la escena. En cuanto se prendieron las luces de la sala, volví a mirar el programa para tratar de conectar la descripción de la pieza con lo que acababa de ver: “Ella es quien le brinda su subjetividad y su propia vida, siendo completamente él y a la vez, completamente ella”. Releí ese texto un par de veces y pensé que era muy probable que Melina estuviese embarazada de un varón.

Días después otra bailarina confirmó mi sospecha y me contó que Melina estaba embarazada de su segundo hijo. Unos meses más tarde, con *Habita Dos* todavía en mi mente, encontré la nota que Melina publicó para la revista *El Tangauta* en el año 2012 y que mencioné en el capítulo 5. En aquel momento, ella acababa de ser madre de su primer hijo y compartía información sobre su proceso creativo:

Es posible que esté atravesando una crisis artística. A partir de Dante, mi cabeza está en plena transformación. Pero supongo que esa también es una dirección: voy hacia lo desconocido. Una cosa se reveló con total contundencia: ahora lo más importante es disfrutar el “durante”. En otros momentos me sentí muy atraída por otras dimensiones del “ser mujer”: relaciones contradictorias, viscerales, en constante tensión con las energías del hombre. Esa tensión funciona muy bien dramáticamente en escena. Hoy me interesa explorar el “amor absoluto”, qué historias surgen de esa energía, más pacífica, pero igual de arrasadora (Melina Brufman. Revista *El Tangauta*, octubre de 2012).

La maternidad la había atravesado creativamente de formas que apenas comenzaba a comprender. Tal como analicé en el capítulo 5, a partir de la gestación, el parto y el puerperio, algunas bailarinas experimentaban una transformación radical de sus subjetividades y sentían que su posicionamiento como madres impregnaba a todos los demás, al menos por un tiempo. En el caso de Melina, particularmente, su carrera coreográfica no era ajena a este proceso de profundas modificaciones. La maternidad se imbricaba de diversos modos con su rol como coreógrafa y bailarina,

modificando sus horizontes creativos y su mirada artística, llevándola a vincularse con nuevas dimensiones de su feminidad¹¹⁹.

Igual que Melina, otras mujeres también mencionaron esta necesidad de integrar la vivencia materna a sus procesos creativos y artísticos. La maternidad se convertía, así, en una oportunidad para entenderse mejor a ellas mismas, para repensar el lugar que ocupaban en el tango escénico y para reflexionar sobre las representaciones femeninas dominantes en estos espacios. Si bien muchas no se referían directamente a los estereotipos de la madre y la milonguita, sus menciones a la mujer “fatal”, al “deseo” y a la “pasión” me remitían inmediatamente a estas figuras y a las tensiones entre el deseo sexual y el “amor puro” de la madre.

Motivada por el interés de trazar puentes y canales de comunicación entre los “nuevos mundos” que la constituían, Melina rechazaba la idea de seguir contando las mismas historias de seducción, erotismo y tensión heterosexual sobre el escenario. El estereotipo coreográfico de la milonguita formaba parte de su pasado y la “energía arrasadora” de la maternidad traía consigo la necesidad de buscar otros rumbos, de contar nuevas historias, de narrar otros vínculos de “amor absoluto” y de hablar sobre las relaciones de sostén entre mujeres.

Como analicé en los capítulos 5 y 6, con la experiencia materna muchas bailarinas modificaban sus modos de experimentar y de entender el cuerpo y el movimiento. Melina, particularmente, consideraba que esta transformación radical le permitía cuestionar los cánones estéticos impuestos hacia las mujeres en su profesión. Por eso, procuraba visibilizar su cuerpo gestante como parte de una micro-resistencia desplegada con astucia sobre el escenario.

Para Melina, el embarazo no era solo una limitación para poder bailar ni un estado a partir del cual tenía que renegociar su lugar en el espacio social. Se trataba, además, de una experiencia vital que le permitía ampliar los temas, las miradas y las emociones que se ponían en juego en sus coreografías. Entendida como una táctica de resistencia, esta propuesta coreográfica deslizaba otras miradas sobre la sexualidad

¹¹⁹ Durante el tercer trimestre de su primer embarazo, Melina también realizó una *performance* experimental en el marco del festival *Misterio Tango* sobre una composición de Franco Polimeni titulada *Le Ciel du Dante*. Año 2012. [Link del video: <https://www.youtube.com/watch?v=LhwtaxmCgYA>]

femenina, al tiempo que habilitaba a su creadora a dar un nuevo sentido a su biografía y a sortear algunas de las múltiples dificultades impuestas por su profesión.

Si bien la maternidad continuaba sin tener un lugar propio dentro del tango, muchas bailarinas madres se las ingeniaban para fabricarlo momentáneamente, en este caso haciéndolo y deshaciéndolo sobre el escenario de los espacios alternativos. Además de las tácticas de gestión y organización del tiempo familiar y del cruce de fronteras rígidamente establecidas, algunas mujeres artistas se proponían habitar creativamente la permeabilidad de los mundos que las constituían y la porosidad de los saberes que circulaban entre sus esferas vitales.

Se trataba de una búsqueda que intentaba utilizar la maternidad positivamente, productivamente, plasmándola en el contenido de un baile, en una propuesta coreográfica o en la estética de una obra. Estas mujeres procuraban construir sus subjetividades en un territorio que les resultaba ajeno y, en ocasiones, hostil, pero en el que también podían movilizar una serie de recursos prácticos.

Retomando la idea de narrativa de la redención propuesta por McGannon, Curtin, Schinke y Schweinbenz (2012), observo que para algunas coreógrafas y bailarinas de tango la maternidad constituía una oportunidad excepcional para redimir a la milonguita sobre el escenario. Esta redención puede interpretarse en dos sentidos. Por un lado, como una narración en la que se refuerzan los modelos ideales, las normas sociales y los mandatos morales vinculados a la maternidad, ya que se postula que la milonguita que deviene madre se “purifica” y se conecta con lo “verdadero”: sentimientos genuinos y lazos de amor que perduran en el tiempo. De esta manera, se renueva el mensaje de que la verdadera vocación de toda mujer es la materna y la idea de que ese es el camino correcto, incluso para aquellas mujeres que durante un tiempo se dejaron engañar por los placeres de la carne, los lujos, la banalidad y los falsos amores.

Por otro, la narrativa de la redención también puede pensarse como una táctica de resistencia hacia los estereotipos de la madre y la milonguita que continúan vigentes en el tango y que las presentan como dos figuras antagónicas, incompatibles y mutuamente excluyentes. Partiendo de esta segunda interpretación, es posible observar cómo la coreógrafa de *Habita Dos* fue capaz de seleccionar, según sus propios criterios, diversos fragmentos de los discursos dominantes para disputarlos a partir de su hibridación.

De este modo, la yuxtaposición de los estereotipos le permitió componer una historia original, en la que el cuerpo visiblemente gestante de su protagonista era capaz de encarnar las contradicciones entre la milonguita y la madre sobre el escenario. Aquí la milonguita ya no aparecía como una figura femenina condenada a la soledad, a la tristeza y a la desdicha, mientras que la madre se insinuaba como una mujer sexuada, conectada con el propio disfrute y con el placer gestante.

Siguiendo los aportes de Ana Abad Carlés (2012, 2015) para reflexionar sobre los mecanismos de invisibilización de la agencia creativa de las mujeres en la danza occidental, también puede pensarse que estas tácticas de resistencia suspendían momentáneamente el determinismo biológico que supone que las mujeres abandonan sus carreras artísticas al convertirse en madres. Este determinismo era desafiado prácticamente por las artistas que mostraban que eran capaces de crear y bailar sus propias obras y que podían hacerlo, incluso, desde su misma vivencia gestante.

Al intervenir con sus embarazos en los festivales de tango alternativos o independientes porteños, mujeres como Melina desbordaban momentáneamente los cánones estéticos y los límites (simbólicos y materiales) impuestos al embarazo por su profesión. Gracias a esta táctica de resistencia, ellas lograban habitar los márgenes del discurso dominante para incluir, desde ahí, otras historias. Narraciones que comenzaban a disputar las fronteras de inteligibilidad del tango bailado coreográficamente¹²⁰.

No obstante, es importante resaltar que el determinismo de tipo emocional (Abad Carlés, 2012, 2015) aparecía en los discursos de muchas artistas que consideraban que su creatividad dejaba entrever algo “esencialmente femenino” y que esa energía se veía potenciada a partir de sus maternidades gestantes, despertando en

¹²⁰ Es importante destacar que este cuestionamiento es parte de un conflicto más amplio. Durante los últimos años, un gran número de varones y mujeres formados en una variedad de disciplinas artísticas, cánones estéticos y técnicas de movimiento han comenzado a proponer nuevas miradas sobre el tango escénico a partir de múltiples experiencias de cruce y diálogo entre diferentes géneros artísticos. Los protagonistas de esta disputa se consideran portadores de una nueva sensibilidad, más contemporánea, que a su entender también merece un lugar dentro del tango bailado y por eso pugnan por generar nuevos espacios o espacios alternativos para el tango danza en la ciudad de Buenos Aires. Si bien no es tema de esta investigación, es interesante mencionar que estas propuestas alternativas e independientes, como por ejemplo el ya mencionado ciclo *Berretín*, surgieron como resultado de una actividad cooperativa en la que intervienen una serie variada, extensa y compleja de sujetos, cánones estéticos y organizaciones sociales que determinan y hacen posible analizar los criterios estéticos de apreciación y clasificación de las danzas como el producto de procesos sociales complejos, que permiten diversos mecanismos de aceptación y disputa (Morel et al., 2015: 15).

ellas la necesidad de crear o de protagonizar obras de temáticas más intimistas, amorosas y emocionales.

Sin dejar de reconocer el potencial creativo de las mujeres dentro del tango danza o de la danza contemporánea, creo que es importante alertar sobre los peligros que conlleva la utilización de argumentos que asuman la existencia de un tipo de creatividad “naturalmente” o “esencialmente” femenina y que pretendan sumergir a las mujeres en nuevos determinismos biológicos, dado que tienden a reforzar muy fácilmente la idea de que la mujer se encuentra más cercana a la naturaleza que el hombre, que siempre se ubica más cercano a la cultura.

7.4 Conclusiones

Frente al conflicto de intereses entre la participación profesional, los procesos de formación-creación y las tareas de cuidado infantil, las bailarinas madres que participaron de este estudio encontraban diferentes soluciones prácticas para lidiar con la escasez de tiempo para sí y con los imprevistos de la vida diaria. Es decir, la sensación de extrema incomodidad que muchas vivenciaban luego de ser madres no las alejaba por completo del tango o del contemporáneo. Por el contrario, en ocasiones las llevaba a bucear en otras alternativas posibles, a ejercer diversas modalidades de acción para ocupar los espacios o para intervenir sobre el tiempo. A encontrar pequeños desplazamientos, intersecciones o cruces de frontera.

En este capítulo decidí agrupar esas modalidades de acción en dos grandes conjuntos, con la intención de realizar un abordaje etnográfico que sea lo más descriptivo posible: la gestión del tiempo y la ocupación del espacio. Aunque las analizo por separado, es importante mencionar que eran tácticas sumamente interdependientes la una de la otra, que se imbricaban de múltiples modos —a veces complementariamente, otras suplementariamente— y que daban cuenta de la tensión permanente entre la integración y la separación de esferas en las vidas cotidianas de las bailarinas madres.

Las micro-resistencias ejercidas por estas mujeres operaban en dos sentidos complementarios. Por un lado, les permitían mantenerse vinculadas a los espacios dancísticos estudiados y fundar ciertas micro-libertades en el marco de las relaciones de poder que las sujetaban. Al implementar sus propias tácticas para balancear las

diferentes esferas de sus vidas, ellas generaban inter-espacialidades (Bailey, 2000) en las que sus roles como madres y artistas podían entrelazarse, en lugar de pensarse simplemente como opuestos entre sí.

Por otro, estas acciones pugnaban por extraer las prácticas de crianza del ámbito de lo privado y les permitían ensayar, de manera fugaz, desorganizada, descoordinada y desarticulada, otros caminos posibles. Al llevar a sus hijos e hijas con ellas a sus actividades, por ejemplo, transgredían ciertos límites tácitos de interacción –los niños y niñas solían ser extraños en la mayoría de los espacios– y manifestaban la necesidad de que el cuidado infantil no sea un asunto individual y privado. Por el contrario, destacaban la importancia de compartir con otras personas, la necesidad de integrar las diferentes esferas vitales para no sentirse tan solas, aisladas o invisibles.

Como analicé en el capítulo 4, la invisibilización de la maternidad en la danza llevó a estas mujeres a tener que buscar sus propias soluciones biográficas a problemas que, en realidad, son sociales. También a tener que negociar entre tareas, roles y necesidades que suelen ser pensadas como incompatibles. Además, las lógicas de precarización laboral en la danza suelen articularse de múltiples modos con las subjetividades flexibles, sin dejar mucho espacio aparente para las artistas madres.

No obstante, en este capítulo demostré que existe cierta independencia entre lo precario y lo flexible en los circuitos dancísticos estudiados. Haber sido educadas en los valores de la flexibilidad también les permite actuar rápidamente para vivenciar las normas: sortear las dificultades, ensamblar con astucia, exprimir el tiempo, ocupar los espacios, hilvanar las experiencias y construir oportunidades para conciliar, al menos temporalmente, a la danza con la maternidad.

Ahora bien: ocupar los espacios no es lo mismo que habitarlos. Durante la etnografía me cansé de observar a madres incómodas con la superposición de actividades, que trataban de mantener a sus hijos e hijas en silencio o en la periferia de los lugares para que no alteraran demasiado las dinámicas de interacción, o que seguían a los más pequeños por todos lados porque los espacios no eran seguros para ellos. La creatividad y la flexibilidad puestas en juego serio (Ortner, 2016) generalmente no alcanzaban para imprimir sus propios ritmos, usos del tiempo e itinerarios espaciales.

En términos decerteausianos, podría decir que las bailarinas madres que participaron de este estudio construyen sus vidas en medio de una marea regulada por

principios que les resultan ajenos, yendo y viniendo “como olas espumosas de un mar que se insinúa entre los riscos y los laberintos de un orden construido” (1996: 41). Un orden que, poco a poco, han comenzado a erosionar con ritmos heterogéneos, desplazamientos multiformes y corrimientos de frontera, utilizando los elementos del terreno a su favor.

Palabras finales

Esta tesis se propuso describir y analizar etnográficamente las experiencias situadas de maternidad en relación con las trayectorias artísticas de bailarinas de tango y bailarinas de contemporáneo. Específicamente, intenté dar cuenta de sus múltiples modalidades de acción para articular las esferas del trabajo y la familia dentro de un mismo proyecto personal.

En el marco de un abordaje comparativo que articuló distintos niveles de reflexión, busqué ampliar los canales de indagación entre la teoría y la práctica para tratar de superar las miradas dicotómicas sobre la relación entre el movimiento y la palabra. A partir de la inmersión etnográfica y de la descripción analítica, atendí al modo en que se entraman lo corporal con lo cultural, lo cinético, lo afectivo y lo moral en las experiencias situadas de estas mujeres, a la vez que indagué sobre la compleja relación que existe entre el deseo y la construcción del ser (madre y bailarina).

Durante el análisis comparativo de los datos recolectados observé que para las mujeres estudiadas sus posicionamientos como madres y bailarinas podían entrelazarse, retroalimentarse y coexistir en un mismo proyecto de auto-realización, en lugar de experimentarse simplemente como separados u opuestos entre sí. Esto me permitió desplegar una serie de dimensiones y categorías conceptuales para complejizar la indagación sobre el balance entre la profesión y la maternidad de bailarinas de tango y bailarinas de contemporáneo y sus modos situados de producir percepciones, sensaciones, movimientos y subjetividades.

En el capítulo 1 sistematicé el diálogo académico y la perspectiva teórico-metodológica desde la cual se orientó esta investigación. Recuperé los principales aportes sobre el balance entre la profesión y la maternidad en mujeres de clase media urbana y desplegué diferentes líneas de indagación conceptual sobre las que volví para el análisis de los datos empíricos.

En el capítulo 2 reflexioné sobre los usos de mi embarazo en el campo. Lejos de significar una limitación para este estudio, las afectaciones y las emociones (muchas veces negativas) que suscitaba el estar públicamente embarazada –tanto en los aspectos motrices de la práctica dancística como en los verbales– se convirtieron en un material muy útil para el análisis. Esto me permitió experimentar las porosidades

existentes entre la maternidad y el quehacer antropológico; a la vez que pude atender a los componentes no verbales, emocionales, sensoriales e involuntarios del trabajo de campo.

En el capítulo 3 describí y analicé dos políticas narrativas que participaban en la construcción de agencia de las bailarinas de tango y las bailarinas de contemporáneo: la idea de que existe un castigo inexorable para las mujeres demasiado agentivas –un precio que hay que pagar– y la idea de que hay una incompatibilidad inherente a la danza profesional con la maternidad.

Encontré que las narrativas asociadas a las tensiones entre la madre y la milonguita del tango y aquellas vinculadas al sacrificio y la consagración con el rol (de madre y de bailarina) operaban en las subjetividades de algunas mujeres, construyendo sentidos e imaginarios y actualizando los modelos hegemónicos de artista consagrada y de madre abnegada. Estos supuestos subyacentes salían a la luz al conversar con ellas sobre las sensaciones de “tironeo” o “falta de ajuste” en sus vidas cotidianas respecto a la conciliación trabajo-familia que, en ocasiones, reforzaba la idea de que existía una profunda incompatibilidad entre la danza y la maternidad; manifestando una tensión entre formaciones culturales, proyectos personales y prácticas cotidianas.

Asimismo, en los relatos de sacrificio y consagración al rol aparecían nociones que figuraban la creatividad como un recurso limitado que podía ponerse a disposición de una sola cosa a la vez: no se podría dar vida a un ser humano y crear una obra de arte al mismo tiempo. Una idea de creatividad fuertemente asociada a la producción filosófica y literaria del romanticismo del siglo diecinueve, que instaló la idea del “genio creativo” y de la creación artística como un proceso misterioso, difícil de reglamentar y que construyó un imaginario de creatividad como algo escaso o extra-cotidiano (Becker, 2017); que implicaba liberarse de las ocupaciones domésticas y consagrarse por completo a la creación: algo prácticamente imposible para una madre.

En el capítulo 4 me pregunté por qué la maternidad era invisibilizada en un ámbito tan feminizado como el de la danza: no se hablaba de ella, no se la consideraba en las dinámicas de organización del trabajo, prácticamente no se la veía arriba del escenario ni en los espacios de formación o creación. Concluí que esta realidad daba cuenta de su importancia central para pensar la reproducción de los mecanismos de

desigualdad que operaban entre varones y mujeres y que se montaban sobre los cuerpos sexuados durante sus trayectorias artísticas y biográficas.

Asimismo, analicé que la flexibilidad era un elemento central en el proceso de formación de bailarines y bailarinas de tango y de contemporáneo. Junto con la noción de sacrificio analizada en el capítulo 3, formaban tanto el carácter como la trayectoria laboral de muchos bailarines y bailarinas. Sacrificio y flexibilidad se intersectaban tempranamente con los procesos de profesionalización, dando lugar al desarrollo de dinámicas laborales específicas, que se entramaban con la moralidad compartida en estos ámbitos. Ahora bien, en cualquiera de los dos circuitos estudiados, a las mujeres se les solía exigir mayor sacrificio y flexibilidad.

Las desigualdades de género se articulaban con las condiciones precarias, sacrificadas y flexibles de trabajo de modos particulares dentro de cada circuito. Si bien el género no era el único criterio de desigualdad y diferenciación, observé que constituía una variable central para analizar las lógicas de accesibilidad, de valoración y de legitimidad. También para analizar las experiencias situadas de las bailarinas madres y sus visiones sobre sí mismas, sobre todo respecto a las posibilidades de acceso a los lugares deseados dentro de cada circuito. En un contexto en el que la flexibilidad era valorada positivamente en su condición material, corporal y simbólica, las madres artistas ponían en escena algo que no todas las personas estaban dispuestas a ver. Principalmente, que el trabajo creativo se podía comprender, en muchos sentidos, como el trabajo doméstico.

Complementariamente, en el capítulo 5 desarrollé el modo en que diversos elementos discursivos lograban moldear y dar sentido, al menos en parte, a las experiencias particulares de las bailarinas madres. Describí la perspectiva nativa que llevaba a clasificar una serie de obstáculos, barreras y limitaciones para articular la maternidad con el trabajo artístico y me pregunté por los modos en que se imbricaban diversos elementos discursivos en las subjetividades de estas mujeres y por cómo intervenían en sus horizontes de posibilidad respecto a su profesión.

Para la amplia mayoría de las bailarinas que participaron de este estudio la experiencia materna implicaba replanteos personales y profesionales. Estas mujeres movilizaban, a partir de múltiples interpretaciones, una serie de repertorios que les permitían construir sus propios sentidos subjetivos sobre la maternidad y que daban

cuenta de complejos procesos de reapropiación, negociación y disputa en diálogo con sus trayectorias artísticas.

A su vez, estos discursos las habilitaban a tomar posiciones variadas frente a los múltiples dilemas que les presentaba la búsqueda por aunar la maternidad con la profesión. Una heterogeneidad de discursos y de representaciones se hilvanaban y se tensionaban en sus itinerarios biográficos. En ocasiones, se reproducían o reelaboraban mandatos y estereotipos de género que dificultaban su reinserción profesional luego de ser madres.

No obstante, lejos de quedarse completamente sujetadas a los repertorios que las encorsetaban, estas mujeres también podían hacer cosas con eso que eran. Desde esta mirada de la agencia como una disposición a la realización de proyectos (Ortner, 2006), en el capítulo 6 exploré los sentidos y los significados que ellas mismas le otorgaban a la construcción del ser, madre y bailarina, en relación con sus prácticas cotidianas, sus dinámicas laborales y sus procesos de formación.

Observé que muchas de estas bailarinas daban cuenta de un gran despliegue creativo e interpretativo de sus prácticas que les permitía buscar, cotidianamente, sus propios modos de estar entre la danza y la maternidad. Mientras que para algunas de ellas las limitaciones corporales provocadas por el embarazo eran vividas principalmente como un obstáculo para poder bailar, para otras se presentaban como una oportunidad. A su vez, destaqué que ambas vivencias, la del embarazo como oportunidad o como obstáculo, no aparecían como necesariamente excluyentes la una de la otra, siendo que muchas mujeres comentaban haber transitado por ambas experiencias en distintos momentos de sus embarazos o en sus diferentes embarazos.

Por último, en el capítulo 7 analicé que estas bailarinas madres encontraban diferentes soluciones prácticas para lidiar con la escasez de tiempo para sí, con su mayor responsabilidad en las tareas de cuidado en comparación con sus parejas varones y con los imprevistos cotidianos. Para eso, implementaban diversas tácticas (de Certeau, 1996) que les permitían operar sobre el tiempo y realizar múltiples desplazamientos, intersecciones y cruces de frontera entre las esferas del trabajo, los procesos de formación-creación y las tareas de cuidado infantil.

A lo largo de este análisis encontré que para la mayoría de las mujeres que participaron de este estudio la maternidad no era solo productora de desigualdades de género, sino que también constituía un recurso que les posibilitaba reflexionar sobre

sí mismas y que resultaba beneficioso para su desempeño artístico. Permitiendo discutir las narrativas que postulaban al embarazo de una bailarina como la ruina profesional, sus vivencias maternas se entramaban con la formación en danza y habilitaban el desarrollo de nuevas disposiciones corporales, emocionales, cinéticas y sensibles que ponían en circulación una reflexividad que se trasladaba hacia el lenguaje propio de movimiento.

En estos casos, los saberes aparecían desbordando, una y otra vez, las fronteras rígidamente establecidas, circulando entre la danza y la maternidad, motorizándose mutuamente. Mostrando, en definitiva, las porosidades existentes entre las diferentes esferas de la vida cotidiana, los modos en que las formas de conocimiento podían hibridarse y convirtiendo a la maternidad en un dispositivo habilitante para la acción y la creación. Esto les permitía realizar una serie de desplazamientos e interpretaciones específicas que hacían posible, entre otras cuestiones, que un hijo sea un maestro espiritual, que la mirada se abra, que el cuidado se expanda, que el deseo se mueva, que el límite se corra, que la percepción se agudice o que el ego se aparte.

Ya sea en términos de inter-espacialidad (Bailey, 2000) o de equilibrio trabajo-familia (Clark, 2000, 2002), las experiencias de estas mujeres evidenciaban una tensión permanente entre la integración y la separación de las esferas personales y profesionales. Frente a una multiplicidad de dificultades para articular la danza con la maternidad y el cuidado infantil, ellas mostraban que las esferas vitales eran permeables, que estaban interconectadas y que no podían concebirse escindidas la una de la otra. Por un lado, sus saberes eran desbordados por múltiples lecturas, interpretaciones, apropiaciones y redefiniciones. Por otro, la maternidad era convertida en un recurso habilitante capaz de nutrir –entre otros aspectos– la esfera profesional.

Para muchas bailarinas el desafío era comprender, desde el cuerpo en movimiento, que el balance y el conflicto constituían elementos interdependientes y bidireccionales. Entendían que no era posible encontrar cierto equilibrio entre la profesión y la maternidad sin integrar las nociones de desequilibrio e inestabilidad. De este modo, el balance o el equilibrio –del cuerpo o del vínculo trabajo-familia–, se concebían como algo dinámico, complejo, fluctuante y en permanente redefinición. Se experimentaba como un proceso que se (re)definía y se (re)negociaba constantemente a partir de necesidades que eran personales, vinculares y que dependían, en diversos grados, de las posibilidades estructurales.

A partir de complejos procesos de identificación estas mujeres ponían en juego una serie de repertorios culturales que, en ocasiones, se presentaban como contradictorios u opuestos entre sí y que les permitían ordenar, delimitar e interpretar su propia visión del “mundo materno”. Estos repertorios les proveían múltiples marcos de referencia para darle sentido a sus vivencias y para enfrentar los dilemas entre la maternidad y la profesión. A la par, también dejaban entrever la incorporación de ciertas normas sociales, sexuales y morales que alimentaban malestares y sentimientos de culpa y que limitaban sus posibilidades de integrar el ser madre y el ser bailarina dentro de un mismo proyecto vital.

La noción de creatividad como un recurso limitado, presente en las narrativas de sacrificio y consagración, se tensionaba de múltiples formas con las experiencias situadas y las prácticas de las bailarinas madres, en las que la creatividad sucedía todo el tiempo, en todas partes, entre el cuidado y la creación.

Al ser desvalorizadas e invisibilizadas, percibidas como rutinarias, simples y poco importantes, parecería que las tareas de cuidado infantil fueran esencialmente incapaces de generar ideas creativas que, eventualmente, puedan circular, trasladarse o retroalimentarse con otros ámbitos de la vida cotidiana de las mujeres. El pensamiento habitual no imagina a una artista siendo creativa en situaciones domésticas ordinarias. Menos aún que la inspiración para una obra pueda aparecer mientras baña a sus hijos, los alimenta o juega en el piso con ellos.

En cambio, las experiencias de estas bailarinas madres de sectores medios urbanos mostraban sus altos grados de creatividad para sortear diariamente las dificultades con las que se encontraban, para experimentar con lo que les pasaba y para trasladar saberes o aprendizajes de la maternidad hacia el arte o del arte hacia la maternidad. En sintonía con los planteos realizados por Johana Kunin (2019) en otro contexto social y cultural, para estas mujeres las prácticas de cuidado infantil no eran solamente productoras de desigualdades, generadoras de trabajo reproductivo o de espacios opresivos, sino que también les permitían hacer cosas y construir sentidos.

Aunque en los circuitos estudiados no se prohibía explícitamente la participación de las artistas madres, ni la asistencia a estos espacios de una mujer embarazada o con hijos e hijas, eso no significaba que se tratara de un comportamiento habitual ni que estuviera contemplado en las dinámicas de interacción. Al igual que observa Ana Abad Carlés (2012) en otros ámbitos de la danza, para estas bailarinas

madres no era la maternidad en sí misma la que alejaba o dificultaba su inserción profesional en el tango danza o en la danza contemporánea, sino la escasa adecuación del entorno y de las dinámicas laborales hacia sus protagonistas mujeres, las precarias e informales condiciones de trabajo artístico y las desigualdades persistentes en la organización y distribución del cuidado.

Asimismo, las bailarinas madres podían dar forma a las lógicas de desigualdad y precarización laboral que se les imponían. Muchas de ellas trazaban puentes entre sus esferas vitales, gestionaban los tiempos, ocupaban los espacios y fundaban ciertas micro-libertades en el marco de las relaciones de poder que las sujetaban. De todas maneras, el costo solía ser muy alto. La continuidad profesional les demandaba una enorme cantidad de energía, tiempo y dedicación para sostener los espacios.

Para muchas artistas, esto implicaba convertirse en empresarias de sí mismas que convivían cotidianamente con la falta de límites entre la vida laboral y la vida personal, con lógicas de autogestión que involucraban diversos proyectos en simultáneo y con una exigencia de crecimiento personal que se basaba en el propio esfuerzo, que suponía variados intentos por ser más autoconscientes, por hacer todo de un modo más relajado y por permanecer conectadas con el propio deseo. Estas demandas profesionales entraban en tensión, de múltiples formas, con las demandas asociadas a la maternidad y a las tareas de cuidado infantil, que recaían principalmente sobre ellas.

En un contexto en que la flexibilidad era valorada positivamente en su condición material, corporal, simbólica y económica, la invisibilización de la experiencia materna ponía en escena una serie de tensiones específicas entre las dicotomías arte-trabajo, profesión-maternidad o trabajo-cuidados. Esto me permitió comprender los modos en que ciertas lógicas de precarización se montaban una sobre la otra en la vida cotidiana de estas mujeres, madres y bailarinas, y continuaban operando subjetivamente disfrazadas de amor, abnegación, entrega y reconocimiento. Mientras el arte se pagaba con reconocimiento, los cuidados se pagaban con amor.

Claro que esta flexibilidad también encerraba dentro de sí una paradoja: fabricarse, formarse, hacerse y regularse permitía, al mismo tiempo, una gran movilidad dentro los límites establecidos. Si bien lo precario y lo flexible se articulaban de un modo estrecho en las vidas de estas mujeres, también tenían cierta independencia entre sí. La flexibilidad podía habilitar el uso de la máxima elasticidad

posible para ampliar los márgenes que permitían vivenciar la norma, favorecer una mayor creatividad o adaptabilidad a los imponderables de la vida diaria.

A muchas bailarinas madres esta flexibilidad les permitía sortear las dificultades, ensamblar con astucia, ocupar los espacios, gestionar los tiempos, hilvanar las experiencias y construir oportunidades para conciliar, al menos temporalmente, a la danza con la maternidad. En estos casos, la mayor permeabilidad y comunicación entre las fronteras les otorgaba una sensación de mayor control sobre sus propias vidas, facilitando la organización de sus agendas cotidianas.

El recorrido de esta tesis señala las limitaciones de los análisis polarizantes entre la determinación y la agencia en los estudios de género y danza. En esta línea, pude dar cuenta de que las bailarinas madres tenían deseos, prácticas e interpretaciones más complejas, grises, opacas o ambiguas que aquellos discursos académicos que buscan comprenderlas solo en términos de prácticas liberadoras, afines al proyecto de emancipación, o de prácticas de subordinación que convalidan su dominación (Spataro, 2012).

Al centrarse solo en las regulaciones de los cuerpos generizados y en la idea de que existen determinados horizontes socio-políticos para la danza, estas interpretaciones no hubieran permitido apreciar otros aspectos, más ambivalentes u ordinarios, pero no por eso menos importantes para las vidas y los proyectos personales de las mujeres con las que realicé esta etnografía.

En la actualidad las madres son un cuerpo invisible que pugna por hacerse visible y ponerse en escena los circuitos dancísticos estudiados. En este aspecto, los feminismos locales están jugando un papel muy relevante para politizar lo personal también en el arte, para recuperar el vínculo del arte con la vida cotidiana y para hacer lugar a formas de expresión estética que, eventualmente, pueden ser capaces de interpelar nuestros mundos conocidos y de posibilitar otras formas de subjetivación.

En este contexto, algunas bailarinas que participaron de este estudio comenzaban a poner en tensión los dilemas materno-dancísticos, los modelos hegemónicos de artista y de madre y la separación de esferas propia de la modernidad. Estas mujeres cuestionaban las dinámicas laborales que las excluían de las posibilidades de hacer, resaltaban la importancia de colectivizar las experiencias maternas, de integrarlas a sus trayectorias dancísticas o de utilizarlas como insumos para la creación.

Estas bailarinas madres no sabían de cuartos propios (Woolf, 1929) para la creación ni creían en el tipo de inspiración artística “que baja”, de golpe y de la nada. Por el contrario, muchas pensaban que la creatividad era una búsqueda activa y dialógica. Un estado de apertura que involucraba la puesta en marcha de múltiples estrategias cotidianas para seguir creando. Que se superponía, se hilvanaba, se mixturaba, se negociaba y se tensionaba con sus tiempos de cuidado infantil y sus espacios domésticos. En este contexto, algunas de ellas empezaban a percibir la necesidad de colectivizar sus experiencias maternas, de sacar a la maternidad del clóset al que la confinó el romanticismo y de visibilizar sus problemáticas particulares.

Como agenda de investigación a futuro, de esta tesis se desprende la necesidad de pensar los cruces entre los estudios sobre el trabajo artístico y la economía feminista. Esta mirada permitiría profundizar el análisis sobre las incipientes estrategias de colectivización, reconocimiento y visibilización de las artistas madres. A la vez, habilitaría la pregunta por las transformaciones en sus cotidianidades, en sus proyectos personales y en sus oportunidades laborales como consecuencia de las medidas de aislamiento y distanciamiento social, preventivo y obligatorio, dispuestas en Argentina desde marzo de 2020 a raíz de la pandemia de covid-19.

Durante este recorrido, interrogarme acerca de mí misma en tanto que mujer, madre, artista e investigadora me permitió habilitar nuevas preguntas, desdibujar algunos límites entre lo personal y lo profesional o entre la teoría y la práctica. Si bien no hay demasiados antecedentes ni discursos disciplinarios al respecto, durante este proceso pude sacar provecho de las porosidades entre la maternidad y la profesión antropológica de una forma bastante parecida a la experimentada por las bailarinas madres.

Fue regresando, una y otra vez, a las situaciones que me desbordaron, me descolocaron, me incomodaron o me afectaron profundamente, como pude construir algunas preguntas o usar tácticamente las tensiones que iba experimentando en el campo, principalmente durante mi embarazo. Se trató de un camino sinuoso que implicó ser afectada en muchos planos y niveles reflexivos. Que me permitió entender que nuestros cuerpos sexuados no son solo un campo de batalla de discursos que los reclaman para sí: también son un campo de fuerzas con una variedad de puntos de tensión, que se redefinen todo el tiempo en un diálogo adentro-afuera (Louppe, 2011).

Saber investigar, como saber matenar y saber improvisar, requirió para mí de un aprendizaje enorme. Implicó crear el propio repertorio a partir de la exploración de las posibilidades y los discursos existentes. Mezclar conocimientos prácticos, teóricos y vivenciales. Entrenarme en la escucha activa, en estar disponible para registrar eso que sucedía. Eso que “estaba ahí”. Fue reconocer que existía un límite muy fino entre lo voluntario y lo involuntario, entre estar con una y estar con el otro, entre integrar y separar.

Surgió así una posibilidad de conocer de otra manera, de poner en práctica un tipo de reflexividad generizada y posicionada que me permitió entender el juego de fuerzas que armó esta partitura. Un saber improvisar etnográfico que requirió de escucha, percepción, error, práctica y aprendizaje. Que implicó aprender a no saber (Carozzi, 2009) y a estar ahí, en el campo, aunque a veces no me gustara eso que encontraba.

Descubrir los *écart* que emergían de la etnografía y de la comparación de experiencias situadas, entre lo productivo y lo reproductivo, entre lo personal y lo profesional, entre el adentro y el afuera. Encontrar los puntos de contacto que, por momentos, me dejaron al borde de no investigar, de no moverme y “de no *hacer nada*” (Bardet, 2012: 124). Fue un intento más, que se sumó a los ya iniciados por otras, de encontrar nuevas palabras para nombrar lo que me movía y nuevas articulaciones posibles entre lo cinético y lo verbal.

Se trató de una búsqueda por dotar de nuevas calidades, de mayor fluidez y de más movilidad al discurso. Por entrelazar prácticas artísticas, científicas y vivenciales con la voluntad de contribuir a la producción de saberes sobre la dominación, la resistencia y la agencia desde el punto de vista del cuerpo en movimiento. Una prueba que me ofreció herramientas renovadas para tocar(me), abrir(me) y conmover(me) con lo que me pasaba y con lo que investigaba. Para entenderme y para entender las particularidades del mundo cotidiano de las bailarinas madres. Para observar, escuchar, tocar, abrir, desarmar, detener. Y volver a empezar.

Referencias bibliográficas

ABAD CARLÉS, Ana (2012). *Coreógrafas, directoras y pedagogas: la contribución de la mujer al desarrollo del ballet y los cambios de paradigmas en la transición al s. XXI*. Tesis de doctorado. Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte. Universidad Politécnica de Valencia.

_____ (2015). “El Eterno Femenino: los nuevos determinismos en la danza escénica y la injusticia epistémica”. En M. J. Carozzi (coord.) *Escribir las danzas. Coreografías de las Ciencias Sociales*. La Plata: Gorla, 177-206.

ABU-LUGHOD, Lila (2012). “Escribir contra la cultura”. En *Andamios. Revista de Investigación Social*, vol. 9, número 19: 129-157.

AGACINSKI, Sylviane (1999). *Política de los sexos*. Madrid: Taurus.

AHMED, Sara [2014] (2015). *La política cultural de las emociones*. México: Universidad Autónoma de México.

ALCÁZAR, Josefina (2014). *Performance: un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*. México: Siglo XXI.

ANDERSON, Leon (2006). “Analytic Autoethnography”. In *Journal of Contemporary Ethnography*. Vol. 35, N° 4, 373- 395.

ANDERSON, Ben (2014). *Encountering affect. Capacities, apparatuses, conditions*. Durham: Ashgate.

APPLEBY, Karen M. & Leslie A. FISHER (2009). “Running in and out of motherhood: elite distance runners experiences of returning to competition after pregnancy”. In *Women in Sport and Physical Activity Journal* (18), 3-17.

ARCHETTI, Eduardo (1994). “Models of Masculinity in the Poetics of the Argentinian Tango”. In Archetti, E. (ed.) *Exploring the Written: Anthropology and the Multiplicity of Writing*. Oslo: Scandinavian University Press, 97-123.

_____ (2003). *Masculinidades. Fútbol, tango y polo en la Argentina*. Buenos Aires: Antropofagia.

ARMUS, Diego (2002). “‘Milonguitas’ en Buenos Aires (1910- 1940): tango, ascenso social y tuberculosis”. En *História, Ciências, Saúde Manguinhos* (9), 87- 207. [Disponible en: <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v9s0/08.pdf>]

- ASCHIERI, Patricia (2019). *Subjetividades en movimiento: reelaboraciones de la danza butoh en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- ATKINSON, Paul (2006). "Rescuing Autoethnography". In *Journal of Contemporary Ethnography*. Vol. 35, Nº 4, 400-404.
- BADINTER, Elisabeth (1991). *¿Existe el instinto maternal? Historia del instinto maternal. Siglos XVII al XX*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2011) *La mujer y la madre. Un libro polémico sobre la maternidad como nueva forma de esclavitud*. Madrid: La esfera de los libros.
- BAILEY, Lucy (2000). "Bridging home and work in the transition to motherhood: A discursive study". In *European Journal of Women's Studies* (7), 53–70.
- BALBI, Fernando A. (comp.) (2017). *La comparación en Antropología Social: problemas y perspectivas*. Buenos Aires: Antropofagia.
- BALSAMO, Anne (1999). "Public pregnancies and cultural narratives of surveillance". In Adele Clarke y Virginia Olesen (eds.). *Revisioning women, health, and healing: Feminist, cultural, and technoscience perspectives*. New York: Routledge, 231-254.
- BARDET, Marie (2012). *Pensar con mover: un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus.
- BARRANCOS, Dora; Donna GUY y Adriana María VALOBRA (Eds.) (2014). *Moralidades y comportamientos sexuales. Argentina 1880-2011*. Buenos Aires: Biblos.
- BAUMAN, Zygmunt (2005). *Amor Líquido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BECKER, Howard (2008) [1982]. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- _____ (2018) [2017]. "La creatividad no es un bien escaso". *Revista Apuntes de Investigación del CECYP*, (30):102-114.
- BECKER, Howard & Robert. R. FAULKNER (2008). "Studying Something you are part of: the view from the bandstand". In *Ethnologie Française* (XXXVIII), 15-21. [Disponible en: <http://howardsbecker.com/articles/ffbparis.html>]
- BEHAR, Ruth (1996). *The vulnerable observer: Anthropology that breaks your heart*. Boston, MA: Beacon Press.

- BERGER, Peter y Thomas LUCKMANN (1972) [1968]. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- BERGER, Roni (2013). “Now I see it, now I don’t: researcher’s position and reflexivity in qualitative research”. In *Qualitative Research 0* (0), 1-16.
- BLÁZQUEZ, Gustavo (2014). *¡Bailaló! Género, raza y erotismo en el Cuarteto Cordobés*. Buenos Aires: Gorla.
- BORDO, Susan (1993). *Unbearable weight*. Berkeley: Univ. of California Press.
- BOURDIEU, Pierre (1983) [1980]. “¿Y quién creó a los creadores?” *Conferencia pronunciada en la École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs*. Traducido al español en el libro *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios.
- _____ (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Córdoba y Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- _____ (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- BOURDIEU, Pierre y Loïc WACQUANT (2014). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- BOURGOIS, Philippe (2000). “Violating apartheid in the United States: On the streets and in academia”. In F. W. Twine & J. W. Warren (eds.) *Racing research, researching race: Methodological dilemmas in critical race studies*. New York: New York University Press, 187-214.
- BRIGGS, Jean L. (1970). *Never in Anger: Portrait of an Eskimo Family*. Cambridge: Harvard University Press.
- BUTLER, Judith (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2005) [1993]. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- CALLEJO GALLEGO, Javier (2005). “Estrategias temporales: relaciones entre tiempo de trabajo remunerado y tiempo de trabajo doméstico”. En *Revista Cuadernos de Relaciones Laborales*, 23 (1), 175-204.
- CALMELS, Daniel (2014). *Espacio habitado. En la vida cotidiana y la práctica profesional*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.

- CAMPODÓNICO, Raúl Horacio y Fernanda GIL LOZANO (2000). "Milonguitas encintas: la mujer, el tango y el cine". En F. Gil, V. Pita y M. Gabriela Ini (eds.) *Historia de las mujeres en la argentina 2. Siglo XX*. Buenos Aires: Taurus, 117- 136.
- CAPASSO, Verónica; Daniela CAMEZZANA, Ana Sabrina MORA y Mariana SÁEZ (2020). "Las artes escénicas en el contexto del ASPO. Demandas, iniciativas, políticas y horizontes en la danza y el teatro". En Revista *Question/Cuestión*, Vol. 2, N° 66, 1-19.
- CARCAÑO VALENCIA, Érika (2008). *Ecofeminismo y ambientalismo feminista. Una reflexión crítica*. Xochimilco: Universidad Autónoma Metropolitana.
- CARDÚS, María Eugenia (2015). "¿Dejarás el baile por mí?: la representación de la bailarina como trabajadora en Mujeres que bailan de Manuel Romero". En *Revista Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio* (9), 49-65.
- _____ (2018). "Las condiciones laborales de los/as bailarines/as durante la primera mitad del siglo XX". En *Revista Telón de fondo* (27), 232-244.
- CAROZZI, María Julia (2009). "Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires". En *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, 29(1), pp. 126-145.
- _____ (coord.) (2011). *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad*. La Plata: Gorla.
- _____ (2013). "Light Women Dancing Tango: Gender Images as Allegories of Heterosexual Relationships". In *Current Sociology* 61 (1), 22- 39.
- _____ (2014). "Lo sexual es invisible a los ojos: exhibición erótica y ocultamiento de los vínculos sexuales en las milongas céntricas de Buenos Aires". En *Versión. Estudios de Comunicación y Política*. Nueva Época (33), 105- 118.
- _____ (2015). *Aquí se baila el tango. Una etnografía de las milongas porteñas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- CAROZZI, María Julia y Alejandro FRIGERIO (1994). "Los estudios de la conversión a nuevos movimientos religiosos: perspectivas, métodos y hallazgos". En A. Frigerio y M. J. Carozzi (comp.) *El Estudio Científico de la Religión a Fines del Siglo XX*. Buenos Aires: CEAL, 17-53.
- CASTILLA, María Victoria (2009). "Individualización, dilemas de la maternidad y desarrollo laboral: continuidades y cambios". En *Intersecciones en Antropología* (10), 343- 358. [Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=179515649023>]

- CHODOROW, Nancy (1984). *El ejercicio de la maternidad. Psicoanálisis y sociología de la maternidad y de la paternidad en la crianza de los hijos*. Barcelona: Gedisa.
- CITRO, Silvia y Patricia ASCHIERI (coord.) (2012). *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Biblos.
- CLARK, Sue Campbell (2000). "Work/family border theory: A new theory of work/family balance". In *Human Relations* (53), 747–770.
- _____ (2002). "Communicating across the work/home border". In *Community, Work & Family* 5 (1), 23-48.
- CLARKE, Mary & Leslie E. SPATT (1981). *Antoinette Sibley*. London: Dance Books.
- COLLINS, Patricia Hill (1991). *Black feminist thought: Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. New York: Routledge.
- COSSE, Isabella (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años '60*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- CROW, Susan (2002). *Invisible Women*. [En línea. Disponible en: http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_02/mar02/sc_invisible_women.htm 06/18/2011]
- CURRIE, Janet (2004). "Motherhood, stress and the exercise experience: freedom or constraint?". In *Leisure Studies*, 23 (3), 225-242.
- DE BEAUVOIR, Simone (2005) [1949]. *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- DE CERTEAU, Michel (1996) [1979]. *La invención de lo cotidiano.1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- DE MIGUEL, Jesús M. (1996). *Auto/biografías*. Madrid: CIC/Cuadernos Metodológicos.
- DEL MÁRMOL, Mariana (2016). *Una corporalidad expandida. Cuerpo y afectividad en la formación de los actores y actrices en el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata*. Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- DEL MÁRMOL, Mariana y Leonardo BASANTA (2017). "¿Y si lo hobbie habita lo profesional? Apuntes sobre el trabajo en el teatro independiente platense". En Ansaldo [et al.] (Comp.) *Teatro independiente: historia y actualidad*, CABA: Ediciones del CCC.

_____ (2018) “Por qué hacemos lo que hacemos. Apuntes sobre deseo, reconocimiento y legitimación en la producción de teatro platense”. Ponencia presentada en las 2º Jornadas de Estudios sobre Teatro Independiente [Internacionales], organizadas por el Instituto de Artes del Espectáculo “Raúl H. Castagnino”.

DEL MÁRMOL, Mariana; Gisela MAGRI, Ana Sabrina MORA, Mariana PROVENZANO, Mariana SÁEZ y Juliana VERDENELLI (comps.) (2013). *Ni adentro ni afuera. Articulaciones entre teoría y práctica en la escena del arte*. La Plata: Ediciones ECART y Club Hem Editores.

DINZEL, Gloria y Rodolfo DINZEL (2012). *El tango, una danza: la improvisación*. Buenos Aires: Corregidor.

EDWARDS, Jeffrey R. & Nancy P. ROTHBARD (2000). “Mechanism linking work and family: clarifying the relationship between work and family constructs”. In *Academy of Management* (25), 178-199.

ELIAS, Norbert (1993) [1987]. *El proceso de la civilización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

FAUR, Eleonor (2014). *Mujeres malabaristas en una sociedad desigual*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

FAVRET- SAADA, Jeanne (2013). ““ser afectado” como medio de conocimiento en el trabajo de campo antropológico. Presentación y Traducción de Laura Zapata y Mariela Genovesi”. En: *Avá*, N° 23, 1-17.

FEDERICI, Silvia (2010). *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires: Tinta Limón.

FELITTI, Karina (2011). *Madre no hay una sola. Experiencias de maternidad en la Argentina*. Buenos Aires: Ciccus.

FLEISCHER, Soraya (2007). “Antropólogos ‘anfíbios’? Alguns comentários sobre a relação entre Antropologia e intervenção no Brasil”. En *Revista Antropológicas*, ano 11, volume 18 (1), 37-70.

FOUCAULT, Michel (1992) [1977]. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.

_____ (1996) [1982]. *Hermenéutica del sujeto*. Buenos Aires: Altamira.

_____ (2002) [1975]. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

- FREEMAN, Heidi Vollstadt (2008). "A qualitative exploration of the experiences of mother-athletes training for and competing in the Olympic games". Doctoral dissertation. Temple University, Philadelphia.
- FRIEDAN, Betty (1964). *The feminine mystique*. New York: Dell.
- GÁLVEZ, Eduardo (2009). "El tango en su época de gloria: ni prostibulario, ni orillero. Los bailes en los clubes sociales y deportivos de Buenos Aires, 1938-1959". En *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. [Disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/55183>]
- GARFINKEL, Harold (1967). *Studies in Ethnomethodology*. New York: Prentice-Hall.
- GEERTZ, Clifford (1994) [1983]. *Conocimiento Local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós.
- GHASEMI, Asemeh (2015). "Muslim Iranian women working in broadcast media (IRIB): Between motherhood and professionalism". In *Women's Studies International Forum* (53), 167-173
- GIUNTA, Andrea (2018). *Feminismo y Arte Latinoamericano. Historias de Artistas que Emanciparon el Cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- GRAHAM, Martha (1995) [1991]. *La memoria ancestral*. Barcelona: Circe Ediciones.
- GRAY, Lucy (2015). *Balancing acts. Three Prima Ballerinas Becoming Mothers*. New York: Princeton Architectural Press.
- GUBER, Rosana (2001). *La etnografía. Método campo y reflexividad*. Bogotá: Norma.
- _____ (2005) *El Salvaje Metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós.
- HALL, Stuart (2003). "Introducción: ¿quién necesita identidad? En S. Hall y P. du Gay (comps.) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 13-39.
- HAMMERSLEY, Martyn y Paul ATKINSON (1994). *Etnografía. Métodos de investigación*. México: Paidós.
- HARAWAY, Donna (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- HARDING, Sandra (1991). *Whose science? Whose knowledge? Thinking from women's lives*. Ithaca: Cornell Press.

HARSTOCK, Nancy (1983). "The feminist standpoint: Developing the ground for a specifically feminist historical materialism". In S. Harding & M. Hintikka (Eds.), *Discovering reality: Feminist perspectives on epistemology, metaphysics, methodology and philosophy of science*. Dordrecht: Reidel/Kluwer, 283-310.

HARTMANN, Heidi J. (1980). "Un matrimonio mal avenido: hacia una unión más progresiva entre marxismo y feminismo". En *Fundació Rafael Campalans*. Papers de la Fundació/88: 1-32.

_____ (2000). "La familia como lugar de lucha política, de género y de clase: el ejemplo del trabajo doméstico". En Navarro, Marysa y Catharine R. Stimpson (comps.) [2000] *Cambios sociales, económicos y culturales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (FCE).

HAYS, Sharon (1998) [1996]. *Las contradicciones culturales de la maternidad*. Barcelona: Paidós.

HOFER, Myron Arms (1995). "Hidden regulators: Implications for a new understanding of attachment, separation and loss". In S. Goldberg, R. Muir & J. Kerr (eds.) *Attachment Theory: Social, Developmental, and Clinical Perspectives*. Hillsdale, New York: The Analytic Press, 203-230.

HUBERT, Henri y Marcel MAUSS (1899). "De la naturaleza y de la función del sacrificio". En M. Mauss, *Lo Sagrado y lo profano. Obras I*. Barcelona: Barral, 143-200.

IMAZ, Elixabete (2010). *Convertirse en madre. Etnografía del tiempo de gestación*. Madrid: Cátedra.

INFANTINO, Julieta (2011). "Trabajar como artista: Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses". En *Cuadernos de Antropología Social*, (34), 141-163.

INGRAM-WATERS, Mary (2010). "When normal and deviant identities collide: Methodological considerations of the pregnant acafan". In *Transformative Works and Cultures*, 5, 1-14.

ITELMAN, Ana (2002). *Archivo Itelman*. Szuchmacher, Rubén (comp.). Buenos Aires: EUDEBA.

JETTE, Shannon (2006). "Fit for two? A critical discourse analysis of oxygen fitness magazine". In *Sociology of Sport Journal* (23), 331-351.

_____ (2011). "Exercising caution: the production of medical knowledge

about physical exertion during pregnancy”. In *Canadian Bulletin of Medical History* (28), 293-313.

KAHN, Robert L. & Daniel KATZ (1978). *The social psychology of organizations*. New York: Wiley.

KARDEL, Kristin R. (2005). “Effects of intense training during and after pregnancy in top-level athletes”. In *Scandinavian Journal of Medicine and Science in Sports* (15), 79-86.

KUNIN, Johana (2019). *El poder del cuidado: Mujeres y agencia en la pampa sojera argentina. Tesis de Doctorado*. Programa de Antropología Social del Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín.

KUNST, Bojana (2015). “Las dimensiones afectivas del trabajo artístico: la paradoja de la visibilidad”. En Rozas, I. y Pujol, Q. *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. Barcelona: Mercat de les flors / Institut del Teatre / Ediciones Polígrafa.

KURATH, Gertrude (1960). “Panorama of dance ethnology”. In *Current Anthropology*, vol. 1. The University of Chicago Press and Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research.

LABAN, Rudolf (1987). *Dominio del Movimiento*. Madrid: Fundamentos.

LAMAS, Marta (2000) (comp.). *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. México: Universidad Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG).

LAMAS, Hugo y Enrique BINDA (1998). *El tango en la sociedad porteña (1880-1920)*. Buenos Aires: Héctor Lorenzo Lucci Ediciones.

LAMBERT, Susan J. (1990). “Processes linking work and family: a critical review and research agenda”. In *Human Relations* (43), 239-257.

LAZZARE, Jane (2019) [1976]. *El nudo materno*. Barcelona: Las afueras.

LEPECKI, André (2008). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Madrid: Centro coreográfico galego, Mercat de les Flors, Universidad de Alcalá.

LEVY, Fran J. (2005) [1995]. *Dance and other Expressive Art Therapies*. London: Routledge.

LISKA, María Mercedes (2012) *Vanguardia “plebeya” El baile del tango en el paradigma transcultural (1990- 2010)*. Tesis de doctorado. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Buenos Aires.

_____ (2014) “Placer políticamente incorrecto. ‘Pasividad’ y feminismo

en el tango queer de Buenos Aires”. En *Versión. Estudios de Comunicación y Política*. Nueva Época (33), 49- 58.

LISPECTOR, Clarice (2018). *Todos los cuentos*. Madrid: Siruela.

LONGHURST, Robyn (2000). “Corporeographies of pregnancy: “bikini babes”” In *Environment and Planning D., Society and Space*, 18, 453-472.

LOFLAND, Lyn H. y John LOFLAND (1995). “Analytic Ethnography: Features, Failings, and Futures”. In *Journal of Contemporary Ethnography* 18, 123-132.

LOREY, Isabel (2006). “Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales”. En *EIPCP (Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas)* [Disponible en: www.eipcp.net/transversal/1106/lorey/es]

LOUPPE, Laurence (2011) [2007]. *Poética de la danza contemporánea. Continuación*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

MAGRASSI, Guillermo E. y Manuel M. ROCCA (1980). *La historia de vida*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

MAHMOOD, Saba (2008). “Teoría Feminista y el Agente Social Dócil. Algunas reflexiones sobre el Renacimiento Islámico en Egipto”. En *Cultural Anthropology* 16 (2): 202-236.

MASSEY, Doreen B. (2005). *For space*. London: Sage.

MASSON, Laura (2007). *Feministas en todas partes. Una etnografía de espacios y narrativas feministas en Argentina*. Buenos Aires: Prometeo.

_____ (2019). “Aportes de la teoría feminista y de género al conocimiento etnográfico y a las políticas públicas” En: *Revista Sudamérica*, No 11, 36-52.

MATA CODESAL, Diana (2011). “Mi cuerpo de antropóloga migrante. Los sentidos y el cuerpo en la práctica etnográfica”. En *Lugares, Tiempos, Memorias. La antropología ibérica en el siglo XXI*. Universidad de León, 3173-3181.

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*. Año XIV, Nº 27. [Disponible en: <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero27/seccion/190/dossier.html>]

MAUSS, Marcel (1979) [1936]. *Las técnicas del cuerpo. Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos.

- MCGANNON, Kerry R., Kim CURTIN, Robert J. SCHINKE & Amanda N. SCHWEINBENZ (2012). “(De)Constructing Paula Radcliffe: Exploring media representations of elite running, pregnancy and motherhood through cultural sport psychology”. In *Psychology of Sport and Exercise* (13), 820-829.
- MEAD, Margaret (1962). “A cultural anthropologist’s Approach to Maternal Deprivation”. In M. D. Ainsworth, R.B. Andry, R. Harlow, S. Lebovichi, M. Mead & D. Prugh, B. Wootton (comps.) *Deprivation of Maternal Care: a reassessment of its effects*. Ginebra: OMS, Organización Mundial de la Salud.
- _____ (1972) *Experiencias personales y científicas de una antropóloga*. Buenos Aires: Paidós.
- MERRITT, Carolyn (2012). *Tango Nuevo*. Gainesville: University Press of Florida.
- MERUANE, Lina (2018). *Contra los hijos*. Buenos Aires: Random House.
- MIES, María y Shiva VANDANA (1997). *Ecofeminismo. Teoría, crítica y perspectivas*. Barcelona: Icaria.
- MOESCH, Karin, Cecilie MAYER & Anne-Marie ELBE (2012). “Reasons for career termination in Danish elite athletes: investigating gender differences and the time-point as potential correlates”. In *Sport Science Review* (21), 49-68.
- MONTES, María de los Ángeles (2015). “Paradigmas discursivos, disputas por el sentido y normas de apropiación en la recepción del tango”. En *El centenario de Roland Barthes* (12), 91-114.
- MOORE, Henrietta (1991). *Antropología y feminismo*. Madrid: Cátedra.
- MORA, Ana Sabrina (2008). “Ponerse las puntas, ponerse los guantes: similitudes entre las prácticas de educación corporal para hacerse bailarina y para hacerse boxeador”. *Jornadas de Cuerpo y Cultura*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- _____ (2009). “El cuerpo investigador, el cuerpo investigado. Una aproximación fenomenológica a la experiencia del puerperio”. En *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. 45 (I), pp. 11-38.
- _____ (2011). *El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal*. Tesis doctoral en Ciencias Naturales, orientación Antropología, Universidad Nacional de La Plata.

- _____ (2015). "El cuerpo como medio de expresión y como instrumento de trabajo: dualismos persistentes en el mundo de la danza". En *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 10 (1), 115-128.
- MORA, Ana Sabrina, Graciela TABAK y Juliana VERDENELLI (2015). "De mamíferas, empoderadas y espirituales. Discursos sobre la maternidad y la sexualidad tras las críticas al modelo biomédico de embarazo, parto y puerperio". *XI RAM*, XI Reunión de Antropología del Mercosur, Montevideo.
- MOREL, Carlos Hernán (2010). "Estilos de baile en el tango salón: un acercamiento a sus construcciones discursivas". *Sextas Jornadas sobre Etnografía y Métodos Cualitativos*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- _____ (2012). "Vuelve el tango: "Tango argentino" y las narrativas sobre el resurgimiento del baile en Buenos Aires". En *Revista del Museo de Antropología* (5), 77- 88.
- _____ (2015) "Los Milongueros del Tango Salón: campeonatos de baile y políticas culturales estatales". En M. J. Carozzi (coord.) *Escribir las danzas. Coreografías de las Ciencias Sociales*. La Plata: Gorla, 53-86.
- MORRIS, Geraldine (2001). "Dance Partnerships: Ashton and his Dancers". In *Dance Research*, 19 (1), 11-59.
- _____ (2015). "Fixed and Immutable: Ballet and Power From The Red Shoes to Black Swan". Contribution to conference. *Centre for Dance Research*, University of Roehampton, 1-10.
- NAPLES, Nancy A. (1999). "Towards comparative analyses of women's political praxis: Explicating multiple dimensions of standpoint epistemology for feminist ethnography" In *Women and Politics* 20, 29-31.
- NARI, Marcela (2004). *Políticas de maternidad y maternalismo político. Buenos Aires, 1890-1940*. Buenos Aires: Biblos.
- NASH, Meredith (2011). "You don't train for a marathon sitting on the couch": performances of pregnancy 'fitness' and 'good' motherhood in Melbourne, Australia". In *Women's Studies International Forum* (34), 50-65.
- NORANDER, Stephanie (2017). "Embodied moments: revisiting the field and writing vulnerably". In *Journal of Applied Communication Research*, 45:3, 346-351.
- NOVACK, Cynthia J. (1990). *Sharing the dance: Contact improvisation and American culture*. Madison: University of Wisconsin Press.

- OLIVA DELGADO, Alfredo (2004). “Estado actual de la teoría del apego”. *Revista de Psiquiatría y Psicología del Niño y del Adolescente*, 4 (1), 65-81.
- OROZCO, Dolores y VERDENELLI, Juliana (2009). *El Tango en el siglo XXI. Rituales de interacción en las milongas contemporáneas de la ciudad de Buenos Aires*. Tesis de Licenciatura en Sociología, Universidad del Salvador.
- ORTNER, Sherry (2016) [2006]. *Antropología y teoría social. Poder y agencia*. Buenos Aires: Unsam Edita.
- ORTNER, Sherry y Harriet WHITEHEAD (1979). “¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?”. En K. Young y O. Harris (comp.) *Antropología y feminismo*. Barcelona: Anagrama, 109-132.
- OSSWALD, Denise (2015). “Deshacer los hábitos bailando: concepciones alternativas del cuerpo en la transmisión dancística independiente en Buenos Aires”. En Carozzi, M. J. (coord.) *Escribir las danzas. Coreografías de las ciencias sociales*. Buenos Aires: Gorla, 207-237.
- PALMER, Frank R. & LEBERMAN, Sarah I. (2009). “Elite athletes as mothers: managing multiple sport identities”. In *Sport Management Review* (12), 241-254.
- PARELLA, Sònia y Carlota SOLÉ (2004). “Nuevas” expresiones de la maternidad. Las madres con carreras profesionales “exitosas”. En *Revista Española de Sociología*, RES (4), 67-92.
- PARK, Glen (1991). *El arte del cambio: libertad, salud y expresión corporal a través del método Alexander*. Madrid: Mirach.
- PARRY, Diana C. (2006). “Women’s Lived Experiences With Pregnancy and Midwifery in a Medicalized and Fetocentric Context”. In *Qualitative Inquiry*. Volume 12 (3), 459-471.
- PUJOL, Sergio (1999). *Historia del Baile. De la Milonga a la Disco*. Buenos Aires: Emecé.
- REICH, Jennifer A. (2003) “Pregnant with Possibility: Reflections on Embodiment, Access, and Inclusion in Field Research”. In *Qualitative Sociology*, Vol. 26, No. 3, 351-367.
- RICH, Adrienne [1976] (1996). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Cátedra.

- RONKAINEN, Noora J.; Irina WATKINS & Tatiana V. RYBA (2016). "What can gender tell us about the pre-retirement experiences of elite distance runners in Finland? A thematic narrative analysis". In *Psychology of Sport and Exercise* (22), 37-45.
- ROSALDO, Michelle Z. (1979). "Mujer, cultura y sociedad: una visión teórica". En K. Young y O. Harris (comp.) *Antropología y feminismo*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (1984) "Toward an Anthropology of Self and Feeling". En: *Culture Theory: Essays on Mind, Self and Emotion*. Cambridge University Press, Cambridge. Traducción de Carlos Argañaraz.
- ROSALDO, Renato (1989). "Aflicción e ira de un cazador de cabezas". En *Cultura y Verdad. Nueva propuesta del análisis social*. México: Grijalbo.
- SÁEZ, Mariana Lucía (2016) "El cuerpo como punto de partida. Etnografía y extrañamiento corporal entre la danza y el circo". En *Indisciplinas. Reflexiones sobre prácticas metodológicas en Ciencias Sociales*. La Plata: IICOM-FPyCS-UNLP/ Club Hem.
- _____ (2017) *Presencias, riesgos e intensidades. Un abordaje socio-antropológico sobre y desde el cuerpo en los procesos de formación de acróbatas y bailarines/as de danza contemporánea en la ciudad de La Plata*. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- SAIKIN, Magali (2004). *Tango y género. Identidades y roles sexuales en el tango argentino*. Stuttgart: Abrazos.
- SALESSI, Jorge (1991). "Tango, Nacionalismo y Sexualidad: Buenos Aires, 1880-1914". En *Hispanamérica* (60), 33-54.
- SARIO, Agustina y Matthieu PERPOINT (2012). "Desaparecer". *VI Jornadas de Investigación en danza. Más allá (o más acá) de la representación*. Universidad Nacional de las Artes.
- SAVIGLIANO, Marta E. (1994). "Malevos llorones y percantas retobadas: el tango como espectáculo de razas, clases e imperialismo" En *Revista Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*. Tomo 19, 79-104.
- _____ (1995) *Tango and the political economy of passion*. San Francisco: Westview Press.
- SBODIO, María Noel (2015). *Condiciones Laborales De Los Trabajadores De La Danza En Argentina*. [Recuperado de: <https://archive.org/details/CondicionesLaboralesDeLosTrabajadoresDeLaDanzaEnA>]

rg.]

_____ (2016). “La cultura en tensión. Entre la profesionalización y el proceso creativo”. En *Revista Sociales en debate* (10), 41-47. [Disponible en: <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/socialesendebate/article/view/3267/26>

81.]

SCHALLMAN, Raquel (2007). *Parir en Libertad. En busca del poder perdido*. Buenos Aires: Grijalbo.

SCHWARZ, Patricia K. N. (2016). *Maternidades en verbo: identidades, cuerpos, estrategias, negociaciones: mujeres heterosexuales y lesbianas frente a los desafíos de maternar*. Buenos Aires: Biblos.

SCOTT, Joan W. (2000). “El género: una categoría útil para el análisis histórico”. En Lamas, M. (comp.) *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. México: Universidad Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG), 265-302.

_____ (2001) [1992]. “Experiencia” (Traductor Silva, M.). En *La ventana*, 13, 42-73.

SEMÁN, Pablo y Pablo VILA (2011). “Cumbia villera: una narrativa de mujeres activadas”. En P. Semán y P. Vila (comp.) *Cumbia: nación, etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires: Gorla, 29-100.

SENNETT, Richard (2001). *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama.

SILBA, Malvina (2011). *Vidas Plebeyas: cumbia, baile y aguante en jóvenes del Conurbano Bonaerense*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales.

SMITH, Dorothy (1990). *The conceptual practices of power: A feminist sociology of knowledge*. Boston: Northeastern University Press.

SPATARO, Carolina (2012). *¿‘A dónde había estado yo’?: configuración de feminidades en un club de fans de Ricardo Arjona*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales.

SPOWART, Lucy, John HUGHSON & Sally SHAW (2008). “Snowboarding mums carve out fresh tracks: resisting traditional motherhood discourse?”. In *Annals of Leisure Research* (11), 187-204.

SPOWART, Lucy; Lisette BURROWS & Sally SHAW (2010). “I just eat, sleep and

dream of surfing: when surfing meets motherhood”. In *Sport in Society* (13), 1186-1203. [Disponible en:

<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17430431003780179>]

SROUFE, Alan L. (1996). *Emotional development: The organization of emotional life in the early years*. New York: Cambridge University Press.

STAINES, Graham (1980). “Spillover versus Compensation: A review of the Literature on the relationship between work and Nonwork”. In *Human Relations* (33), 11-129.

STAMBULOVA, Natalia B. & Tatiana V. RYBA (eds.) (2013). *Athletes' careers across cultures*. London: Routledge.

STAMBULOVA, Natalia B. & Tatiana V. RYBA (2014). “A critical review of career research and assistance through the cultural lens: towards cultural praxis of athletes' careers”. In *International Review of Sport and Exercise Psychology* (7), 1-17.

STOLCKE, Verena (2000). “¿Es el sexo para el género lo que la raza para la etnicidad... y la naturaleza para la sociedad?” En *Política y Cultura*, N° 14, 25-60.

SWIDLER, Ann (2001). *Talk of Love: How Culture Matters*. Chicago: University of Chicago Press.

TABAK, Graciela I. (2012). *Eje tónico postural y verticalización. Del sostén del adulto al encuentro del propio soporte*. Tesis de Licenciatura en Psicomotricidad. Departamento de Salud y Seguridad Social. Universidad Nacional de Tres de Febrero.

_____ (2017). *Explorar el cuerpo en el jardín maternal. Los sentidos de la Expresión Corporal. Orientaciones para hacer y pensar*. Buenos Aires: Centro de Publicaciones Educativas y Material Didáctico.

_____ (2018). “La disponibilidad corporal del docente de jardín maternal”. *VIII Congreso Iberoamericano de Pedagogía*, Buenos Aires.

THARP, Twyla (1992). *Push Comes to Shove*. New York: Bantham Books.

TILLY, Charles & Sidney TARROW (2007). *Contentious Politics*. London: Paradigm Publishers.

VARELA, Gustavo (2005). *Mal de Tango*. Buenos Aires: Paidós.

VERDENELLI, Juliana (2017a). *Entre dar la teta y ponerse las medias de red. Dificultades y tácticas para compatibilizar la maternidad y la profesión entre bailarinas, coreógrafas y docentes de tango en Buenos Aires*. Tesis de maestría en Antropología Social, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.

- _____ (2017b). "Pleasures in Conflict: Maternity, Eroticism and Sexuality in Tango Dancing". In P. Vila (ed.) *Music, Dance, Affect and Emotions in Latin America*. Lanham: Lexington Books, 87-112.
- VERTINSKY, Patricia A. (1994). *The eternally wounded woman: Women, doctors and exercise in the late nineteenth century*. Manchester: Manchester University Press.
- VILA, Pablo (ed.) (2017). *Music, Dance, Affect and Emotions in Latin America*. Lanham: Lexington Books.
- VISHNIVETZ, Berta (1995). *Eutonia*. São Paulo: Summus Editorial.
- VOLK, Evelyne (2000). "Autoconciencia por el movimiento: Método Feldenkrais". *EMC-Kinesiterapia-Medicina Física*, 21(2), 1-10.
- WACQUANT, Loïc (2006). *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- WAINERMAN, Catalina (2005). *La vida cotidiana en las nuevas familias. ¿Una revolución estancada?* Buenos Aires: Lumiere.
- WARREN, Carol A. B. (1988). *Gender issues in field research*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- WOLF, Diane L. (1996). *Feminist dilemmas in fieldwork*. Boulder: Westview Press.
- WOOLF, Virginia (1993) [1929]. *Un cuarto propio*. Santiago de Chile: Ed. Cuarto Propio.
- ZAFRA, Remedios (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama.
- WRIGHT, Pablo G. (1994). "Experiencia, intersubjetividad y existencia. Hacia una teoría práctica de la etnografía". En *Revista Runa* (XX), 347- 380.
- ZEDECK, Sheldon & Kathleen L. MOSIER (1990). "Work in the family and employing organization". In *American Psychologist*, 45 (2), 240-251.
- ZICAVO, Eugenia (2013). "Dilemas de la maternidad en la actualidad: antiguos y nuevos mandatos en mujeres profesionales de la Ciudad de Buenos Aires". En *La Ventana* (38), 50-87.

Notas de diarios y periódicos:

- BRUFMAN, Melina (octubre 2012). "La danza de la vida". *Revista El Tangauta* (215), 19-26.

BRUNETTO, Santiago (29 de abril de 2020). “Las dificultades de ser bailarina de tango y madre”. *Diario Página 12*. [Recuperado de:

<https://www.pagina12.com.ar/262377-las-dificultades-de-ser-bailarina-de-tango-y-madre>]

BUJALANCE, Pablo (21 de diciembre 2014). “Louise Bourgeois: la redención y el trauma”. *Málaga Hoy*. [Recuperado de:

<http://www.malahoy.es/article/ocio/1925909/louise/bourgeois/la/redencion/y/trauma.html>]

D’ANDRAIA, Agustina (15 de octubre 2017). “Paloma Herrera: no me tienta la maternidad”. *Para ti Revista*. [Recuperado de:

<https://www.infobae.com/parati/news/2017/10/15/paloma-herrera-no-me-tienta-la-maternidad/>]

KIPPENBERGER, Susanne Von (8 de noviembre de 2016). Mit 70 muss man den Bullshit reduzieren. *Der Tagesspiegel*. [Recuperado de:

<http://www.tagesspiegel.de/weltspiegel/sonntag/interview-mit-marina-abramovic-mit-70-muss-man-den-bullshit-reduzieren/13913260.html>]

REINOSO, Ricardo (19 de abril de 2020). El aislamiento condenó a los bailarines. *La Gaceta*. [Recuperado de:

<https://www.lagaceta.com.ar/nota/841578/espectaculos/aislamiento-condeno-bailarines.html>]

SOTO, Moira (24 de enero de 2003). Pioneras ¡Maestra! Suplemento LAS12. *Página 12*.

[Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-500-2003-01-24.html>]

VARELA, María del Carmen (20 de abril de 2020). Teatro, danza y pandemia: Qué puede un cuerpo. *Revista Mu*. [Recuperado de: <https://www.lavaca.org/mu146/teatro-danza-y-pandemia-que-puede-un-cuerpo/>]

Fuentes cinematográficas

Un Tango más (2015). Ficha Técnica del Documental: Dirección: Germán Kral. Producción ejecutiva: Wim Wenders. Guion: Germán Kral y Daniel Speck. Música:

Luis Borda, Sexteto Mayor y Gerd Baumann. Reparto: María Nieves Rego, Juan Carlos Copes, Pablo Veron, Alejandra Gutty, Ayelén Álvarez Miño y Juan Malizia.

El maestro (2017). Ficha Técnica de la Miniserie: Dirección: Daniel Barone y Adrián Suar. Producción: Pol-Ka Producciones. Guion: Romina Paula, Gonzalo Demaria y Adrián Suar. Música: Christian Basso. Reparto: Julio Chávez, Inés Estévez, Juan Leyrado, Carla Quevedo, Eugenia Guerty, Luz Cipriota, Germán de Silva, María Socas, Abel Ayala y Federico Salles.

Letras de tangos

Flor de Fango (1917). Letra: Pascual Contursi y Música: Augusto Gentile.

Margot (1919). Letra: Celedonio Flores y Música: José Ricardo.

Mano a mano (1920). Letra: Celedonio Flores y Música: José Razzano.

Zorro gris (1920). Letra: Francisco García Jiménez y Música: Rafael Tuegois.

El motivo (1920). Letra: Pascual Contursi y Música: Juan Carlos Cobián.

Ivette (1920). Letra: Pascual Contursi y Música: Augusto Berto.

Milonguita (1920). Letra: Samuel Linnig y Música: Enrique Delfino.

Margot (1921). Letra: Celedonio Flores y Música: José Ricardo.

Madre (1922). Letra: Verminio Servetto y Música: Francisco Pracánico.

Pompas de jabón (1925). Letra: Enrique Cadícamo y Música: Roberto Goyheneche.

Che Papusa, oí (1927). Letra: Enrique Cadícamo y Música: Gerardo Matos Rodríguez.

Muñeca brava (1928). Letra: Enrique Cadícamo y Música: Luis Visca.

Tengo Miedo (1928). Letra: Celedonio Flores y Música: José María Aguilar.

Milonguera (1929). Letra: José María Aguilar y Música: José María Aguilar.

Mano Cruel (1929). Letra: Armando Tagini y Música: Carmelo Mutarelli.

Se va la vida (1929). Letra: María Luisa Carnelli y Música: Edgardo Donato.

Madre hay una sola (1930). Letra: José de la Vega y Música: Agustín Bardi.

Los cosos de al lao (1940). Letra: Marcos Larrosa y Música: José Canet.

Páginas webs consultadas

Asamblea Federal de Trabajadores/as del Tango (Última consulta: 1 de diciembre 2020)

[<https://www.facebook.com/AFTTango/>]

Berretín: Arrebato tanguero en cuatro movimientos. El Sábado, Área Danza (Última consulta: 8 de diciembre 2020)

[<https://elsabatodanza.wordpress.com/2015/05/23/berretin/>]

Encuesta Nacional de Cultura. Ministerio de Cultura de la Nación. (Última consulta: 20 de octubre 2020) [<https://www.cultura.gob.ar/primeros-resultados-de-la-encuesta-nacional-de-cultura-9148/>]

Espacio La Sede. Área de Crianza (Última consulta: 1 de diciembre 2020)

[<https://lasede.org/category/crianza/>]

Festival MARTAS. Madres Artistas. (Última consulta: 8 de diciembre 2020)

[<https://www.facebook.com/festivalmartas>]

4º Festival de Tango Urchasdonía. Noviembre 2020. (Última consulta: 8 de diciembre 2020)

[<https://www.youtube.com/channel/UCM-D04wdBVxh4iJCJl5UVUA>]

Movimiento Federal de danza (Última consulta: 1 de diciembre 2020)

[<https://movimientofederaldedanza.com.ar>]

1º Relevamiento Federal de Trabajadores del Tango de marzo 2020 (Última consulta: 20 de octubre 2020)

[[https://issuu.com/afttango/docs/aftt-1er relevamiento federal de trabajadores del](https://issuu.com/afttango/docs/aftt-1er_relevamiento_federal_de_trabajadores_del)
1

Sociedad Argentina de Gestión de Actores Intérpretes (SAGAI) (Última consulta: 8 de diciembre 2020)

[<https://www.sagai.org/genero>]